



**Numéro 15
décembre 2019**

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

Directeur : Eduardo Ramos-Izquierdo, Sorbonne Université

Sécretaires de rédaction : Sofía Mateos, Roy Palomino, Sorbonne Université

Conseil de rédaction : Marie-Alexandra Barataud, M. Carmen Domínguez,
Enrique Martín Santamaría, Victoria Ríos Castaño, Sorbonne Université

Comité scientifique

Federico Álvarez Arregui, UNAM +
Françoise Aubès, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Trinidad Barrera, Universidad de Sevilla
Steven Boldy, University of Cambridge
Corin Braga, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca
Laurence Breysse-Chanet, Sorbonne Université
Rosalba Campra, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
José Cardona-López, Texas A&M International University
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
Claudia Hammerschmidt, Friedrich-Schiller-Universität Jena
Gustavo Jiménez, UNAM
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
Adriana Mancini, Universidad de Buenos Aires
Giovanni Marchetti, Università di Bologna
Naín Nómez, Universidad de Santiago de Chile
Rafael Olea Franco, Colegio de México
Florence Olivier, Université Sorbonne Nouvelle Paris III
Rocío Oviedo Pérez de Tudela, Universidad Complutense de Madrid
Héctor Perea, UNAM
Néstor Ponce, Université Rennes II
Pol Popovic Karic, Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey
Vicente Quirarte, UNAM
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
Inés Sáenz Negrete, Tecnológico de Monterrey, Campus México
Adriana Sandoval, UNAM
László Scholz, Université Eötvös Loránd
Silvana Serafin, Università degli Studi di Udine
Roland Spiller, Goethe-Universität
Stefano Tedeschi, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
Ana María Zubieto, Universidad de Buenos Aires

Comité éditorial

Anna Boccuti, Università degli Studi di Torino

Marisella Buitrago Ramírez, Sorbonne Université

Margherita Cannavacciuolo, Università Ca' Foscari Venezia

Inmaculada Donaire del Yerro, Universidad Autónoma de Madrid

Ana Gallego Cuiñas, Universidad de Granada

Paula García Talaván, Sorbonne Université

Joaquín Manzi, Sorbonne Université

Ramón Martí Solano, Université de Limoges

Jaume Peris, Universidad de Valencia

Federica Rocco, Università degli Studi di Udine

Andrea Torres Perdigón, Sorbonne Université

Comité de réception et de lecture

Sandra Acuña, Sorbonne Université

Yrma Patricia Balleza Dávila, Sorbonne Université

Julia Isabel Eissa Osorio, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Tiehi Disseka Michelet Gondo, Sorbonne Université

Erik Le Gall, Sorbonne Université

Raquel Molina Herrera, Sorbonne Université

Mónica Moreno Ramos, Universidad Complutense de Madrid

Diana Paola Pulido Gómez, Sorbonne Université

Carlos A. Sifuentes Rodríguez, Tecnológico de Monterrey

Edition électronique

Maquette : Andrea Torres Perdigón et Gerardo Centenera

Montage et site : Tiehi Disseka Michelet Gondo et Roy Palomino

Réception des articles et contact

Yrma Patricia Balleza Dávila

Table des matières

| | |
|---|------------|
| Exordio | 6 |
| Présentation | 8 |
| Articles | 11 |
| Écritures plurielles : identités globales | 12 |
| Raúl C. Verduzco | |
| Intersecciones y refiguraciones del neobarroco latinoamericano | 13 |
| Ricardo Hernández Delval | |
| Alcances y limitaciones de lo posnacional en <i>No voy a pedirle a nadie que me crea</i> de Juan Pablo Villalobos y <i>Ese principio que fui</i> de Jordi Soler | 28 |
| La pluralité de la littérature colombienne | 43 |
| Juan Guillermo Gómez García | |
| Rafael Gutiérrez Girardot en el entorno madrileño (1950-1953) | 44 |
| Ángela Sofía Rivera Soriano | |
| El baile de la enredadera nocturna: la imagen del <i>flâneur</i> en la obra <i>¡Que viva la Música!</i> | 65 |
| Mélanges | 76 |
| Antonio Garrido Domínguez | |
| Otras versiones de la autoficción | 77 |
| Rocío Luque | |
| Cristales de tiempo de Elena Garro: un reflejo de su concepción temporal | 90 |
| Enrique Martín Santamaría | |
| Mario Levrero y la escritura como forma de resistencia | 102 |
| Carolina Miranda | |
| Ventilando schmates: Ruth Epelbaum y la trilogía kosher de María Ines Krimer | 112 |
| Denisse Lazo-González | |
| Entre lo moderno y lo tradicional: roles de género y forma narrativa en <i>Aeropuertos</i> de Alberto Fuguet | 128 |
| Comptes-rendus | 146 |
| Yrma Patricia Balleza Dávila | |
| Ciudad caleidoscopio: Ciudad de México | 147 |

| | |
|---|------------|
| <i>Carlos Alberto Sifuentes Rodríguez</i> | |
| Entre París y Cortázar: la nueva <i>Rayuela</i> de Bonet | 153 |
| <i>M. Carmen Domínguez Gutiérrez</i> | |
| El humor en la tradición literaria argentina | 157 |
| <i>Liz Viloria</i> | |
| Voces plurales de la literatura y de la traducción | 160 |
| <i>Tiehi Disseka Michelet Gondo</i> | |
| La novela corta: tres grandes trayectorias en México | 165 |
| Dossier | 169 |
| <i>Hommage à Daniel Leyva</i> | |
| <i>Eduardo Ramos Izquierdo</i> | |
| Introito | 170 |
| <i>Profils</i> | 175 |
| <i>Guillermo Merino</i> | |
| El culto de una amistad sin falla | 176 |
| <i>Rafael Cervantes</i> | |
| Leyva vivía por y para la literatura | 178 |
| <i>Laurence Podselver</i> | |
| Le débordement de la vie | 182 |
| <i>Humberto Musacchio</i> | |
| Sabía sonreír y explicar | 184 |
| <i>Création</i> | 187 |
| <i>Marco Antonio Campos</i> | |
| Puntos de quiebre | 188 |
| <i>David Huerta</i> | |
| Mis casas | 190 |
| <i>Javier Vásconez</i> | |
| Íncipit de la novela inédita <i>El coleccionista de sombras</i> | 193 |
| Entretien | 202 |
| <i>Sandra Acuña Español, Sofía Mateos y Roy Palomino</i> | |
| "Cuando uno juega limpio la literatura siempre es justa con uno": entrevista con Daniel Leyva | 203 |
| <i>Création</i> | 215 |
| <i>Daniel Leyva</i> | |
| Prólogo o la biografía de un personaje que se negó a morir | 216 |

Exordio

Eduardo Ramos-Izquierdo
Sorbonne Université
eri1009eri@yahoo.com

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo. "Exordio". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 6-7.

1. En el presente número, de plurales matices literarios, presentamos nuevamente un dossier, esta vez un homenaje de amigos a la memoria del poeta y novelista Daniel Leyva, recientemente fallecido. Si a lo largo de su vida Daniel vivió en diversas ciudades, París y su cultura literaria latinoamericana lo acompañaron siempre, inclusive hasta algún divertimento final.

2. En *Les Ateliers du SAL*, un grupo siempre renovado de doctorandos se ha ocupado de las labores de recepción y contacto, de primeras revisiones y maquetación de los artículos, de montaje de secciones e integración en internet del número en línea. Agradezco encarecidamente al equipo actual que ha vencido los plazos y las dificultades del tiempo.

3. Una pluma y un papel / un teclado y una pantalla / un micrófono y una grabadora / cerrar los ojos, componer y conservar en la memoria.

Deslizar los ojos en un impreso o en una pantalla / escuchar los artificios que se fijan.

Actos estéticos de soledad acompañada: los más simples, mínimos, intensos: escribir a los otros, leer a los otros.

Pluralidad de lecturas y escrituras que le dan sentido al mundo.

ERI

Presentación

Sofía Mateos Gómez
Sorbonne Université
sofia.mateosg@gmail.com

Roy Palomino
Sorbonne Université
roypalominoc@gmail.com

Citation recommandée : Mateos Gómez, Sofía et Roy Palomino. “Presentación”. *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 8-10.

En este decimoquinto número de *Les Ateliers du SAL* publicamos dos grupos de artículos derivados de nuestra colaboración con universidades latinoamericanas.

En "Écritures plurielles: identités globales" se incluyen un par de textos presentados en la Jornada de Estudios co-organizada con el Tecnológico de Monterrey en junio de 2019. En el primero, "Intersecciones y refiguraciones del neobarroco latinoamericano", Raúl Verduzco examina esta estética como respuesta crítica a la modernidad impuesta sobre la región y traza su desarrollo histórico durante el siglo XX. En "Alcances y limitaciones de lo posnacional en *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos y *Ese principio que fui* de Jordi Soler", Ricardo Hernández Delval observa, a partir del concepto de posnacionalismo, cómo determinados mecanismos ficcionales contribuyen a un cuestionamiento de la idea de nación y a las dicotomías que ésta implica.

En el siguiente grupo, "La pluralité de la littérature colombienne", publicamos los artículos de Juan Guillermo Gómez García y de Ángela Sofía Rivera Soriano. El primero, titulado "Rafael Gutiérrez Girardot en el entorno madrileño (1950-1953)", detalla el contexto cultural de la España franquista, con el fin de destacar la influencia que el Colegio Guadalupano de Madrid habría tenido en el escritor Rafael Gutiérrez Girardot. El segundo, "El baile de la enredadera nocturna: la imagen del *flâneur* en la obra *iQue viva la Música!*", analiza en la novela de Andrés Caicedo la importancia del viaje iniciático y la figura del *flâneur* en una adolescente que se desplaza a través del baile.

En la sección "Miscelánea" aparece una original pluralidad de artículos. Antonio Garrido Domínguez, en su texto "Otras versiones de la autoficción", ahonda en este artificio literario y señala modalidades poco exploradas a nivel teórico que ejemplifica con obras de Francisco Umbral, John M. Coetze, Rosa Montero, Javier Cercas, César Aira y Julio Cortázar. Por su parte, Rocío Luque en "Cristales de tiempo de Elena Garro: un reflejo de su concepción temporal" propone leer la poesía de Garro desde el ángulo de la noción del tiempo que la autora imprime en sus versos y de sus vínculos intertextuales con otras formas de su escritura. En "Mario Levrero y la escritura como forma de resistencia", Enrique Martín Santamaría distingue en los diarios de Levrero la actitud del autor al considerar la escritura como una actividad ajena a las obsesiones contemporáneas de competencia y productividad y la interpreta como profundamente política. A su vez, Carolina Miranda en "Ventilando *schmates*: Ruth Epelbaum y la trilogía *kosher* de María Inés Krimer" expone un análisis de las tres novelas en donde el género policial adquiere un importante eco político: los casos investigados se vinculan con eventos claves de la historia contemporánea de su

país. Por último, el artículo de Denisse Lazo-González, "Entre lo moderno y lo tradicional: roles de género y forma narrativa en *Aeropuertos* de Alberto Fuguet" desentraña los mecanismos mediante los cuales la ficción refleja y reproduce concepciones tradicionales de los géneros.

En esta ocasión tenemos el gusto de ofrecer las reseñas de las siguientes publicaciones: *México, ciudad que es un país* (Pretextos, 2018) de Vicente Quirarte (Yrma Patricia Balleza Dávila); *El París de Cortázar* (RM, 2018) de Juan Manuel Bonet (Carlos Sifuentes Rodríguez); *Variazioni umoristiche. César Bruto e Julio Cortázar*, (Edizioni Fili d'aquilone, 2018) de Anna Boccuti (Carmen Domínguez); *Tertulias* (Cagliari, 2019) revista editada por María Cristina Secci (Liz Viloria); y *Ligera de equipaje: itinerarios de la novela corta en México* (UNAM, 2019) coordinada por Gustavo Jiménez Aguirre y Verónica Hernández Landa Valencia (Michelet Gondo).

A continuación presentamos el dossier de homenaje al poeta y novelista Daniel Leyva, recientemente desaparecido, que ha sido coordinado por Eduardo Ramos-Izquierdo. En él se distinguen dos partes principales: las semblanzas de Guillermo Merino, Rafael Cervantes, Laurence Podselver y Humberto Musacchio; y los textos de creación de Marco Antonio Campos, David Huerta y Javier Vásconez.

Vinculados esta vez, con el dossier anterior, reproducimos en las siguientes secciones la entrevista que le hicieron al autor Sandra Acuña, Sofía Mateos y Roy Palomino; y el texto inédito "Prólogo o la biografía de un personaje que se negó a morir" fragmento de su novela en verso *Divertimento* que será publicada en el mes de abril de 2020.

Agradecemos a todos los colaboradores que aportaron la calidad y la pluralidad literaria de este volumen; a los miembros del comité científico, del comité editorial y del comité de recepción, por el cuidadoso trabajo en las lecturas y revisiones; y al director de esta revista, por incentivar el trabajo editorial en equipo, fuente de aprendizaje y de riqueza literaria.

SMG y RP

Articles

Écritures plurielles : identités globales

Intersecciones y refiguraciones del neobarroco latinoamericano

Raúl C. Verduzco
Tecnológico de Monterrey
raul.verduzco@tec.mx

Citation recommandée : Verduzco, Raúl C.. “Intersecciones y refiguraciones del neobarroco latinoamericano”. *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 13-27.

Résumé :

À partir des épisodes spécifiques, cet article retrace quelques routes que le néo-baroque latino-américain a suivie, des Caraïbes au cône Sud, ses conséquences esthétiques et des nouvelles façons qu'a pris pour préserver d'efficacité critique, à une époque où que des productions culturelles sont menacées de devenir un objet de consommation.

Mots-clés : Néo-baroque latino-américain, Neobarroso, Réalisme sale, latino-américain, epistemologies du sud, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Pedro Juan Gutiérrez, Osvaldo Lamborghini

Resumen:

A partir de algunos episodios concretos, este artículo traza algunas de las rutas que ha seguido neobarroco latinoamericano desde el Caribe hasta el Cono Sur, sus consecuencias estéticas, y algunas de las nuevas formas que ha adoptado para preservar su eficacia crítica en un momento en el que las producciones culturales se ven amenazadas con convertirse en objeto de consumo.

Palabras clave: Neobarroco latinoamericano, Neobarroso, realismo sucio, epistemologías del sur, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Pedro Juan Gutiérrez, Osvaldo Lamborghini

Abstract:

Out of several concrete episodes, this article traces some of the pathways that Latin American neobaroque has followed, from the Caribbean to the Southern Cone, its aesthetic consequences, and some of the new forms it has adopted in order to preserve its critical efficacy, in a time when cultural productions are prone to become objects of consumption.

Keywords: Latin American Neobaroque, Neobarroso, dirty realism, epistemologies of the south, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Pedro Juan Gutiérrez, Osvaldo Lamborghini

La etimología más conocida del barroco nos remite al portugués que designa al barrueco: una perla irregular, que, en su proceso de formación

choca contra irregularidades en las paredes musculares de la ostra, [por lo que] su pulsión de circularidad se trastorna. Imperfecta, patológica, esa perla deforme evoca una esfericidad nunca lograda: su cuerpo levemente monstruoso se afirma así en la nostalgia de la totalidad y de la perfección (Moraña 51-52).

La perla barroca, continúa Moraña unas líneas más adelante:

es el producto apropiado—desterritorializado—por la cultura, que la arranca de su medio natural y la transforma en mercancía suntuaria que pasa a integrar, en su doble carácter real y simbólico, los imaginarios y los espacios de intercambio social de las élites (52).

La deformación deja de ser un defecto para convertirse en *rara belleza*, en objeto de interés (para el intercambio y el consumo) de las clases privilegiadas.

La crítica brasileña Irlemar Chiampi observa que las revisiones europeas del barroco en el siglo XX revelan dos estrategias para salvar "una modernidad estética en agonía": por un lado, un "reciclaje del barroco histórico con una perspectiva posmoderna" y de donde se pueden rescatar "lecciones de representación paroxística, de artificio y de teatralización" (44), y por otro lado, siguiendo a Christine Buci-Glucksmann, la concepción del barroco como una modernidad "otra" que, proveniente de una crisis, se presenta como un espacio de duelo y melancolía (Chiampi 44-45). Estas dos estrategias resultan insuficientes para dimensionar las posibilidades estéticas (y cuando digo estéticas digo también políticas) que el barroco latinoamericano ha manifestado como parte del derrotero crítico de la modernidad¹. Especialmente, como observa Mabel Moraña, cuando el barroco, que es introducido en América durante la colonia con una intención propagandística o, si se prefiere, como parte de un "proyecto civilizatorio", es cooptado por la agenda criolla y por los residuos prehispánicos que ocupan los espacios de representación, de modo que "trascienden y refuncionalizan las regulaciones canónicas" (54) prescritas desde la metrópolis.

¹ Agregaría aquí dos visiones europeizantes del neobarroco cuyas problematizaciones dejaré para otro momento: la noción de barroco como "modernidad alternativa" de Monika Kaup (2012) quien coloca en el mismo saco tanto a T. S. Eliot, como a Diamela Eltit y los *lowriders* californianos, y la de William Egginton quien, en su *Theater of Truth* (2010) si bien establece distinciones claras entre las estrategias barrocas predominantes en España y las de América Latina, termina por minimizar esta distinción por parecerle irrelevante.

El acercamiento que propongo, entonces, presupone una diferenciación determinante entre el barroco angloeuropeo y el latinoamericano, no solo por la "tensión y el platonismo" que ya observó Lezama Lima en su ensayo "La curiosidad barroca", de 1955, cuando se refirió al barroco americano como "arte de contraconquista" (80), sino también por el marco epistemológico que surge ante un desplazamiento de ciertos estatutos de la modernidad, desplazamiento que permite revelar las discrepancias entre el *discurso* de la modernidad emanado desde la metrópolis y la *experiencia* de la modernidad *desde la colonialidad*. Mi propuesta se articula desde tres lecturas del neobarroco en América Latina: por un lado, la de Irlemar Chiampi, quien propone al neobarroco latinoamericano "como un instrumento privilegiado de crítica (latinoamericana) del proyecto (eurocentrífico) del Iluminismo" (10) lo que deviene en la manifestación de una "modernidad disonante" (18); en segundo lugar, la propuesta de Mabel Moraña, quien lee el barroco americano no como producto de una apropiación de la estética imperial, sino como "un proceso de canibalización en el que la mercancía simbólica suntuaria del poder dominante se vuelve anomalía barrueca –perla deforme– en su contacto con el cuerpo social que la recibe" (54)². En tercer lugar, la lectura que Gustavo Guerrero hace desde la noción de "extremosidad" barroca (a partir de las propuestas de José Antonio Maravall en *La cultura del barroco*), y que se funda no ya en la idea de exuberancia y proliferación cuantitativa de elementos, sino de *intensidad* (es decir, sus efectos psicológicos, políticos y sociales) como modo de categorización de lo barroco (Guerrero, "Barrocos, neobarrocos" 20), de manera que no solo la proliferación y el exceso, sino también la sencillez llevada *ad extremis*, es lo que caracteriza lo barroco.

Comencemos por presentar tres escenas que nos permitan trazar algunas de las rutas que ha seguido el barroco americano en el siglo XX, desde el Caribe hasta el Cono Sur:

² A partir de la noción de Barroco como perla irregular, producida por una "anomalía" en el proceso de formación de la perla que "evoca una esfericidad nunca lograda" (52), Moraña sugiere, en la adopción americana del barroco, una reacción de segundo grado sobre el barroco europeo: si el barroco europeo es evocación de la esfera clásica (perfecta y acabada) que nunca llegó a ser, al ser utilizada como dispositivo de transculturación de lo europeo en América, se convierte en una reproducción deforme (por segunda vez) que evoca esa modernidad (esfericidad) nunca lograda, "una deformación nacida de la transgresión de sus límites, que resulta de la defensa ejercida por el cuerpo que recibe el desafío de la heterogeneidad" (52). Si la característica fundamental de la perla barrueca que el barroco adopta es su deformidad, en América Latina esta deformidad se presenta en segundo grado: en contraposición a las formas clásicas y en contraposición a las formas barrocas metropolitanas.

Primera escena: Ti Noel, protagonista de *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, habita las ruinas de la hacienda de su antiguo amo, Lenormand de Mezy, sin techo posible, pero llena de objetos de lujo producto del saqueo del palacio de Sans-Souci luego de la muerte de Henri Cristophe:

Así, poseía una mesa de Boule frente a la chimenea cubierta de paja que le servía de alcoba, cerrándose la vista con un paraván de Coromandel cubierto de personajes borrosos en fondo de oro viejo. Un pez luna embalsamado, regalo de la Real Sociedad Científica de Londres al príncipe Víctor, yacía sobre las últimas losas de un piso roto por hierbas y raíces, junto a una cajita de música y una bombona cuyo espeso vidrio verde apresaba burbujas llenas de los colores del arco iris. También se había llevado una muñeca vestida de pastora, una butaca con su cojín de tapicería y tres tomos de la Gran Enciclopedia, sobre los cuales solía sentarse para comer cañas de azúcar (141-142).

Esta escena sintetiza el resultado del proyecto ilustrado en América Latina. Ti Noel construye su reino sobre las ruinas, ornamentando con despojos y desechos. El programa de la modernidad latinoamericana, representada en la enciclopedia, acaba siendo apenas una butaca desde donde contemplar el resultado de este proyecto mientras consume uno de los productos más representativos del colonialismo en el Caribe: la caña de azúcar.

Esta imagen se corresponde con un punto de inflexión entre dos grandes momentos del proceso de inserción del barroco en la modernidad latinoamericana, los cuales a su vez coinciden con los momentos de ruptura y renovación poética más representativos de la tradición literaria latinoamericana: el primero, de adquisición de una "legibilidad estética", que Chiampi asocia con el modernismo y las vanguardias, y el segundo, de "legitimación histórica", que se corresponde *grosso modo*, con la gestación de la nueva novela latinoamericana y el llamado "post-boom"³ (18). El texto de Carpentier, con su consabido prólogo (titulado *a posteriori* "De lo real maravilloso americano") incorpora perspectivas adquiridas desde sus trabajos antropológicos y etnomusicológicos con las culturas africanas en el Caribe (*Ecué-Yamba-ó*, de 1933, y *La música en Cuba*, de 1946), así como de las vanguardias europeas (especialmente del surrealismo), para producir una narración que pretende ser ontológica y epistemológicamente distinta a la de las representaciones realistas desde la perspectiva europea⁴.

³ Véase: Rodriguez Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo nuevo, 1972, y Shaw, Donald L. *The post-boom in Latin American Fiction*. Albany: SUNY press, 1998.

⁴ Sobre el debate respecto al éxito o fracaso de Carpentier en esta tentativa, destaco la lectura que hace Roberto González Echeverría en *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria* (1993) y la que hace Mariano Siskind en

Si bien en este momento Carpentier no ha asumido aún de manera explícita lo barroco como intrínseco a la expresión americana, su formulación de lo real maravilloso americano, como una estética que supone una ontología y una epistemología distinta a la de la modernidad occidental, no solo pone de manifiesto la tan repetida búsqueda latinoamericana de su propia expresión, que deja ver que esa expresión, producto de un *modo de ser* distinto, y de una experiencia histórica distinta, nos permite aprehender elementos que la expresión metropolitana, por el modo en que está configurada, no consigue mostrar.

Segunda escena: Socorro, personaje de *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, va a la "casa del Ser" a buscar su esencia, pero la criada que lo recibe, le dice que el *Ser* no está:

La criada abre la puerta, de par en par, como si abriera las piernas, su cajita hialina, al ente por excelencia. Del interior brota una luz: la que refleja la calva de la Gran Pelona. Socorro se engarrota toda, blanquea como pulpo en agua hirviendo.

-¿Ya ve? - profiere, ronca, la acólita-. Brilla por su ausencia. (331)

Este juego, que alude a una conocida frase de Heidegger -"El lenguaje es la casa del ser"⁵-, deja ver la imposibilidad del ser como esencia anterior a su representación. Ante la falta de un Ser que les dé una esencia, Socorro y su dioscúrica compañera, Auxilio, llegan al *self-service*, donde deberán servirse su propia esencia (el concepto de *self-service* abarca tanto la idea del restaurante de autoservicio como del *self* entendido como esencia del ser, que Auxilio y Socorro solo podrán servírselo como si fuera parte de un buffet). La prisa que las embarga provoca que Auxilio derrame su bandeja con comida por el suelo, molestando a los comensales. Ante la vergüenza, a Auxilio se le ocurre una idea:

Abre una caja redonda forrada de piel de cocodrilo que trae colgada a la espalda con una cadena plateada, como una cantimplora, y contándolas, saca cincuenta fotos en colores. Desecha dos, amarillentas, le entrega a Socorro un close-up en blanco y negro, y con las otras cuarenta y siete se va al extremo del comedor. Desde allí, mesa por mesa, las va repartiendo. A cada entrega sonríe, se da un peinazo, se presenta al destinatario con una referencia y renueva su asombro con la descripción minuciosa de la foto. Socorro la sigue a unos pasos, añadiendo adverbios a un abanico de plumas de aveSTRUZ, rociándolo de

Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2014. 59-100.

⁵ Las alusiones a Heidegger y su relación con la esencia del ser son tratadas más a fondo por Roberto González Echeverría en su edición crítica de la novela (Madrid: Cátedra, 1993).

ungüentos. A una señal de Auxilio, Socorro adjunta medallitas de la Caridad del Cobre y bombones (333).

La única fotografía que no comparten es una foto "de carnet, tamaño seis por ocho, en la cual se ve de frente, mirando ligeramente hacia un lado, apenas seria, tal cual es" (334).

Ante la falta de esencia, la máscara es la única verdad representable, la única, manera de afirmar su existencia frente al otro. Las categorías de identidad y de sujeto se nos presentan no solo vacías, sino imposibles de ser llenadas de sentido, lo que supone un cuestionamiento no ya del proyecto ilustrado, sino el proyecto de la modernidad en su sentido más amplio, y lo hace recuperando tanto planteamientos que problematizaban la modernidad desde el siglo XVI y XVII, como con perspectivas contemporáneas de Sarduy que ponen en evidencia la crisis de la modernidad de finales del XX y comienzos del XXI. El pensamiento postestructuralista y las ideas del barroco histórico atraviesan y desarticulan discursos originados por la modernidad europea que fueron trasplantados al contexto colonial americano como utopía no solo posible, sino deseable.

En el texto de Sarduy, las posibilidades del lenguaje se han reformulado; Auxilio y Socorro, gemelas dioscúricas, se definen en la fluidez que reduce su esencia a un vacío cubierto por su simulacro. De este modo, la propuesta de Sarduy actualiza la mirada, moderna a pesar de barroca, que ensayaron Carpentier, Lezama y algunos de sus antecesores. La publicación de su ensayo "Barroco y neobarroco" en *América Latina y su literatura* (1972) vuelve programática esta nueva dirección, que se afirmará a lo largo de su producción literaria y ensayística. Esta perspectiva apela a la conformación de una "Nueva Inestabilidad" (como tituló a uno de sus ensayos) donde la concreción y el absoluto se vuelven imposibles ante la ausencia inminente de una esencia de las cosas. Una mirada que se confronta con la estructura circular, perfecta, centralizante y proporcional del mundo: la mirada heredada de la visión copernicana del mundo, de la perfección renacentista del *Hombre de Vitruvio*, y del círculo, cuyo centro determina el orden de todos los puntos de la circunferencia. En su lugar, Sarduy propone una visión kepleriana, cuyo signo, la elipse, desplaza el centro, lo imposibilita; la estructura de la elipse se determina a partir de dos focos (como Auxilio y Socorro), de cuya relación depende el ordenamiento de su circunferencia, y que cuestiona el orden centralizante del círculo.

La presencia de dos focos donde antes había un centro único, no anula la noción de Orden, pero sí la de centro; pues en esta aproximación, la representación de un orden demanda la necesidad de mostrar tanto la cara *luminosa* como la cara *oscura* del proyecto moderno: no solo el progreso y el saber, sino

también la colonialidad⁶ como su contraparte inevitable. De allí que Sarduy, para salir de ese callejón sin salida, proponga una epistemología propia que "lo proyecte más allá de la literatura y de las artes, transformándolo en un instrumento de interpretación de la crisis de la cultura moderna", como observa Gustavo Guerrero ("Algunas notas" 90).

Tercera escena: hacia el final de la primera sección de la *Trilogía sucia de La Habana*, Pedro Juan, protagonista y narrador, tiene veinte dólares en el bolsillo, sentado en un banco en el malecón, mira a un hombre que muestra sus genitales a los peatones, un viejo se acerca a hablar con él y se aleja; no necesita preocuparse por conseguir los medios para sobrellevar el día, porque trae veinte dólares en el bolsillo. Reflexiona sobre un cuento que escribió y que desea reescribir:

Rogelio había acabado de morir y yo imaginé muchas cosas de su vida. No es un buen cuento. Lo mejor es la realidad. Al duro. La tomas tal como está en la calle. La agarras con las dos manos y, si tienes fuerza, la levantas y la dejas caer sobre la página en blanco. Y ya. Es fácil. Sin retoques. A veces es tan dura la realidad que la gente no te cree. Leen el cuento y te dicen: 'No, no, Pedro Juan, hay cosas aquí que no funcionan. Se te fue la mano inventando'. Y no. Nada está inventado. Sólo que me alcanzó la fuerza para agarrar todo el masacote de realidad y dejarlo caer de un solo golpe sobre la página en blanco (103-104).

Solo con veinte dólares en el bolsillo es posible disfrutar de un atardecer en el malecón de La Habana, y reflexionar acerca de su escritura, su quehacer en el mundo. Acaso esta escena sintetice el fracaso de un proyecto *alternativo* de modernidad saboteado por el Orden Mundial (con mayúsculas): las condiciones de posibilidad para la reflexionar sobre sí mismo y sobre su entorno están determinadas, en el mundo de la post-Guerra Fría, por el poder adquisitivo.

Es en la transposición de estos escenarios donde me sitúo para indagar acerca de una intersección, entre el barroco y otros realismos, como el llamado realismo sucio⁷. Al cabo de algunos

⁶ La noción de *colonialidad* utilizada aquí no se refiere solo a la conquista y ocupación de territorios nacionales, sino sobre todo a lo que Pablo González Casanova y Rodolfo Stavenhagen denominaron "colonialismo interno" (la reproducción de las prácticas coloniales al interior de los Estados Nacionales) y al "colonialismo cultural" que siguió presente a pesar de los procesos de descolonización territorial. Para profundizar en este tema, véase Mignolo, Walter. "La colonialidad: La cara oculta de la modernidad", en *Historias Locales, diseños globales*. Madrid: Akal, 2003.

⁷ Anke Birkenmaier, en "Mas allá del realismo sucio: *El rey de la Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez", concibe la obra de Gutiérrez y su realismo sucio como una estética que "se inserta en esta genealogía de realismos latinoamericanos, oponiéndose a su vez, no tanto a modelos europeos, sino a sus propios precursores y contemporáneos neobarrocos cubanos. El autor

de los relatos de la *Trilogía sucia de La Habana*, el sexo y la carnalidad se habían convertido en derroche, en excedente que escondía un *horror vacui* tan barroco como el de Auxilio y Socorro en la ya referida novela de Sarduy que enmascararon la ausencia del *ser* mediante la simulación, un horror al vacío pecuniario que impidiera la reflexión sobre el mundo y sobre sí mismo en el mundo. El proyecto de modernidad fallido del estado revolucionario cubano ha devenido apenas las ruinas postapocalípticas de una utopía nunca materializada.

Pedro Juan Gutiérrez continúa su relato diciendo:

Soy un revolcador de mierda. Y no es que busque algo entre la mierda. Generalmente no encuentro nada. No puedo decirles: 'Oh, miren, encontré un brillante entre la mierda, o encontré una buena idea entre la mierda, o encontré algo hermoso'. No es así. Nada busco y nada encuentro. Por tanto, no puedo demostrar que soy un tipo pragmático y socialmente útil. Sólo hago como los niños: cagan y después juegan con su propia mierda, la huelen, se la comen y se divierten hasta que llega mamá, los saca de la mierda, los baña, los perfuma y les advierte que eso no se puede hacer (104-105).

Sobre este pasaje hay que rescatar dos elementos fundamentales. Primero, su exclusión del orden productivo (al decir que no es un tipo pragmático y socialmente útil) y, como consecuencia de este, la materia fecal como suplemento, como residuo inevitable de la vida, así como el derroche y regodeo en dicho suplemento. Respecto al orden de la producción, valga recordar que, para Sarduy:

[s]er barroco hoy [en 1972] significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación (*Barroco*, 1250).

Esta eficacia, que se sustenta en un aprovechamiento de los recursos por parte del sujeto que produce, se vuelve un contrasentido ante las demandas de productividad que convierten al sujeto que aprovecha en objeto de aprovechamiento (es decir, en recurso humano que debe ser optimizado). En ese mismo sentido, continúa Sarduy:

mismo describe su estilo como un 'realismo sucio, sin nada que ver con el realismo mágico o maravilloso' (Birkenmaier 38). Aquí valdría matizar que, al igual que la obra de Gutiérrez, la de Sarduy se opone también a los realismos mágicos y maravillosos y, en todo caso, se alinea más con los realismos que cuestionan no tanto la realidad factual a partir de una visión, o de una ontología distinta (como sucede en *El reino de este mundo* o *Cien años de soledad*), sino con los que cuestionan el sustrato discursivo que condiciona la manera en que se representa (y se conoce) la realidad.

Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer –y no, como en el uso doméstico, en función de información– es un atentado al buen sentido, moralista y ‘natural’ –como el círculo de Galileo– en que se basa toda la ideología de consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse –ese suplemento de valor– subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo (*Barroco* 1250).

En la sobreproducción simbólica del neobarroco subyace una actitud de desafío a la sociedad industrial, marcada por el pleno aprovechamiento de los recursos para generar valor de uso. Del mismo modo, en la frugalidad y el minimalismo de la poética de Pedro Juan Gutiérrez, es el discurso de austeridad que el estado cubano promovía para la consolidación del *hombre nuevo*, el que es llevado al extremo para poner en evidencia el vacío detrás de los significantes de ese orden sociopolítico que el estado revolucionario promovió por décadas. Esta “extremosidad” a decir de Gustavo Guerrero, es condición del barroco: “definida en términos de intensidad y no de cantidad, la extremosidad se erige aquí en la condición necesaria a la tipificación de lo propiamente barroco y lo identifica, pragmáticamente, a través de sus efectos psicológicos, políticos y sociales” (“Barrocos, neobarrocos” 20).

La representación de lo abyecto en el realismo sucio, por otro lado, parece apelar a lo sublime, como observa Anke Birkenmeier respecto a la *Trilogía sucia*, y pone en evidencia un nuevo tipo de realismo (47), un realismo que intenta acercarnos a lo que César Aira llama “lo real de la realidad”, expresión que aparece en varios de sus textos, y que nos remite a lo que Luz Horne, en *Literaturas reales*, refiere como “nuevos realismos”, a saber, los que manifiestan una preocupación porque “la literatura muestre algo del orden de lo real de su propia época, pero que, para hacerlo, recurra a formas diferentes a las del realismo clásico para lograrlo” (14).

Esta relación entre la obra de Pedro Juan Gutiérrez y la de Aira permite, a modo de una *retombée* neobarroca, vincularla con otra serie de escenas que inicia, acaso, en 1839, cuando el argentino Esteban Echeverría escribe *El matadero*, o quizás después, cuando Roberto Arlt publica *Los siete Locos*, en 1929. Pero, en definitiva, uno de los más importantes puntos de intersección con la tradición neobarroca que hemos perfilado aquí será la publicación, en 1969, en una editorial con nombre falso, para evitar represalias⁸, de *El fiord*, una novela corta del

⁸ Sobre esto da cuenta Ricardo Strafacce: “Tras unos días de cabildeos, se acordó que Marcucci editaría el libro, es decir, financiaría la publicación (aún sin que el autor le firmara los pagarés), pero bajo un sello inexistente, que el propio Lamborghini, entonces, eligió llamar *Ediciones Chinatown*. Tampoco

argentino Osvaldo Lamborghini. He aquí entonces una *cuarta escena*, retrospectiva, de un relato en que se describe el trabajo de parto de Carla Greta Terón (CGT), presenciado por el narrador, su amante, Alcira Fafó, y el entrañable Sebas, mientras el Loco Rodríguez, padre de la criatura, espera su nacimiento, y en su desesperación, viola a la parturienta durante el trabajo de parto y continúa sodomizando a nuestro narrador mientras este se regodeaba con Alcira Fafó, y Sebas observaba extasiado el acto:

Adelante camarada Sebastián, entrañable amigo, perro inmundo. [...] Yo estaba preso en la cárcel formada por los brazos del Loco y con la cabeza sumergida en el bajo vientre de mi cajetoidea Alcira. Mi gran amor se desbordaba. Sentí en el centro en el cero de mi ser las vibraciones eyaculatorias del pijón del Loco, mientras el clítoris de Alcira Fafó, enhiesto y rugoso, me hacía sonar la campanilla, a rebato; pero vi, vi sin embargo de reojo cómo el temible, purulento Sebastián, intentaba acariciar las bien plantadas nalgas que sobre mis nalgas galopaban, el culo de nuestro abusivo Dueño y Señor [...] (14).

El desencanto del peronismo como posibilidad de cambio en la Argentina durante los años sesenta, producto del matrimonio imposible entre las cúpulas sindicales y la oligarquía nacional, da como resultado el nacimiento de Atilio Tancredo Vacán, cuyas iniciales remiten a Augusto Timoteo Vandor, líder sindical asesinado por oponerse a las nuevas alianzas, del mismo modo que la parturienta, Carla Greta Terón alude, por sus iniciales a la CGT (Confederación General del Trabajo), órgano que aglomeraba a la mayoría de los sindicatos en la Argentina, pero también, por resonancia fonética, a la figura de Eva Perón, lo que vuelve inevitable asociar al Loco Rodríguez, con el propio Perón.

En esta suerte de orgía post parto, mientras el recién nacido incurría en un acto incestuoso con su madre, el Loco Rodríguez arremetía a golpes contra Sebas (forma de vesre-lunfardo para "bases", refiriéndose las bases del sindicato), a quien no le dieran "de comer ni de cojer" [sic] (14) y maltratan a la primera oportunidad.

Sin embargo, el narrador, después de probar la leche materna que emanaba de los senos de Carla Greta Terón, se transforma, y arremete contra el Loco Rodríguez, el cual, según descubre el narrador, "tenía dientes postizos, nariz de cartón, una oreja ortopédica" (30). Con la puesta en perspectiva del carácter impostado de quien ejerce tan arbitrariamente el poder, la obra de Lamborghini da al traste con la histórica dicotomía

Artes Gráficas *Sapientia*, que aceptó el trabajo, quiso figurar, por lo que se acordó que el libro aparecería como si hubiera sido impreso en los fantasmales talleres de *Chinatown*" (168).

Civilización/Barbarie (formulada desde la fundación de la tradición literaria argentina) para reformularla en términos de "verdugos y verdugueados": "me pregunto si yo figuro en el gran libro de los verdugos y ella en el de las víctimas. O si es al revés. O si los dos estamos inscriptos en ambos libros. Verdugos y Verdugueados" (Lamborghini 23). Si en la *Trilogía Sucia de la Habana* solo se puede pensar con veinte dólares en el bolsillo, ¿cómo pensar cuando, como Sebas, se siente la bota del patrón encima, o peor aún, su amenazante presencia sobre todos los convidados? ¿Cómo llevarse la mano a la boca desdentada si, como Sebas, no se tiene fuerza ni para alzar la mano?

Esta intersección evidencia una trayectoria que corre casi paralela (aunque acaso soterrada) a la que inauguran Carpentier y Lezama, que renueva Sarduy. Es gracias al trabajo de Néstor Perlongher que observa, en los escritores reunidos alrededor de la revista *Literal*, en los años 60 (a saber, Germán García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini), un grupo para quien "la onda" en los 60s y la primera mitad de los 70, era "el terrorismo político y la perversión sexual" (Perlongher parafraseando a German García, "Ondas en *El Fiord*", 132). Perlongher le atribuye a Lamborghini ser el iniciador de esta tendencia en el cono sur, que tiene sus orígenes en los movimientos sindicalistas y los estudios sobre Lacan, en boga durante los años 60 en la Argentina, que dieron forma y significado a un desengaño de la política peronista (no olvidemos que el desengaño es acaso uno de los temas más recurrentes en el barroco histórico). Tal como la obra de Pedro Juan Gutiérrez se produce de un desengaño ante la inviabilidad del proyecto revolucionario, esta se manifiesta de manera ya indiscutible durante el período especial. Perlongher le atribuye precisamente a Osvaldo Lamborghini el "detonador de ese flujo escritural que embarroca o embarra las letras transplantinas" (Perlongher, "Introducción" 54), a quien previamente llamaría "neobarroso" porque "lo labrado y lo proliferante se acollarán a cierto efecto (diríamos quizá, demanda) de profundidad que, desbordada ya por la abundancia literal, ya por la operación de simulacro, chapotea, como 'El niño proletario', en el barro ensangrentado" ("Ondas en *El Fiord*" 134).

Barroca o barrosa, esta estética explota en múltiples puntos de fuga y se observa en diferentes manifestaciones específicas a lo largo del continente, lo que llevó a Haroldo de Campos a hablar de un transbarroco (Mateo 16). Entonces surgen categorías como Barroco de la levedad (Sánchez Robayna), para llamar a ese barroco que ha perdido "gravedad" (Mateo 35); Barrococó (Eduardo Espina), para el barroco en que lo trascendente habla a través de lo contingente (37); Neobarroso (Tamara Kámenszain), para un neobarroso que trata de borrar lo

ya cristalizado de las formas (38-39), Neobarrocho (Soledad Bianchi), barroco atracado en las orillas del río Mapocho (39); y hasta neoberraco (Maurizio Medo), resultante del agotamiento del barroco y de la reducción a una mera pirotecnia verbal (42-43). Todas estas variantes dejan ver múltiples dimensiones del barroco americano, cuyas diferencias obedecen a cuestiones étnicas, geográficas, sociohistóricas, incluso estéticas. Si algo comparten es, por un lado, la tensión con una estructura dominante construida desde un lugar de enunciación privilegiado, y por otro lado, una episteme "otra" que, al permitir a sus receptores acceder a aspectos del mundo que las epistemias dominantes (y sus modos de representación) no logran abarcar o deliberadamente eluden, las manifestaciones de la episteme barroca consiguen socavar dichas estructuras hegemónicas; una estética que oscila entre el tatuaje (herencia de la escritura en filigrana de Sarduy) y el tajo (herencia de Osvaldo Lamborghini). Un barroco que satura para mostrar, no para encubrir. Un barroco que traza y tasajea, que figura primero y muestra después los cortes transversales que evidencian las capas discursivas que esconden lo real, y que nos permite entrever "lo real de la realidad", esto es, la brutalidad que subyace bajo capas y capas de maquillaje retórico, abyecto o artificioso, pero acaso necesario para producir el desengaño, en sus dos acepciones: ya como revelación, ya como desencanto.

Bibliografía

- Barros, César. "Del 'Macrocosmos De La Hamburguesa' a 'Lo Real De La Realidad': Consumo, Sujeto y Acción En La Prueba De César Aira." *Revista Hispánica Moderna*, vol. 65, no. 2, 2012: 135-152.
- Birkenmaier, Anke. "Más allá del realismo sucio: 'El Rey de La Habana' de Pedro Juan Gutiérrez". *Cuban Studies* 32 (2001): 37-54.
- Carpentier, Alejo (1949). *El reino de este mundo*. México: Booklet, 1999.
- Chiampi, Irlemar. "El barroco en el ocaso de la modernidad". *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000. 17-41.
- Egginton, William. *The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*. California: Stanford University Press, 2010.
- Gonzalez, Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. Ciudad de México: UNAM, 1993.
- Guerrero, Gustavo. "Algunas notas sobre Sarduy y su neobarroco". *América: Cahiers du CRICCAL20* (1998) Le néo-baroque cubain. 89-98.
- _____. "Barrocos, neobarrocos y neobarrosos: extremosidad y extremo Occidente". *Revista de crítica literaria Latinoamericana*. Año XXXVIII, 76. 2º semestre (2012): 19-32.
- Gutiérrez, Pedro Juan (1998). *Trilogía Sucia de la Habana*. México: Anagrama, 2004.
- _____. *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Kaup, Monika. *Neobaroque in the Americas: Alternative Modernities in Literature, Visual Art, and Film*. Virginia: University of Virginia Press, 2012.
- Lamborghini, Osvaldo (1969). *El Fiord*. Barcelona: Ediciones Sin Fin, 2014.
- Lezama Lima, José (1955). "La curiosidad Barroca". *La expresión Americana*. México: FCE, 1993. 70-106.
- Mateo del Pino, Ángeles (ed.). *Ángeles Maraqueros. Trazos Neobaroc-s-ch-os en las poéticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Katatay, 2013.
- Moraña, Mabel. "Barroco/neobarroco/ultrabarroco: de la colonización de los imaginarios a la era postauratICA". *La escritura del límite*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010. 51-91.
- Mignolo, Walter. "La colonialidad: La cara oculta de la modernidad". *Historias Locales, diseños globales*. Madrid, Akal, 2003. 39-49.
- Perlongher, Nestor. "Caribe Transplantino. Introducción a la poesía barroca cubana y rioplatense". *Revista chilena de Literatura* 41 (1993): 47-57.
- _____. "Ondas en *El fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini". *Prosa plebeya. Ensayos 1982-1992*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1996. 131-138.
- Rodriguez Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo nuevo, 1972.

- Sarduy, Severo. *De donde son los cantantes. Obras completas, tomo I.* Coords. Gustavo Guerrero y François Wahl. Colección Archivos. Madrid: Ediciones UNESCO/ ALLCA XX, 1999.
- _____. *Barroco* (1974) Coords. Gustavo Guerrero y François Wahl *Obras completas, tomo II.* Colección Archivos. Madrid: Ediciones UNESCO/ ALLCA XX, 1999. 1195-1262.
- _____. *De donde son los cantantes.* Edición de Roberto González Echeverría. Madrid: Cátedra, 1993.
- _____. "Barroco y neobarroco". *América Latina en su literatura.* Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo Veintiuno Editores, 1972. 167-184.
- Shaw, Donald L. *The post-boom in Latin American Fiction.* Albany: SUNY Press, 1998.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America.* Evanston. IL: Northwestern University Press, 2014.
- Strafacce, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini. Una autobiografía.* Buenos Aires: Mansalva, 2008.

Alcances y limitaciones de lo posnacional en *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo *Villalobos y Ese príncipe que fui de* **Jordi Soler**

Ricardo Hernández Delval
Tecnológico de Monterrey
ricardo_delval@hotmail.com

Citation recommandée : Hernández Delval, Ricardo. "Alcances y limitaciones de lo posnacional en *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos y *Ese príncipe que fui* de Jordi Soler". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 28-42.

Résumé :

Cet article se concentre sur les éléments postnationaux de la fiction contemporaine mexicaine et vise à analyser l'idée que le post-nationalisme littéraire, en plus de promouvoir le contact intellectuel entre différentes traditions culturelles, il cherche également à transformer le concept de nation dans un processus qui s'éloigne de identités univoques et met l'accent sur la multiplicité.

Mots-clés : Postnationalisme, nation, individualisme, transformation, multiplicité.

Resumen:

Este artículo se concentra en los aspectos posnacionales de la narrativa mexicana contemporánea y pretende analizar la idea de que el posnacionalismo literario, además de promover el contacto intelectual entre tradiciones culturales diferentes, busca también transformar el concepto propio de nación en un proceso que se aparta de las marcas identitarias unívocas y enfatiza la multiplicidad.

Palabras clave: Posnacionalismo, nación, individualismo, transformación, multiplicidad.

Abstract:

This article focuses on the postnational elements of mexican contemporary fiction and its objective will be to analyze the idea that literary postnationalism, besides the intellectual relations between different cultural traditions that it promotes, also seeks to transform the concept of nation itself in a process that draws away from stable essential identities and emphasizes multiplicity.

Keywords: Postnationalism, nation, individualism, transformation, multiplicity.

Hacia finales del siglo XX, el concepto de posnacionalismo cobró relevancia como un discurso político satélite al aparato teórico de la posmodernidad. Como su nombre indica, su aspiración principal se concentra en la idea de explorar formas de constitución social y cultural que sobrepasen las fronteras de lo nacional. Desde la desconfianza en las grandes narrativas que promueve el pensamiento posmoderno, resulta comprensible el cuestionamiento de la nación como eje sociopolítico. En un mundo cada vez más conectado en el que las diferencias se difuminan en códigos culturales que responden a criterios transnacionales de recepción, el concepto de nación se ve desestabilizado por la producción de estímulos cuyas intenciones temáticas escapan a la especificidad de un territorio único.

Término acuñado en Alemania a mitad de la década del ochenta, lo posnacional, según Bernat Castany Prado, se basa en la superación de las tres premisas elementales que sostienen el nacionalismo: "que la única unidad político-social posible es el estado-nación; que debe existir una total congruencia entre la unidad nacional y la unidad política; y que las fronteras nacionales deben ser privilegiadamente significativas en las cuestiones étnicas, estéticas y culturales" (9). Esta definición programática, además de enlistar características esenciales, propone un enfoque que supone la profundización en el análisis de manifestaciones anómalas en campos de producción cultural en los que la idea de nación posee una importancia preponderante. A su vez, la misma fijación del término enfatiza un ordenamiento dicotómico bastante simple: existe una cultura nacional establecida en la que aparecen propuestas estéticas que se asocian con la misma y propuestas estéticas que buscan expresar aspectos distintos, de mayor universalidad, que pretenden superar las supuestas limitaciones de la circunstancia cultural inmediata.

El acercamiento aquí propuesto busca posicionarse en el marco de esta discusión y desestabilizar la dicotomía nacional-global mediante el estudio de los alcances y las limitaciones del concepto de posnacionalismo. La operación crítica para llevar a cabo este objetivo surge de una inquietud específica: así como la literatura posnacional pretende superar elementos de la cultura nacional mediante mecanismos de expresividad que aluden a repertorios culturales de distintas tradiciones, cabe preguntarse hasta qué punto este fenómeno transforma también nociones específicas de la nación como tema literario, ya que a través de los procedimientos de apropiación cultural propios del posnacionalismo, lo nacional desnuda su carácter de constructo y extiende su horizonte de significación hacia la multiplicidad y la flexibilidad de sus modos de representación. La profundización en esta circunstancia conceptual se propone a través del análisis de dos novelas mexicanas contemporáneas que pueden catalogarse con la

etiqueta posnacional: *Ese principio que fui* (2015) de Jordi Soler y *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) de Juan Pablo Villalobos.

En principio, la acepción original del concepto de posnacionalismo surgió en el ámbito de la teoría política. Durante el auge de la Comunidad Económica Europea, Karl Dietrich Bracher definió la República Alemana Federal como una democracia posnacional, debido a que basaba su concepción como estado en una mera unidad legislativa y no en una diferenciación étnica-esencial que constituyera alguna clase de pueblo autóctono (Müller 98). La idea de un patriotismo constitucional, lanzada por el filósofo político Dolf Sternberger en 1979¹, fue retomada por Bracher en el contexto de la pugna ideológica de la Guerra Fría para afirmar que un estado verdaderamente avanzado no necesitaba de la identidad nacional para constituirse como democracia.

En la década posterior, Habermas cuestionó en *La constelación posnacional* la postura de que una sociedad constituida democráticamente solo podía formarse en el marco del Estado-nación. Desde su perspectiva, el estar inmerso en los procesos económicos de la globalización tenía como consecuencia que el Estado-nación se viera incapaz de controlar el caótico desarrollo de políticas económicas neoliberales que afectaban al planeta entero. Así, Habermas plantea la necesidad de contrarrestar la euforia neoliberal con una apertura del Estado-nación que permitiera la instauración de órganos supranacionales que respondieran con mayor efectividad a la sociedad mundial que estaba creando la economía de finales del siglo XX (84-85).

A la par de este primer desarrollo en el contexto político, Arjun Appadurai considera que la construcción de la identidad nacional se basa en la instauración de una lógica esencial que dicta la manera de crear el sentimiento de comunidad a través de metáforas que aluden a la sangre, la tierra, o el lenguaje compartidos por un cierto tipo de colectividades, normalmente pequeñas y cerradas (140). Los mecanismos de preservación de la nación se instalan a partir de este argumento primordialista. De forma paralela, Appadurai explora la posibilidad de localizaciones transnacionales que representan una etnicidad moderna que escapa a esta lógica, las cuales constituyen la base de movimientos de identidad que superan los límites del estado-nación, llamados esferas públicas diáspóricas (147). En este espectro posiciona grupos sociales que responden a una identidad distinta a la nación territorio -

¹ La idea de patriotismo constitucional fue presentada originalmente por Sternberger en un artículo periodístico que lleva como título el nombre del concepto, publicado el 23 de mayo de 1979 en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. El patriotismo constitucional puede definirse como un segundo patriotismo basado en la Constitución, la cual constituye la única posibilidad de integración ante las heridas del sentimiento nacionalista alemán (85).

rial que los contiene, como los casos de Quebec, Serbia, Sri Lanka, Namibia, Punjab, los haitianos en Miami, los tamiles en Boston, los marroquíes en Francia o los molucas en Holanda. A esta clase de formas de identificación no-nacional se les define como lealtades posnacionales (165).

Esta concisa recapitulación de las aproximaciones conceptuales a lo posnacional no da cuenta de la abundante bibliografía que existe al respecto y que incluye, entre otros, el análisis del imperialismo de Edward Said², la noción de mirada cosmopolita de Ulrich Beck³, el proyecto de ética mundial de Hans Küng⁴, el debate sobre la dicotomía nacionalismo-internacionalismo que recoge Martha C. Nussbaum en *Los límites del patriotismo*⁵, la reformulación de la teoría democrática en un ámbito global de David Held⁶, la minuciosa revisión del origen de la Modernidad que hace Stephen Toulmin⁷ y el estudio de los riesgos que representa un supuesto gobierno de alcances mundiales que desarolla Danilo Zolo⁸.

² En *Culture and Imperialism*, Edward Said busca analizar, más allá de la economía y la política, las influencias culturales que los procesos de colonización llevaron a las culturas colonizadas y viceversa, y cómo éstas afectaron el nivel de la cultura nacional, la cual no puede observarse libre de afiliaciones externas (12-13).

³ "La mirada cosmopolita quiere decir: en un mundo de crisis globales y de peligros derivados de la civilización, pierden su obligatoriedad las viejas diferenciaciones entre dentro y fuera, nacional e internacional, nosotros y los otros, siendo preciso un nuevo realismo, de carácter cosmopolita, para poder sobrevivir" (Beck 25).

⁴ Desde la perspectiva de la teología, Hans Küng propone en *Proyecto de una ética mundial* la necesidad de instaurar una ética en común que cubra toda la diversidad del mundo (43). Más allá de las posibilidades reales de concretar este proyecto, el planteamiento de Küng es pertinente en este contexto ya que posee una noción de cultura que es global.

⁵ Martha C. Nussbaum promueve la idea de una educación cosmopolita en la que el individuo, más allá de pertenecer a una comunidad nacional y reconocerse en sus marcas identitarias, debe ser instruido para reconocerse como parte de la comunidad entrelazada que representa la humanidad (20).

⁶ David Held plantea en *La democracia y el orden global* la "creación de un poder legislativo y un poder ejecutivo transnacionales; efectivos en el plano regional y en el global, cuyas actividades estarían limitadas y contenidas por el derecho democrático básico" (321).

⁷ Stephen Toulmin localiza en *Cosmópolis* el origen de la modernidad en el surgimiento del estado-nación y propone que "Las funciones sociales, políticas y económicas que deben ejercerse después del año 2000 exigen más instituciones y procedimientos de carácter subnacional, transnacional y multinacional" (268).

⁸ Danilo Zolo denuncia la incapacidad de instituciones supranacionales como la ONU para constituir una verdadera democracia global, ya que su constitución es piramidal y jerárquica; en cambio, defiende una postura que enfatiza en la admisión de la diversidad, el cambio y la diferencia que trae consigo el ordenamiento del estado-nación (19-23).

De regreso en el ámbito que concierne a este artículo, Castany Prado en *La literatura posnacional* admite que esta no se trata de un género nuevo, subgénero o escuela literaria que se agota en el hecho mismo de ser posnacional, sino que representa una serie de estrategias que pueden identificarse en textos que buscan nuevos modos de comprender la identidad, más acordes con el carácter inasible y plural que se ha confeccionado de esta a la par de los procesos culturales de la globalización (10). De esta manera, lo posnacional puede verse desde la figura del autor, afectada por fenómenos de desplazamiento, migración e intercambio que potencializan las posibilidades del mestizaje y la hibridación literarias (184); desde la perspectiva del lector, cuyo horizonte de expectativas ahora se configura a partir de estímulos culturales provenientes de tradiciones heterogéneas (194); desde las propuestas del contenido, ya que la literatura posnacional se alimenta del escepticismo identitario para aceptar la ambigüedad y pluralidad del mundo mientras critica la idea unívoca de nación (211); y desde las exploraciones de la forma, entre las que se cuentan una serie de elementos de estilo y narración que caracterizan al "mundialismo literario" (225). Castany Prado destaca en esta categoría procedimientos de confección textual como la enumeración caótica, la ambigüedad, campos léxicos con un elevado grado de indeterminación geográfica, violentos cambios de enfoque espacial o temporal –perspectivas de vértigo–, descripciones que hacen referencia a la simultaneidad de los hechos y un repertorio de referencias culturales que provienen de toda clase de fuentes, sean estas literarias o no (225-235).

Como acompañamiento a estos mecanismos narrativos específicos, cabe destacar la tendencia general presente en la narrativa mexicana contemporánea de enfatizar la búsqueda de la individualidad como objetivo estético primordial, el cual se alinea con la erradicación de las tentativas críticas del ordenamiento generacional o la asociación colectiva. Asimismo, esta circunstancia se encuentra íntimamente relacionada con otra de las consignas asociadas a la producción literaria en el México del siglo XXI: la desaparición del tema de la nación como preocupación intelectual. Sirvan dos artículos recientes para ilustrar la lógica de este pensamiento. Jaime Mesa afirma en "La generación inexistente" que para su generación la búsqueda del tema nacional es una pesquisa que va más allá de México, ya que el nacionalismo ha provocado su propia repulsión y la condición fracturada del país la imposibilidad de expresarlo (párr. 8). Por su parte, Geney Beltrán Félix en "Historias para un país inexistente" plantea que el tema de la nación se encuentra totalmente derrumbado en el presente, ya que a pesar de que México haya sido, al mismo tiempo, la novela más exitosa y más fallida de la literatura mexi-

cana durante casi un siglo, la generación actual ha perdido totalmente el interés en el país como tema literario (3).

En el caso de las dos obras que aquí se toman como manifestaciones de literatura posnacional, es posible observar en su manejo de mecanismos ficcionales evidencias de una búsqueda estética cuya intención es problematizar la idea de nación. Este proceso de crítica es a la vez un vehículo de exploración: las estrategias textuales que manifiestan la supuesta necesidad de apartarse o cuestionar los límites culturales del territorio autónomo constituyen, en realidad, procedimientos de representación que transforman las posibilidades mismas de caracterización de lo nacional. Lo posnacional en ambos casos representa admitir la multiplicidad en lugar de enfatizar la negación o la superación de variables culturales que se prejuician como anacrónicas.

En *Ese príncipe que fui*, Jordi Soler narra la vida del catalán Federico de Grau, descendiente directo de la princesa Xipaguazin, hija de Moctezuma que se unió en nupcias con el barón Juan de Grau y que emigró a la localidad de Toloríu, en los Pirineos, durante el siglo XVI. Este acontecimiento prácticamente olvidado de la conquista de México convierte al joven Federico en el último heredero del imperio azteca. Con el uso de recursos de metaficción historiográfica, Soler reproduce literariamente la misteriosa historia de Guillermo de Grau i Rifé –nombre en la vida real del protagonista de la novela–, quien durante la España franquista fundó la Soberana e Imperial Orden de la Corona Azteca. Esta organización vendía condecoraciones y títulos nobiliarios a sectores ingenuos de la clase alta española que buscaban adquirir, en pleno siglo XX, algún tipo de nobleza colonial.

Más allá de este argumento estrambótico, el carácter posnacional de la obra reside en la construcción identitaria del personaje principal. Miembro de una familia acomodada de la sociedad catalana y con estudios en universidades inglesas, Federico de Grau era, en el papel, todo lo opuesto a lo que se puede esperar no ya de un mexicano, sino de un heredero del imperio azteca. Esta situación causa un conflicto en su séquito, el cual a su vez está compuesto por los descendientes del séquito original que acompañó a Xipaguazin a Toloríu y que en el presente narrativo, para enfatizar la parodia, es un grupo de gitanos:

El príncipe estaba convencido de que la Orden ganaría mucha credibilidad si se expresaban con otro acento, y como el azteca era del todo inasequible optó por el mexicano, que, para el objetivo que se perseguía, era el sustituto natural, y la fuente de donde ese acento manaba eran las películas mexicanas que se veían en el cine en esos años. Así que, de manera paralela a la venta de condecoraciones y títulos nobiliarios, el príncipe echó a andar un taller doméstico de pronunciación mexicana a partir de una película mexicana que le compró a un distribuidor y que fue proyectada du-

rante semanas, una y otra vez, en el despacho del palacete de Pedralbes (112).

La película en cuestión era *Pepe el Toro*. Esta identidad nacional impostada, creada artificialmente a través de la cinematografía de Pedro Infante, enfatiza el carácter de constructo de toda comunidad nacional. Federico de Grau se fabrica una *mexicanidad* al vapor con los recursos que tiene a la mano y no tiene temor de parecer falso pues, desde la lógica narrativa del texto, una vaga verosimilitud con un supuesto identitario nacional es suficiente para consumar el engaño. Conforme la trama se desarrolla esta situación se magnifica y deja de resultar extraño que, a partir de esta recreación ficcional de marcas identitarias ajenas y, en muchos casos, contradictorias tanto a las que el personaje encarna originalmente –las catalanas– como a las que en teoría tendría que representar –las prehispánicas–, este se vaya impregnando cada vez más de rasgos que aluden al imaginario más superficial de lo *mexicano*. Soler lleva esta circunstancia al extremo con la recreación satírica del motivo clásico del retorno al hogar que plantea como final de la obra: Federico de Grau, azteca por accidente, pasa sus años de vejez en el pueblo de Motzorongo, Veracruz, donde se le recibe con el estatus de realeza por las autoridades municipales.

En cuanto a *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Juan Pablo Villalobos construye el argumento de la obra desde el recurso narrativo de la autoficción: un personaje basado en sí mismo también llamado Juan Pablo Villalobos que, como el Villalobos real, se muda a Barcelona a estudiar un Doctorado en Literatura. Sin embargo, la historia del Villalobos ficcional dista mucho de ser cotidiana: antes de mudarse, es involucrado por su primo en una asociación criminal que le obliga a trasladarse a Barcelona con el objetivo de llevar a cabo un *negocio de alto nivel*, el cual involucra a una de las hijas de un político catalán millonario. Los recursos principales de la novela son el absurdo y, de manera similar a la obra de Soler, la parodia. La vida académica es ridiculizada ya que parte del plan reside en que Juan Pablo cambie su proyecto de tesis para involucrarse en un área que no le interesa en ningún sentido: los Estudios de Género, departamento en el que estudia Laia, la heredera de la fortuna. De igual manera, se establece una estampa caricaturesca del crimen organizado a partir de los personajes que habitan la organización internacional en la que está involucrado Juan Pablo, figuras que explotan aspectos representativos de un conjunto de nacionalidades que incluye a mexicanos, argentinos, pakistaníes, españoles, italianos o chinos.

El espíritu posnacional es evidente: la autoficción de Villalobos construye un personaje mexicano, migrante, con un bagaje cul-

tural sofisticado y capaz de convivir en diversos contextos sociales, ya sean éstos nacionales o internacionales⁹. Juan Pablo se encuentra en constante movimiento, es un personaje desarraigado que huye de su lugar de nacimiento y convive con personajes de una amplia gama de orígenes en una suerte de código cultural mundial. Al posicionarse como el punto focal primario de la narración, su perspectiva es el medio para asentar el mecanismo estilístico mediante el cual se construyen identidades estratégicamente estereotípicas a través de la voz de los personajes.

Este recurso funciona como evidencia de la influencia que la cultura masiva global tiene en la construcción de personajes literarios en la actualidad, en los que resulta común encontrar marcas identitarias deliberadamente reduccionistas. Los ejemplos al respecto abundan en esta novela, pero aquí se toma como caso representativo a Facundo, argentino que se convierte en el compañero de piso de Juan Pablo y Valentina, la novia mexicana del protagonista cuya mirada confecciona este personaje:

¿Sabés lo que me más me gusta de vos, boluda? Que no sos como todos esos boludos que llegan a vivir a Barcelona y se la pasan con la boca abierta como tarados, que llegan acá y van todos los días a la Rambla o a la Sagrada Familia hasta que un día un gitano les afana la cartera, por boludos. Pero vos sos diferente, boluda, vos vas a tu bola, vos sabés lo que querés, no te dejás impresionar por el oropel de esta ciudad de mentira. ¿Entendés de lo que estoy hablando, boluda? (54).

Escuchame, boluda – insistió Facundo –. Si necesitás el trabajo que se joda el boludo de Juan Pablo. [...] haceme caso, boluda, aceptá el trabajo. [...] ¿Necesitás una disculpa, boluda? Está bien, mirá que sos boluda. La cagué, de acuerdo, fui un boludo (197).

La óptica de Valentina no pretende construir una voz decididamente verosímil de un argentino, ya que resulta poco probable que el argentino promedio abuse de la palabra *boludo* y sus variaciones de manera tan exagerada. Por el contrario, parece más preciso identificar que Villalobos es plenamente consciente del estereotipo identitario del argentino y, en lugar de escapar del mismo para dotar a su personaje de rasgos realistas, lo intensifica para que el lector sepa en todo momento que, además de estar en presencia de un personaje argentino, la ficción prioriza el absurdo. Es decir, se construye una identidad a partir de una versión paródica que no es otra cosa que la hipérbole de la misma. Facundo es un argentino demasiado argentino y la narración

⁹ No es intención de este estudio analizar en profundidad las modalidades de la autoficción que se presentan en la obra. Un estudio pormenorizado sobre este tema crítico puede encontrarse en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* de Manuel Alberca. Cabe destacar aquí que la novela resalta el artificio de los usos de la autoficción como parte de su contenido metaliterario al incluir como personaje de la misma al propio Manuel Alberca.

pretende que el lector lo note y admita esta lógica. De nuevo, se resalta la idea de la identidad nacional como un constructo y la caracterización de la voz nativa es clave en este proceso. Se plantean mecanismos similares con personajes como Nen, un catalán vendedor de drogas que constantemente repite la palabra *nen* –niño en catalán, aunque en este contexto sería una versión de la forma *tío* característica del español coloquial de España– o Lorenzo, primo de Juan Pablo que utiliza casi a manera de muletilla la forma *pinche* para referirse a cualquier tipo de persona o situación, particularidad que pretende remarcar su mexicanidad.

Por otro lado, si bien el enfoque posnacional puede ser un método interpretativo útil para el análisis de obras que problematizan la idea de nación como tema literario, es preciso apuntar que posee limitaciones conceptuales, en especial si se consideran sus efectos en una sola dirección. En principio, Sheila L. Croucher apunta que a pesar de que las fronteras políticas y territoriales se han vuelto más flexibles, esto no significa que se supere el concepto de nación, sino que en realidad puede perpetuarse dada su constante maleabilidad, como puede observarse con las comunidades en países extranjeros que con su actividad buscan seguir beneficiando a su país. Croucher llama a este fenómeno "nacionalismo trans-estatal" (6-7). Paralelamente, Joan Ramon Resina insiste en que toda definición de posnacionalismo, sin importar su postura epistemológica, necesariamente tendrá el concepto de nacionalismo en su núcleo semántico (50). Este apunte es significativo ya que remarca la verdadera función desestabilizadora de las rupturas: establecen una jerarquía cultural como referente para inmediatamente después transformarla mediante su cuestionamiento. Además, desmonta la supuesta dicotomía entre lo local y lo internacional que suele rodear al término como tal.

En este sentido, cabe resaltar la postura de Claudio Lomnitz en *La nación desdibujada*, según la cual para desarrollar una identidad colectiva en común en un territorio que posee una amplia gama de identidades distintas, es necesario un proceso de traducción constante, desplazamiento de ideas y prácticas culturales cuyo contacto con manifestaciones divergentes tiene el efecto de transformarlas. Así, lo nacional no se reduce a lo local, sino que implica un movimiento paralelo entre lo que se percibe como *auténtico* y el distanciamiento imprescindible para ponerse en contacto con lo otro, lo *no-nacional* o lo *extranjero* que sirve como contrapeso y herramienta de delimitación de las variables necesarias para la formación de una identidad autóctona. De esta manera se concluye que el nacionalismo es también un producto internacional (113-116). En el ámbito literario, la limitación principal que presenta el enfoque posnacional está en consonancia con la actitud que Homi Bhabha reclama para los movi-

mientos *post-*, los cuales "sólo encarnan su inquieta energía revisionista si transforman el presente en un sitio, expandido y excentrífico, de experiencia y adquisición de poder" (21). Cuando se piensa lo posnacional en términos de secuencialidad –después de la nación– o de polaridad –propone aspectos contrarios a la nación–, se establece una operación que estrecha los alcances potenciales del concepto mismo al encasillarlo en una estructura de oposiciones. No obstante, si se adopta la actitud de Bhabha y se observa en el prefijo la capacidad de transformación, entonces es posible plantearse cómo el enfoque posnacional puede afectar, modificar y desestabilizar las representaciones literarias de la nación en términos de identidad.

Paralelamente, uno de los discursos teóricos más cercanos al aparato crítico de la literatura posnacional es el de la literatura mundial. En el contexto hispanoamericano de esta discusión, Mariano Siskind y Héctor Hoyos coinciden en la imposibilidad de la búsqueda por determinar hasta qué grado la literatura de la región es efectivamente global, para en cambio concentrar su enfoque en una pregunta seminal: ¿qué concepto de mundo construye y/o propone la literatura mundial? Si se considera que el mundo no es una categoría conceptual dada o realmente abarcable, entonces cada obra que se inscribe en esta perspectiva en realidad presenta una noción de mundo bastante específica¹⁰. Por lo tanto, si se toma como base esta estructura de pensamiento, la metodología de la literatura posnacional podría adoptar como uno de sus enfoques de análisis la manera en que sus textos, desde el cuestionamiento a la nación, construyen una visión propia de la misma. Así, al dar cuenta de cómo lo posnacional puede llegar a transformar la nación como tema literario, se presenta una posibilidad interpretativa muy sugerente: si no es posible fijar la identidad en un sentido esencial ni estático y la noción misma de nación resulta sumamente problemática de definir, la transformación que el enfoque posnacional produce es la ampliación de la perspectiva de estudio, la posibilidad de hablar de naciones –en este caso, México(s) en plural–, multiplicidades que

¹⁰ Mariano Siskind en *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America* afirma que la formulación del "mundo" en la literatura latinoamericana se concreta a partir de los objetivos cosmopolitas de sus autores durante el siglo XX, los cuales pretendían poner su subjetividad al servicio de la búsqueda de lo universal para, de esta manera, inscribirse en la discusión teórica de la modernidad (10). Este proceso tiene como resultado que el "mundo" de la literatura mundial latinoamericana es un mecanismo para describir la imposibilidad de concebir el mundo en términos de totalidad (17-18). En una postura similar, Héctor Hoyos sostiene en *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel* que siempre que un texto busca representar un concepto de "mundo", inmediatamente señala lo inasequible de su cometido. Sin embargo, el mero hecho de plantear dicha representación tiene el efecto de aportar información sobre nuestras propias concepciones del mundo y cuál es nuestro lugar en el mismo (1).

se dibujan en la tensión existente entre los elementos de la cultura global y las tradiciones locales que conviven en un espacio de complejidad que modifica de manera constante los límites de una subjetividad nacional cuyas variables son flexibles.

Así, de forma simultánea a la presentación paródica de lo nacional que se realiza en *Ese príncipe que fui*, el texto postula un inventario de México(s) posibles. La novela plantea la nación del narrador, quien es un banquero español maravillado por el exotismo de Moctezuma y que reconstruye un episodio marginal de la conquista desde la distancia del colonizador. Se presenta la nación de Federico de Grau, constituida artificialmente para ridiculizar la decadencia de la nobleza en la España franquista. Se introduce el mundo prehispánico de Xipaguazin en la locura del exilio en Toloríu, el cual simboliza un imaginario pre-nacional que es de suma importancia para el México de mediados del siglo XX. Por último, aparece también una representación de aspectos de la cultura nacional contemporánea: la capital recibe a Federico de Grau con desprecio, mientras se le ofrece una bienvenida positiva en su exilio de Motzorongo, Veracruz. Se propone aquí la recreación de la perspectiva contradictoria que descarta la figura del colonizador y valora la figura del heredero prehispánico a pesar de que ambas representan roles muy similares y, en este texto, incluso están encarnadas en la misma persona.

En el caso de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, esta tiene la apariencia de la novela posnacional, individual y desterritorializada que caracteriza al campo literario mexicano actual. Sin embargo, el yo autoficcional presenta una perspectiva de recepción sumamente localizada de marcas identitarias tanto nacionales como internacionales. El crimen que ocasiona el traslado del personaje principal a España activa, como en el caso anterior, el motivo de los México(s) múltiples. Se plantea la nación del primo Lorenzo: caótica, intercambiable en todo momento con el pretexto de la riqueza fácil, una entidad picaresca cuyo antecedente más directo se encuentra en el humor de Jorge Ibargüengoitia, influencia constante en la narrativa de Villalobos. También se erige la nación de la madre de Juan Pablo, parodia del imaginario conservador de la provincia mexicana; la de Valentina, que representa la mirada del migrante y la del narrador, apto para moverse en un amplio espectro de círculos culturales con cierta eficiencia pero siempre incómodo en su propia piel.

Asimismo, Juan Pablo Villalobos utiliza los estereotipos no para enfatizar las distintas nacionalidades que se presentan en la novela, sino para remarcar la construcción de una perspectiva personal e individualizada de las mismas. Mediante su gesto, afirma la imposibilidad de componer ficcionalmente retratos fidedignos de la realidad y, por lo tanto, desnuda el procedimiento mismo de la representación. Si *No voy a pedirle a nadie que me crea* se

considera una autoficción posnacional, no lo es por una supuesta superación del concepto de nación. En realidad, solo podría serlo en la medida en que los gestos posnacionales se utilizan de manera estratégica para mostrar las complejidades propias de un lugar específico de recepción: el México configurado como un territorio culturalmente heterogéneo, de múltiples perspectivas e imposible de definir de manera estable.

Como puede observarse, el enfoque posnacional permite que el análisis literario se enriquezca al problematizar relaciones potenciales y zonas de contacto entre formas culturales disímiles, sobre todo en espacios intelectuales en el que la nación posee un alto grado de importancia. De forma paralela, esta metodología posee ciertas limitaciones que se concentran en el aspecto epistemológico: la supuesta superación o eliminación de variables de lo nacional encarna en realidad dicotomías bastante simples y reduccionistas, como pueden ser los binomios local-internacional o nacional-extranjero. Este tipo de perspectiva evita la complejidad de los matices y suele enfatizar posturas que esencializan los fenómenos culturales contemporáneos.

No obstante, la admisión de estas limitaciones permite considerar el aspecto *transformador* que el concepto de lo posnacional lleva consigo, si este se coloca en un ambiente de convivencia dinámica con el término al cual aspira desestabilizar: la nación. En un campo literario tan diverso como el que forma la narrativa mexicana contemporánea, es preciso comprender cómo las rupturas, negaciones o propuestas alternativas a lo nacional representan gestos estratégicos de posicionamiento. La nación puede negarse, siempre y cuando se admita que la negación es otra forma de pertenencia. Existe una larga tradición de polémicas en torno a la expresión de la nación como tema literario y parece ser que la única conclusión que se puede hacer al respecto, incluso desde las perspectivas críticas que, como la literatura posnacional, buscan erradicar la discusión al respecto, es que esta siempre encuentra nuevos modos de expresión mediante la transformación de representaciones previas que no las eliminan, sino que las utilizan a su favor para plantear un espectro cultural cuya única constante es el cambio.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Beck, Ulrich. *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Beltrán Félix, Geney. "Historias para un país inexistente". *Blanco Móvil*, No. 95 Invierno (2004-2005): 2-5.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002.
- Castany Prado, Bernat. *La literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007.
- Croucher, Sheila L. "Perpetual Imagining: Nationhood in a Global Era." *International Studies Review*, Vol. 5, No. 1, Mar. (2003): 1-24.
- Habermas, Jürgen. *La constelación posnacional*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Held, David. *La democracia y el orden global. Del Estado moderno al gobierno cosmopolita*. Madrid: Paidós, 1997.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Küng, Hans. *Proyecto de una ética mundial*. Madrid: Editorial Trotta, 1991.
- Lomnitz, Claudio. *La nación desdibujada. México en trece ensayos*. Barcelona: Malpaso Ediciones, 2016.
- Mesa, Jaime. "La generación inexistente". *Fondo de Cultura Económica*, 29 mar. 2008. Web. 20 septiembre 2019. <http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?sección=Detalle&id_desplegado=14705>
- Müller, Jan-Werner. *Another Country: German Intellectuals, Unification and National Identity*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Nussbaum, Martha C. *Los límites del patriotismo*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Resina, Joan Ramon. "The Scale of the Nation in a Shrinking World." *Diacritics*, Vol. 33, No. 3/4, Autumn – Winter (2003): 45-74.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Illinois: Northwestern University Press, 2014.

- Soler, Jordi. *Ese principio que fui*. México: Alfaguara, 2015.
- Sternberger, Dolf. *Patriotismo constitucional*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2001.
- Toulmin, Stephen. *Cosmópolis. El trasfondo de la Modernidad*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- Villalobos, Juan Pablo. *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016.
- Zolo, Danilo. *Cosmópolis. Perspectiva y riesgos de un gobierno mundial*. Barcelona: Paidós, 2000.

La pluralité de la littérature colombienne

Rafael Gutiérrez Girardot en el entorno madrileño (1950-1953)

Juan Guillermo Gómez García
Universidad de Antioquia.
Universidad Nacional / Sede Medellín
punctumed@yahoo.com

Citation recommandée : Gómez García, Juan Guillermo. "Rafael Gutiérrez Girardot en el entorno madrileño (1950-1953)". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 44-64.

Résumé :

L'article retrace en détail le contexte intellectuel espagnol postérieur à la Guerre civile, ainsi que les relations culturelles avec l'environnement colombien qu'on pourrait retrouver dans l'œuvre de Gutiérrez Girardot. Cette analyse fait partie d'une biographie intellectuelle de l'auteur, se concentrant sur l'époque de sa vie alors qu'il résidait au Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe, à Madrid.

Mots clés : biographie intellectuelle, Gutiérrez Girardot, hispanidad, Colegio Guadalupano

Resumen:

El artículo traza detalladamente el contexto intelectual español posterior a la Guerra Civil, así como las relaciones culturales con el entorno colombiano que se verían reflejadas en la obra de Gutiérrez Girardot. Este análisis forma parte de una biografía intelectual del autor, enfocando la época de su vida cuando residió en el Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe, en Madrid.

Palabras clave: biografía intelectual, Gutiérrez Girardot, hispanidad, Colegio Guadalupano

Abstract:

This article offers a detailed analysis of the Spanish intellectual context after the Spanish Civil War as well as the cultural relationships with its Colombian counterparts, as reflected in Gutiérrez Girardot's work. This examination is part of an intellectual biography on said author and focuses on his time at the Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe in Madrid.

Keywords: Intellectual biography, Gutiérrez Girardot, Hispanic World, Colegio Guadalupano

Esta exposición forma parte de una extensa biografía intelectual del crítico literario, ensayista y filósofo colombiano Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005)¹. La pregunta que vamos a desarrollar tiene dos componentes, a saber, por qué y cómo llegó Gutiérrez Girardot al Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe (Colegio Guadalupano), anexo a la Universidad de Madrid en octubre de 1950, y qué significado tuvo esta estadía como becario en la obra y personalidad intelectual del joven Gutiérrez Girardot.

Para responder a esta pregunta, se precisa aclarar ante todo la significación de la categoría ideológica de la Hispanidad, que dominó el ideario y la política cultural del franquismo y su relación con los países hispanoamericanos, en los años cincuenta². Se puede atribuir al gran erudito santanderino Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) la paternidad de la "especie" Hispanidad como ideario conservador español, ya en las últimas décadas del siglo XIX. La llamada polémica de la *ciencia española* contra los intelectuales liberales y principalmente krausistas, configura el primer episodio de esta larga y densa "especie" ideológico-conceptual (1876-1877). Esta polémica tuvo lugar en la llamada Restauración, que fue un sistema político muy hábilmente concebido y ejecutado por Cánovas del Castillo, que partía del doble principio de reinstalar la monarquía española en la persona de Alfonso XII, y encontrar un piso político entre los partidos que tendieran a un conservadurismo moderado.

Con la Restauración, España logra un equilibrio de poderes de un alcance moderado. El camino del medio, entre las pretensiones republicanas (federalista y de izquierda) y la obstinación reaccionaria del carlismo, operó por una senda dominada por una concepción liberal-conservadora de la vida pública. La Restauración, que significó el retorno de la monarquía de los Borbones, a la cabeza de Alfonso XII, se prolongó en el tiempo, quizá hasta poco después de la Primera Guerra Mundial (con la peculiar dictadura de Miguel Primo de Rivera), según algunos intérpretes, para otros, hasta la llegada de la Segunda

¹ Este trabajo contó con el apoyo y participación de los miembros del Grupo de Investigación GELCIL de la Universidad de Antioquia, en forma muy particular de Ana Jaramillo Vélez, Andrés Arango, Andrés Quintero y Diego Zuluaga. En realidad, los miembros del Grupo GELCIL colaboran desde hace una década, en aportar documentos, perspectivas metodológicas y temáticas para este trabajo de investigación.

² La tesis doctoral de Carlos Rivas Polo *Rafael Gutiérrez Girardot Los años de formación en Colombia y España (1928-1953)*, presentada en la Universidad de Salamanca en 2015, despeja y da un derrotero apreciable a este complejo debate. Nosotros hemos desarrollado algunos puntos más generales y utilizado nuevas fuentes para completar este panorama.

República en 1931. La Restauración estaba fundada, en realidad, en un sistema tan eficaz y cínico como corrupto³. La manipulación desde arriba, por parte de unas hábiles oligarquías partidistas, que descansaban sobre los Hombros de los caciques regionales, garantizaba una continuidad que desesperaba a los verdaderos, pero impotentes opositores tanto de derecha (los carlistas) como de izquierda, republicanos, socialistas y anarquistas.

La defensa del principio monárquico, de la fe católica y de la propiedad privada (estructurada en grandes hacendarios, especuladores financieros y algunos grandes industriales) era la verdadera razón de ser del ingenioso sistema canovista. La adopción del constitucionalismo parlamentario, a imitación del inglés, fue solo una fachada que simulaba una ponderación equilibrada del poder y daba la ilusión de una fortaleza institucional bien cimentada. El sistema electoral conservador-liberal se aceptó solo a condición de que favoreciera las fuerzas del gobierno centralista de Madrid. Toda la trama implicaba así la exclusión de los oponentes, republicanos, anarquistas, marxistas, de los regionalismos federalistas, de los simples librepensadores como los exóticos krausistas, si a estos cabe el apelativo. Todo el aparataje institucional del Estado, desde el Ministerio de la Gobernación, los gobernadores y las alcaldías, en comunión con los hacendados-caciques, garantizaban el triunfo de las tarjetas marcadas de los candidatos del gobierno (que también incluían algún nombre de candidatos del partido de oposición). No se excluía, en caso de necesidad, la intimidación y luego, cuando el sistema empezó a fallar, la compra directa del voto⁴.

La pieza clave ideológica del renovado ideal hispánico de mediados de los años cuarenta del siglo XX procede, en sus raíces profundas, de Marcelino Menéndez y Pelayo, Ángel Ganivet, Ramiro de Maeztu y Miguel de Unamuno, ideario que fue adecuado a una época de transición de gobierno de Franco entre el bloqueo internacional como apoyo al eje nazi-fascista en la Segunda Guerra Mundial y su reincorporación en el concierto de la Guerra Fría como alfil de lucha clave contra el comunismo para los países de lengua española⁵. Alfredo Sánchez Bella, uno de los artífices más connotados de esta restauración hispánica,

³ El príncipe de Hohenhole, enviado por Guillermo I a los funerales de Alfonso XII, anotó: "Dijérase que todo se reduce aquí a satisfacer a los 100.000 españoles de las clases distinguidas, proporcionándoles destinos y haciéndoles ganar dinero. Esto prueba que el gobierno actual tiene las elecciones en sus manos y aún se cuida de que sean elegidos algunos miembros de la oposición. Todo ello constituye un sistema de explotación de lo más abyecto, una caricatura de constitucionalismo, frases y latrocínio" (Pérez 490).

⁴ Manuel Suárez Cortina ha estudiado detenidamente este entramado en *La España Liberal (1868-1917)*.

forma parte no solo de una corriente de pensamiento que pretende revivir o preservar el ideario católico y el tradicionalismo político-social, sino que logra articularse decisivamente, gracias al Alzamiento militar del 18 de julio de 1936, contra la República y traducirse en políticas de Estado desde el triunfo de Franco tres años después.

Menéndez Pelayo trazó la ruta de la renovación, de la nueva fe por la restauración de las figuras que hicieron a España grande, por la apoteosis de un ayer que no opaca el brillo mendaz de una época presente sumida en los ensueños enciclopédicos y la cháchara positivista. El nacionalismo exaltado y la fervorosa fe católica hicieron de Menéndez Pelayo un emblema para los conservadores de la Restauración, índice de una nación latente con un pasado glorioso de grandes pensadores y teólogos escolásticos, que supieron afirmar la cruzada de Trento contra la herejía luterana, condujeron la odisea evangelizadora en medio mundo y adelantaron el advenimiento de Ignacio de Loyola: "Tal es nuestra grandeza y nuestra gloria" (Menéndez y Pelayo, citado en Carr 343). La renovación intelectual era a la vez un retroceso, una cuadratura del círculo cultural que hacia del antier lo más vigente y del pasado inmediato una rémora heterodoxa por rebatir, remover y liquidar. La utopía conservadora, o contra-utopía de Menéndez Pelayo, hechas de nostalgia histórica, inmensa erudición libresca (en su ciudad natal Santander se conserva la biblioteca emblemática con sus sesenta mil volúmenes) y ánimo anti-liberal, de fe católica e intolerancia rancia, fue la expresión de una decadencia o desgaste de todo un sistema político, pero sobre todo la respuesta desesperada, de majestuosidad enteca, que reavivó en la España de fin de siglo el problema insoluble del atraso español, de la impotencia desesperada ultranacionalista y ultramontana de haber sido y ya no ser.

Como cabeza del partido clerical, o de los neocatólicos, Menéndez Pelayo hizo de los estudios del pasado español una cruzada con tintes políticos. Su primera arremetida polémica fueron sus contribuciones que más tarde se recogen en *La ciencia española* (1876). Inspirado en de Maistre y Bonald, Menéndez Pelayo pretendió salvar el honor de España, por su atraso científico y económico, resaltando las figuras del siglo XVI y XVII. Menéndez Pelayo protagoniza una célebre disputa, a

⁵ Como no puede ser de otro modo la "especie" Hispanidad no es un cuerpo monológico ni invariable en el curso de las décadas. Por ejemplo, Unamuno fue considerado un herético y censurado en diversos momentos de la Guerra Civil y al imponerse el régimen franquista. Luego, con el influyente Pedro Laín Entralgo y su obra *La Generación del 98* (1945), fue revivido, a la par que Machado, como ejemplar del verdadero espíritu español.

temprana edad (con 19 años, ya no había nada tierno en él), que se llamará "la polémica de la ciencia española".

Esta polémica tiene un carácter tópico, programático y (sobre todo para el franquismo) simbólico, de la lucha entre el progresismo, positivismo y krausismo en España y la tradición católica⁶. La polémica se inicia coincidentemente con la Restauración canovista y va a involucrar un número significativo de intelectuales, representantes de diversas corrientes del pensamiento español de esas décadas. Es además la polémica un antípodo de los grandes debates en torno al 98, que van a tipificar las generaciones posteriores, y un índice del estado filosófico e intelectual español de esos años decisivos. La polémica nos podría resultar hoy abstrusa, con un aire anacrónico acusado, de una dosis de dogmatismo rezagado. Pero es ella la clave ideológica que se extiende en una larga temporalidad que, en realidad, apenas logra su ocaso en el ocaso de la dictadura franquista.

Se trata en último término de la defensa decidida del pasado español, como seña de identidad imborrable, que se labró entre los siglos XV y XVII. Para Menéndez Pelayo y sus portaestandartes de la Hispanidad, con Carlos III (en el siglo XVIII) estos valores cayeron al vacío, se olvidaron y se sustituyeron por valores racionalistas, cartesianos, ilustrados. El retornar a los valores ideales de la España católica-contra reformista, con su ideal evangélico y espíritu heroico-conquistador, se convierte en la salida, históricamente más genuina, a la decadencia española. España, en una línea, no debe su decadencia a su decisión de seguir aferrada al ideario católico tradicional, sino por haberlo abandonado, en el momento en que Europa hacía tránsito hacia su modernidad más característica.

Con la "quiebra del 98", vale decir, tras el desastre de la armada española en Cavite y Santiago, la polémica académico-intelectual de Menéndez Pelayo toma un tinte político decisivo y domina los ambientes más recónditos del siglo XX. Autores como Ángel Ganivet, Ramiro de Maetzu, Miguel de Unamuno, Azorín, Ortega y Gasset dan combustible a la hoguera del debate nacional, a la pregunta, formulada en tono patético: "Dios mío ¿qué es España?" (Ortega y Gasset 47) Este tono permanece como una corriente de aguas profundas tras la búsqueda de las raíces nacionales peninsulares y va a animar, con su sello particularmente misional militar (anti-liberal, antisemita, anticomunista), la gesta de Francisco Franco. El franquismo se nutre de esa larga polémica, le da nueva vida en autores como

⁶ El libro *Menéndez Pelayo y su tiempo*, editado por Manuel Suárez Cortina (UIMP, Santander, 2012), ilustra este episodio sensacional de la vida intelectual española de fin de siglo XIX.

Ernesto Giménez Caballero, Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, y sus medios más representativos e influyentes, como *Arriba España y Escorial*.

:::::::

Dos autores, Ganivet y Maetzu, son suficientemente representativos de la activación en la época finisecular, de la polémica iniciada por Menéndez y Pelayo, y que deseamos muy brevemente presentar en este contexto. Al filo de la Guerra hispano-norteamericana, surge una pequeña obra, un ensayo que quiso ser cimiento de la renovación espiritual, de pluma de un joven diplomático, Ángel Ganivet y que lleva el llamativo y programático título *Idearium español* (1898). Ganivet expresa una angustia nacional, asociada directamente a la decadencia imperial española, y a la vez un rechazo de la europeización de España que sería su solución más expedita. Su ágil y breve ensayo se ofrece a una opinión pública nacional, que juzga atacada por la abulia, por la parálisis de su voluntad de acción, y sujeta a los embates de sus desgracias y desmejora, al menos desde los viejos siglos de Felipe II. Pueblo pletórico de virtudes ultra-terrenales, España, para Ganivet, ha perdido el rumbo en siglos de un positivismo y un capitalismo avasallador, materialista, grosero, que presume de sus invenciones, de sus capitales inmensos, de su economía individualista y sus relaciones internacionales fantásticas y presuntuosas. España ha perdido su rumbo espiritual, su centro, que estaba atado al estoicismo natural de Séneca; ha declinado, aunque no muerto. La apelación a Séneca como español de cepa es otro de los desvaríos del atolondramiento nacionalista del 98 (es decir, el estoicismo sirve a Ganivet para recorrer el camino contrario que el joven Marx emprendió en su tesis doctoral, a saber, ver en el estoicismo, junto al epicureísmo y al escepticismo, la raíz de la filosofía especulativa helénica, con su espíritu "absolutamente libre y dominador del mundo", que le hace decir con Prometeo: "En una palabra, yo odio a todos los dioses").

El espíritu de Séneca precedió y nutrió, para Ganivet, el ideal religioso de la patria de Guzmán el Bueno, "que dejó degollar a su hijo ante los muros de Tarifa" (28). España es, para el disparatado y desenfadado Ganivet, naturalmente el genio del Cid ("un rey ambulante, un guerrillero que trabaja por cuenta propia") (43), Gonzalo de Córdoba, Cervantes, Velázquez, Goya..., este último genio peninsular ni francés, ni inglés. Esta aventura espiritual de Ganivet estaba justificada como expresión de su angustia existencial (irresuelta, pues se suicidó aparatosamente) de hacer notar la fatalidad providencial

española: renunciar a todo "por sostener el imperio de la religión" (86). Para salvar la "ruina espiritual de España" (28), es preciso poner una piedra donde está el corazón, "y hay que arrojar aunque sea un millón de españoles a los lobos, si no queremos arrojarnos todos a los puercos" (28). La elegante rimbombancia senequista y el llamado al brutal sacrificio masivo de estas especulaciones patrioteras, de un nativismo de pandereta, se prolongaron en las generaciones hasta su culminación en los proyectos culturales de la era de Franco. El senequismo fue, en manos de Ganivet, la ocasión no para restablecer el imperio de la razón libre sobre el mundo, sino el consuelo moral reparador de la desgracia nacional, ante la decadencia manifiesta por el ocaso colonial. No extraña así que Maeztu lo cite como columna de la hispanidad remozada (a punto de estallar la Guerra Civil) en su *Defensa de la hispanidad* (1934).

El gesto antipositivista de Ganivet, la busca de esencias trashísticas, la renuncia a los métodos más característicos de las ciencias sociales, la ontologización del ser español, su carácter, ensamblado desde el Cid o el Quijote, etc. son variaciones de la misma tonada telúrica y racial, cuya ofuscación de la descentración o traición de esta sustancia, implica pertinacia y exige violencia. La violencia se mantiene como solución y se reclama como meta última. El antipositivismo era una modalidad militante del anti-intelectualismo español (también hizo furor en la Alemania de entreguerras, por vías paralelas, aunque distantes, de la fenomenología de Husserl y Heidegger), que renuncia expresamente y con un orgullo demencial, a la bibliografía internacional, a los modelos teóricos de análisis económico y social (incluido la tradición utopista, marxista o positivista, de Comte y Spencer a Durkheim), para desatar un sonoro discurso, construido con llamaradas de ingenio, semi-chistes medio elegantes y una carencia casi absoluta de sentido de las proporciones intelectuales. El intento de embalsamar la historia española en moldes tópicos, resultó una empresa intelectual atrevida y deplorable.

Por su parte Ramiro de Maeztu, que se había iniciado en un positivismo inspirado en Joaquín Costa, deriva poco a poco hacia un radicalismo de derecha que nutre las raíces ideológicas del franquismo. En principio, en su *Hacia otra España* (1899) el asunto se presenta de modo razonable. Maeztu habla igualmente del atraso español y se lamenta del desastre colonial. Los términos en que registra los insucesos son "los últimos trágicos acontecimientos" (5), "el aspecto ruinoso que ofrecen la patria y los ideales heredados" (5), "el dolor de que mi patria sea chica" (6), "juventud frustrada iperdiada sin remedio!" (14), "parálisis progresiva" (21), "profunda depresión" (22), "penosa

enfermedad" (22), "la raza de los inútiles, de los ociosos, de los hombres de engaño y de discurso" (28), "insensible agonía" (44), "pródigo arruinado" (68), "gran catástrofe" (80), "hemorragia, operada en el cuerpo de un anémico" (80), "Sedán colonial" (84), "Sedán ultramarino" (85), "fracaso de cuatro siglos" (85)... y muchas más. Esta letanía auto-lacerante dice: "Arrastra España su existencia deleznable, cerrando los ojos al caminar del tiempo, evocando en obsesión perenne glorias añejas, figurándose siempre ser aquella patria que describe la Historia. Este país de obispos gordos, de generales tontos, de políticos usureros, enredadores y 'analfabetos'" (85) no quiere verse en el campesinado mísero y sobre explotado, en una industria y una minería no competitiva, en una universidad sin profesores titulares, en una prensa sin cerebro. España va a pique, y nada detiene esa hecatombe.

Defensa de la hispanidad, otro de los libros emblemáticos de Maeztu, reviste un interés especial para los países latinoamericanos. Entre la fascinación por la revolución soviética (entre pobres y negros engañados) y la dependencia de la banca norteamericana (entre la élite empresarial ociosa), la única y verdadera raíz es, para las naciones hispanoamericanas, el ideal de la Hispanidad. Maeztu quiere servir, a la hora en que la República española agitaba el amplio espectro de las derechas, de puente entre la Península y las excolonias hispánicas en América. La hispanidad es una, para Maeztu, trans-racial y trans-territorial: España y las naciones hispanoamericanas, que tienen su raíz doble en la religión católica y la monarquía peninsular, comparten el mismo destino histórico. España se extravió por siglos, para Maeztu, desde hace por lo menos dos o tres siglos, al eliminar en la cabeza los Pirineos y abrazarse a Versalles, al seducirse por la Enciclopedia, leer a Montesquieu, quien tenía ojeriza al atrasado pueblo español. Por ocuparse en imitar su filosofía (Descartes), su ciencia política, sus carreteras e inventos (el tema, es también unamuniano), se olvidó España de su ser profundo, quiso ser lo que no es. Esta enfermedad anti-patriótica la inoculó a sus colonias a finales del siglo XVIII, envenenó con sus veleidades enciclopedistas a los americanos cultos (a los Bolívar y Toros). Hoy este error, afirma Maeztu, se ha enmendado, la historia dio la vuelta que favorece la causa restauradora de lo hispánico. El alzamiento anti-republicano vuelve a poner las cosas en su orden histórico-cultural. A esta hora del siglo XX, Maeztu renuncia a su libro de juventud *Hacia otra España*, en que procuraba que España fuera más fuerte, "pero pretendía que fuese otra [...] y querer ser otro es lo mismo que querer dejar de ser" ("El porvenir de la hispanidad" s/p).

Para Maeztu, España debe inspirarse en la tercera Italia de Mussolini, que ha vuelto a re establecer a Roma en "uno de los centros nodales del mundo" (*Defensa* 221). En nuestras viejas piedras de hispanidad debe erigirse la nueva España. Estas piedras, de Madrid a México y Argentina y Manila⁷, son más gloriosas que las del imperio romano y más aún porque "la Hispanidad, desde un principio implicó una promesa de hermandad y de elevación para todos los hombres" (290). Este sueño de generosidad ha sido el más alto gesto en la historia de la humanidad, la raíz del inextinguible ser hispánico, que se extiende por toda la Península ibérica, se expande por todo el continente americano del país azteca hasta las pampas argentinas, con las Antillas y Brasil, con las Islas Filipinas, que fueron integradas a la humanidad católica por el ímpetu que les inspiró el Padre Vitoria y la Compañía de Jesús. La ilustración nos desvió de esa senda, nos hizo olvidar que el verdadero fundamento doctrinario de la Contrarreforma, en el Concilio de Trento se debe al padre Diego Laínez, quien pronunció su discurso sobre la "Justificación", el 26 de octubre de 1546 (que obra en la historia de España como para los afrancesados el 14 de Julio de 1789). Con este discurso se detuvo la Reforma luterana, nos dio el piso que inspira la universalidad piadosa del catolicismo español, que exportamos al universo.⁸

Como lo ha resaltado pioneramente José Luis Abellán, en su libro *Sociología del 98*, el franquismo sacó provecho de las mistificaciones de los autores del 98: de ese "nacionalismo exacerbado" que los "llevó a predicar el aislamiento de la patria frente a exteriores factores concomitantes", y que la propaganda del Caudillo hizo acorde con "su carácter autárquico de carácter excluyente, donde los mitos de Castilla y de la Hispanidad jugaron un factor de legitimación histórico-político indudable" (17).

⁷ Maeztu lamenta la suerte de Rizal, quien fue poeta, novelista, pintor, pero no un pensador, mientras que Aguinaldo, que al principio compartió "aquellos malandanzas de las sublevaciones coloniales", saluda luego al general Primo de Rivera, con un gesto de gratitud incondicional: "¡España! ¡España! ¡querida madre de Filipinas!" (*Defensa* 124). Lo cierto es que Aguinaldo había recibido como representante de los insurrectos, del comandante de Filipinas, el teniente coronel Primo de Rivera a modo de soborno, la suma 1.700.000 pesos que garantizó la sumisión del jefe tagalo el 23 de diciembre de 1897 en Biac-Na-Bató. Más tarde Aguinaldo, negocia la libertad del archipiélago con el cónsul de Estados Unidos en Singapur, Spender Pratt, que proclama la independencia de las islas el 23 de abril de 1898. Finalmente negoció el intercambio de prisioneros españoles por tagalos (Fernández Almagro 42, 95 y 257).

⁸ De la confrontación doctrinaria con los luteranos, nace también el mito de la leyenda negra. La mendacidad fabricada de la *leyenda negra*, zurcida por protestantes y luego revolucionarios, ha sido desenmascarada por don Julián Juderías (1914), como parte de nuestra reivindicación histórica. Mientras Maeztu erige como base de la España moderna el texto de la "Justificación" de

:::::::

Tras la derrota del Eje (1945), la política de reconquista diplomática del franquismo hacia los países hispanoamericanos, se torna en una no menos ambiciosa reconquista, pero con las armas más sutiles de la cultura universitaria. Se funda así el Instituto de Cultura Hispánica (1945) para atraer a jóvenes hispanoamericanos (también brasileños y filipinos) a la Península y así cursar estudios universitarios. Para ello se crea el Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe (Colegio Guadalupano), que alberga algo más de cien estudiantes becados. El 30 de marzo de 1947 y con "gran solemnidad", el Instituto colocó la primera piedra de la casa de huéspedes (por ahora provisional), en la Calle Donoso Cortés 63, próxima a la Ciudad Universitaria. Al acto inaugural asistieron los ministros de Asuntos Exteriores, Martín Artajo, de Educación Nacional, Ibáñez Martín, de Justicia, Fernández Cuesta, el nuncio de S. S., monseñor Cicognani, y el director del Instituto, Ruiz-Giménez. En ese solemne acto, bendijo la residencia porvenir el nuncio y se refirió a su alta significación su director. Presente el señor González Torres, quien de México trajo el cuadro de la Virgen de Guadalupe, soltó un "vibrante discurso", que hizo, conforme a la crónica oficial, commover al selecto auditorio (reproducimos fragmentos):

"De sobra sabéis que soy un hijo de la Nueva España, la predilecta de vosotros. Y he venido a inaugurar un hogar para universitarios hispanoamericanos, bajo la protección de la Virgen de Guadalupe."

"De la Hispanidad se ha hablado mucho: pero yo quisiera fijar una sola idea: que la Hispanidad no es un plan político (no lo queráis vosotros, ni lo queremos nosotros) ni un concepto sentimental exclusivamente, sino algo más: una realidad. Una realidad que exige, pues, realizaciones. Allá, veintiún países rezan a Dios en español. Aquí está España, que nos enseñó a rezar. La Providencia le encargó levantar a América en lo material, en lo moral y en lo espiritual, y así lo hizo. Pero aún hay razas indígenas no redimidas y razas mestizas esperando mayor perfección, ahí está la Hispanidad."

"La Virgen de Guadalupe, cuya imagen os traigo, no es solo una imagen muda ni solo un lienzo milagroso contra el que nada pudiera la dinamita ni los ácidos corrosivos. Es, además, y, sobre todo, la portadora de un mensaje que contiene, por un lado, el don de la fe, y por otro, la recristianización social. Así entregó la Virgen el mensaje divino y español al indio Juan de Diego. Todo ha de girar, pues, en torno a la perfección del indio. ¡Qué bien lo entendieron los misioneros y los conquistadores; aquel fray Pedro de Gante y aquel don Vasco de Quiroga, que tanto lucharon por el

Laínez, el socialista Fernando de los Ríos se lamenta, en un discurso en las Cortes como Ministro de Justicia de la República, que España no haya tenido su "Edicto de Nantes" (1598), base de la libertad confesional y de cultos.

mejoramiento material, moral y espiritual de los indígenas! ¡Y qué buena respuesta recibieron de ellos! ¡Qué admirable continuidad en la fe católica, como correspondencia a tantas fatigas!" ("Boletín informativo" s/p)

El fin doctrinal del Colegio Guadalupano era inculcar en sus estudiantes el ideario de la Hispanidad. No se trataba solo de una propaganda grosera del culto a la personalidad del Caudillo, sino de todo un diseño institucional muy elaborado. Este implica una disciplina religiosa, una disciplina humanista, una disciplina social de colegiales –vale decir, forjar una personalidad de élite, destinados no solo a proyectarse como líderes nacionales, sino conquistar sus cargos directivos (desde presidencia hasta ministerios y embajadas) por medio de sus distinción cultural-. La formación de élites culturales, con un espíritu altamente cohesivo, fue la tarea de los miles de estudiantes hispanoamericanos que pasaron por sus Colegios (que revivían) o pretendían revivir las glorias académicas de los Colegios mayores del Siglo de Oro. Sea dicho de paso, esto distinguía abiertamente el propósito pro-norteamericano, en estos mismos años, de crear la Universidad de los Andes (para que sus estudiantes fueran a la Universidad de Wisconsin) cuya orientación era netamente profesional-tecnicista.

Para finales de 1947 se había consolidado el proyecto del Instituto de Cultura Hispánica, dotado con un presupuesto considerable de 13 millones para el año siguiente y de hasta 22 millones de pesetas para 1950. "El trabajo interno del organismo se repartiría entre cinco departamentos: Estudios y orientaciones doctrinales, Información, Publicaciones, Asistencia universitaria e intercambio cultural, y Viajes y conmemoraciones" (Cañellas 149). Su director fue Joaquín Ruiz-Giménez (luego embajador ante la Santa Sede y Ministro de Educación) y su secretario Manuel Galán y Pacheco de Padilla. A Alfredo Sánchez Bella se le encarga el Seminario de Problemas Actuales Hispanoamericanos, y quien sería su director a partir de diciembre de 1948. En efecto, el Instituto de Cultura Hispánica, que encabezó Sánchez Bella, respondía a una exigida modificación del ideario falangista, con abierta inspiración en la Alemania nazi, que habían ostentado las autoridades franquistas y sus más cercanos intelectuales –Ernesto Giménez Caballero, Eugenio Montes, Rafael Sánchez Mazas y Dionisio Ridruejo– para replantear los ambiciosos proyectos culturales para España y el mundo hispanoamericano del Consejo de la Hispanidad.

Un capítulo de importancia en la reacomodación institucional de este ideario hispánico lo cumple el funcionario Sánchez Bella, en las décadas decisivas tras la derrota del nazi-fascismo. Fue Sánchez Bella el típico y eficiente, consagrado e innovador de la familia de "los tecnócratas y funcionarios del Estado", que

sirvieron con fidelidad al régimen franquista y fueron "los consistentes portadores de la mística de la Cruzada"⁹ (Carr 666). Nacido Sánchez Bella en 1912 en Tordesillas (Guadalajara), se incorporó entusiasta en su juventud en la Acción Católica en Valencia, bajo el impulso de Rafael Calvo Serer, cuyo compromiso de militancia tradicionalista se aviva con el estallido de la Guerra Civil. Durante este periodo conoce a Laín Entralgo, lee la revista *Acción Española* e ingresa a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNdP), que había fundado décadas atrás el padre Ángel Ayala. Como militante católico, fue perseguido por los republicanos y encarcelado algunos meses en 1937. Salido de prisión, se enrola Sánchez Bella en las Brigadas Internacionales, donde actúa como traductor y docente de cultura española, esperando la oportunidad de pasarse al bando rebelde anti-republicano. Con la bendición del obispo de Santander, es admitido a la Primera Bandera de la Falange de Valencia. Por lo demás la familia de Sánchez Bella se hace acreedor de la primera edición de *Camino*, el libro insignia de Josemaría Escrivá de Balaguer, y el mismo Sánchez Bello, adepto del Opus Dei.

En este entramado de amistades y actividades misionales, destaca la figura del argentino Juan Carlos Goyeneche, quien combinó su fe nazi con el renacer de la hispanidad, su exaltación por gobiernos totalitarios de origen divino, alentado por su grupo Acción Monárquica (su elevada misión era preparar para la Argentina "el advenimiento de un dictador capaz de engendrar un hijo dictador" Gondi 13)¹⁰. A esta exaltada novedad antidemocrática y antirrepublicana se llamó revolución moral. El lazo con los latinoamericanos, que se tejía por la organización Pax Romana, se convertía en puente, propósito y ocasión para expandir la misión franquista, de forma más orgánica, a su natural ámbito hispanoamericano. El poeta argentino Goyeneche (también sirvieron el historiador chileno Jaime Eyzaguirre y el poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra) fue un eficaz pivote para este trabajo hispano-hispanoamericano, durante la Segunda Guerra mundial.

Con este impresionante devoto palmarés, Sánchez Bella da inicio a sus proyectos de política cultural, que estaban esbozados desde su juventud. Los principios reclamaban una vanguardia

⁹ La categoría familias del franquismo procede del libro de Amando de Miguel, *Sociología del franquismo*.

¹⁰ Citado por Ovidio Gondi en "Hispanidad y nazismo", el Manifiesto de Acción Monárquica apareció originalmente en la revista *Sol y Luna* (número 43), dirigida por Goyeneche. Goyeneche recibió de Franco el título de Doctor en Letras, se entrevistó con Mussolini y el conde Ciano y entró en contacto con la Sicherheitsdienst del régimen nazi.

intelectual de élite inspiraban por León XIII (la encíclica *Cum multa*)¹¹, consagrada a un integrismo católico muy acusado. El rechazo a los postulados ilustrados del poder político, al individualismo rousseauiano y muy particularmente al parlamentarismo como institución mendaz y caduca, se impulsaba por un nuevo Estado católico. El trasnochado argumento anti-parlamentario se convertía así en telón de fondo para una defensa de la tradición católica-hispánica, monárquica y corporativista de un Estado fuerte, que había sido característica del conservadurismo desde los días de Donoso Cortés¹².

El acercamiento de Colombia y España, en estos años, se propició por una doble circunstancia. Primero, la distensión entre España y la ONU se empezó a disipar al anunciar la Guerra fría (la anuncia Winston Churchill en 1948), es decir, la confrontación entre dos mundos: el capitalista presidido por Estados Unidos y el comunista por la Unión Soviética; y la llegada en el ambiente político de ultra-derecha que caracteriza los gobiernos de Mariano Ospina Pérez (1946-1950) y sobre todo de Laureno Gómez (1950-1951). Esto fortaleció decisivamente las relaciones España-Colombia y de este modo se fundó la sede del Instituto

¹¹ Con esta Encíclica de León XIII, se pretendía zanjar las agrias disputas de los católicos españoles, entre los partidarios de Alejandro Pidal, que se había acercado al gobierno del liberal-conservador Cánovas del Castillo, y los de Cándido y Ramón Nocedal, llamados los integristas, que rechazaban esta colaboración por traicionar los principios de la ortodoxia católica.

¹² En *Recuerdos de la Revolución de 1848*, Alexis de Tocqueville, mucho antes del descrédito del parlamento francés por el escándalo del fraude del Canal de Panamá y por razones diversas a las aducidas después por Max Weber y Carl Schmitt, advertía la inoperancia de esa Asamblea parlamentaria como cuerpo entretenido "a unos ejercicios de ingenio, más que a discusiones serias" por cuenta de la composición del mundo político de Luis Felipe, en que "la antigua aristocracia estaba vencida, y el pueblo estaba excluido". Sin realmente dirimir los asuntos fundamentales de la nación, en la cámara parlamentaria, para Tocqueville, se presentan "querellas interiores entre los hijos de una misma familia que tratan de engañarse los unos a los otros en el reparto de la herencia común"; presencia pues "una larga comedia parlamentaria". Para Weber, como es expuesto en su célebre conferencia "Política como vocación", la crisis de la institución parlamentaria, se produce al introducirse el voto universal, que obliga a que los antiguos distinguidos congresistas, deben competir desde Gladstone con un tipo político emergente el caudillo carismático. En efecto, los parlamentos europeos empezar a acusar la presencia de socialistas. Para Schmitt, que hace un diagnóstico implacable de la institución reina del institucionalismo constitucional burgués, en su también reconocido ensayo *La crisis espiritual del parlamentarismo*, el parlamentarismo, como teatro de la expresión pública y del debate discursivo *per excellence*, sucumbe al fenómeno de la democratización de la sociedad de masas, que percibe en esa modalidad representativa un anacrónico modelo liberal. Para Schmitt, son las Leyes de Núremberg, nacidas del congreso del Partido Único de 1935, la verdadera fuente de la democracia popular nazi. El debate español no agrega en sustancia nada singular a esta tradición crítica al parlamentarismo liberal, aparte de forzar a amoldarlo a una añoranza restaurativa católica.

de Cultura Hispánica en Colombia (fue su director el poeta Fernando Arbeláez) que becó a compatriotas como Eduardo Cote Lamus, Ernesto Valencia Goelkel y Rafael Gutiérrez Girardot, que llegaron a Madrid hacia 1950¹³. El Encargado de Negocios de la Sede Diplomática, el liberal-aguado Eduardo Caballero Calderón, y el luego el Embajador, el conservador, Guillermo León Valencia hicieron valer sus credenciales diplomáticas en esos años para facilitar, impulsar y consolidar estas relaciones Franco-Ospina Pérez-Laureano Gómez.

:::::::

Las "Memorias" de las actividades del Colegio dan cuenta de esa especie de microcosmos en el que se sumían los estudiantes latinoamericanos (eran unos cien). La *Memoria del curso 1950-51* nos proporciona el ejemplo del abanico de actividades que se llevaban a cabo tanto en la sede como fuera de ella (divididas en tres grandes grupos: "Vida religiosa", "Vida cultural" y "Vida social"): misas diarias y "Rosario al atardecer"; conferencias, seminarios, (cultura religiosa, filosofía, Hispanoamérica y problemas sociales), tertulias literarias, premiaciones, excursiones, cine y música, homenajes, visitas e incluso matrimonios. Esta atmósfera encida de vida espiritual y de una cultura artística intelectual neutralizada nos contraía estas someras anotaciones.

Al leer las "Memorias", la imagen que se trasmite del ambiente colegial es bastante intensa, ambiente singularmente variado, pensado a formar una unidad organizativa y orgánica de creencias bastante fuertes para consolidar una verdadera comunidad de privilegiados. El tipo de actividades grupales y la cantidad de personas que en ellas participaban, consolidaba lazos de intensidad elevada. Una verdadera comunidad en el sentido sociológico conceptual de Tönnies y Durkheim. Según María A. Escudero: "El Instituto, que pasó a ser un organismo autónomo desde 1954, había adquirido mayor sofisticación y ampliado el número de sus actividades, pero no eran tan abundantes como sus dirigentes querían hacer creer a través de

¹³ El cablegrama de Alfredo Sánchez Bella del 22 de agosto de 1951 sella con broche de oro todas estas iniciativas: "LT PREEXTERIORES BOGOTA": "RESPETUOSOS SALUDOS ALFREDO SANCHEZ BELLA INSTITUTO CULTURA HISPÁNICA MAXIMO EXPONENTE POLITICA HISPANIDAD LEAL FERVOROSO AMIGO COLOMBIA ENCUENTRASE REALIZANDO JIRA VARIOS PAISES SURAMERICANOS STOP SUGIEROLES POSIBILIDAD INVITARLO COLOMBIA ANTES REGRESE A ESPAÑA SEGURO SU VISITA TENDRA FAVORABLES IMPORTANTISIMAS REPERCUSIONES PARA VIGORIZAMIENTO RELACIONES AMBOS PAISES Y REGULARIZACION SISTEMA BECAS". ANC, Bogotá. Documentos Diplomáticos.

la propaganda" (123). En cualquier caso, las actividades estaban en concordancia con la búsqueda de promoción de un espíritu de la Hispanidad, que conjugara los valores hispanoamericanos con los peninsulares. En consecuencia, la "vida social", cobraba gran relevancia, ya que se trataba de exponer a los colegiales a los influjos positivos del mundo exterior. En el apartado "Visitas" de 1950 figuran académicos ya formados y diplomáticos (y en otros apartados, altos jerarcas de la Iglesia). El poeta colombiano Eduardo Carranza se encuentra entre los escritores visitantes ese año¹⁴ y Camilo José Cela entre los que alimentó una de las tertulias literarias. Asimismo, los estudiantes se encargaban de eventos culturales de diverso alcance: En un ciclo de "charlas sobre la música popular de Hispanoamérica [...] ilustradas con discos" aparecen José María Pepe Valente como encargado de la música brasilera y Gutiérrez Girardot de la colombiana (en su infancia Gutiérrez Girardot deseó ser violinista). El poeta Eduardo Cote Lamus, quien habría obtenido la beca al mismo tiempo que Gutiérrez, aparece en la sección de los premios literarios con un "accésit de 2000 pesetas" por "El cocinero se llamaba Luisa y otros relatos"¹⁵.

:::::::

Entonces ¿qué significó la permanencia como becario por tres años en el Colegio Guadalupano para Rafael Gutiérrez Girardot? Varias cosas, decisivas por demás, en su trayectoria intelectual. Ante todo, se involucró en un ambiente universitario, muy activo, con la posibilidad de tomar clases y compartir un estilo de vida académico de alto nivel (o más alto que el colombiano). Este Colegio Guadalupano le permitió entrar en relación con jóvenes de toda Hispanoamérica y España, entre los que se destacaron Ernesto Mejía Sánchez, Ernesto Garzón Valdés, José María Pepe Valente, Gonzalo Sobejano, los hermanos José Agustín y Juan Goytisolo, José Luis Aranguren, entre muchos más. Esto estimuló su interés y pasión por la vida cultural y literaria latinoamericana. Muchas de estas amistades se mantendrán toda la vida. Gracias a Mejía Sánchez (especialista en Rubén Darío), por ejemplo, descubre y entra en contacto con el gran ensayista mexicano Alfonso Reyes, que va a servir como primer faro en la formación del joven latinoamericano. El

¹⁴ La cercanía del poeta colombiano Eduardo Carranza con Franco, la resalta Preston, en esta línea (se refiere al dilema de la aún muy difícil apertura al mundo de España hacia 1948): "Alrededor de esa misma época, hablando con el poeta colombiano Eduardo Carranza, Franco le explicó porqué no era posible la apertura" (Preston 727).

¹⁵ Pocos años después Cote Lamus, con el también poeta Jorge Gaitán Durán, funda la célebre revista "Mito", que sería un hito en las publicaciones culturales colombianas del siglo XX (Rivas 2010).

epistolario con el maestro mexicano es una muestra de devoción intelectual. Descubre Gutiérrez Girardot pues a la literatura hispanoamericana en Madrid. Publica su primer libro de fondo, *La imagen de América en Alfonso Reyes*, que hace escribir al maestro mexicano en carta del 30 de octubre de 1956): "Cuando se tiene la suerte de haber interesado a un espíritu como el suyo, ya no se puede ni dar las gracias. Sobreviene algo como un anonadamiento. El calor que Ud. sabe comunicar a mis ideas, al explicarlas y completarlas, asume temperatura casi religiosa. Me veo reflejado –y aumentado y mejorado mil veces. Sea Ud. feliz y continúe con paso firme su hermosa jornada" (Caicedo 328).

La estadía en Madrid, le posibilitó además entrar en contacto, como asistente, a los seminarios, que impartía el filósofo Xavier Zubiri. Esta experiencia es decisiva para su formación filosófica, pues le permitió entablar una diferencia entre la altura y significación de estos cursos (de gran repercusión en el ambiente intelectual-universitario de la España de esos años) y sus anteriores profesores del Instituto de Filosofía en Bogotá. Pero lo más importante, pudo así experimentar como alumno una diferencia sustancial entre el método de trabajo filosófico de Zubiri y las lecciones más bien "espectaculares" de Ortega y Gasset. En su ensayo "José Ortega y Gasset y Xavier Zubiri", escribe Gutiérrez Girardot: "Soy zubiriano de vieja data, como me dice el amigo Marquínez; el cuño que él me dio me permite decir con orgullo y extraordinario afecto que soy zubiriano, aunque hoy no pueda trabajar en filosofía principalmente" ("A propósito del libro de Xavier Zubiri" 94). Más adelante, Gutiérrez Girardot calificará, por el contrario, polémicamente el estilo de Ortega de "majestuosa simulación" ("Ortega y Gasset, o el arte de la simulación majestuosa" 1991).

Además de estas experiencias, el joven Gutiérrez Girardot emprende sus primeros proyectos intelectuales propios. En la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, que dirigía el poeta Luis Rosales, se ensaya en diversos géneros estilísticos, desde la nota informativa breve, la crónica de eventos académicos, el ensayo y la traducción de textos del alemán. Como lo ha estudiado Carlos Rivas, Gutiérrez Girardot tendrá 53 contribuciones en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en el curso de casi cinco décadas. Esta experiencia se refleja en trabajos para otras revistas españolas y colombianas (como *Guadalupe*, *Índice*, *Bolívar* o *Ideas y valores*), que dota de una práctica corriente en la escritura académica, principalmente en el ensayo. Son pues estos años madrileños un incentivo en el despertar de su vocación ensayística, que logra su primer producto maduro en, la ya mencionada, *La imagen de América en Alfonso Reyes*. Otro

aspecto que habría que resaltar de estos años madrileños es su amistad con el librero y editor Francisco Pancho Pérez González. En los cursos de verano, a los que Gutiérrez Girardot asistió desde 1951 en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) de Santander, nació la Editorial Taurus, en el encuentro del becario colombiano con el empresario y editor Pérez González¹⁶.

:::::::

Pero considero que lo más destacable, desde el punto de vista de la formación intelectual del futuro ensayista colombiano en estos años como becario del Colegio Guadalupano, fue poder asimilar la discusión del ideario franquista de la Hispanidad y ponerla en tela de juicio. Este ideario sirvió, en forma positiva, a darle un horizonte histórico universal a la cultura hispanoamericana, a saber, el establecer el vínculo de la cultura hispanoamericana con la tradición barroca del Siglo de Oro. Pero a su vez ese mismo vínculo terco y persistente, que todavía pervivía en Colombia (por ejemplo, en las voces poéticas de los Piedracelistas) le sirvió de marco crítico de nuestra cultura continental literaria. Es decir, vio en la cultura barroca del llamado Siglo de Oro, una raíz decisiva del atraso cultural, literario y en fin social de nuestras naciones. Percibió con claridad el trasfondo dogmático de nuestra vida civil (su violencia perpetua), el rezago de nuestra vida académica, de nuestra filosofía y vida literaria. De este modo el debate de la Hispanidad le abrió a la crítica social y política, a la crítica literaria y cultural de nuestras naciones.

El hijo de un parlamentario conservador, militante del falangismo alzatista y becario del Colegio Guadalupano, Rafael Gutiérrez Girardot, hizo del legado de la Hispanidad un arma crítica, su forma de aprehensión fundacional de una obra ensayística que puso sus acentos en esa moldura terca y casi pétrea que definía la estructura política y socio-cultural de nuestras naciones. El tronco peninsular, con su fondo Contra reformista, con su escolasticismo congelado, con su concepción política jerárquico-caudillista, con su vida científica rezagada y con su literatura barroco-jactanciosa seguía siendo la base raizal de nuestras naciones. Ese trasfondo raizal hispánico no negaba el cambio ni sometía fatalistamente a nuestras naciones

¹⁶ "Taurus, la editorial que ahora cumple 50 años, nació en el vestíbulo de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en Santander, donde Francisco Pérez González vendía libros. El joven librero se encontró allí con otro joven estudioso colombiano, Rafael Gutiérrez Girardot. De la conversación apasionada por los libros nació la idea de Taurus" ("La editorial Taurus regresa a los 50 años al lugar de su nacimiento" párr. 1).

hispanoamericanas a ser las hijas dóciles de la Madre Patria, pero el peso muerto de esa tradición (es la figura fundacional de nuestra visión del mundo y su fundamento dogmático-teológico) reclamaba una indagación y exigía una superación consciente, dialéctica, o sea, de negación superadora de ese pasado. La imposibilidad de haber construido una modernidad estatal demócrata, una sociedad con ciudadanía propia, un igualitarismo de género (que significa romper el molde binario y misógino de la mujer católica entre María y Eva)¹⁷, un pensamiento filosófico libre de los bozales escolásticos y las imposiciones de la hora, una literatura heredera del Goethezeit, etc. Era una imposibilidad o rezago de modernidad, como lo llama Rubén Jaramillo Vélez, que se agravaba en contacto con los dinámicos e irreversibles fenómenos (traumáticos en esta medida) del siglo XX.

¹⁷ Esta dualidad irresoluble tiene su función peculiar en una sociedad de trasfondo colonial esclavócrata, para decirlo con Gilberto Freyre. El precio de la virginidad que debe observar la mujer blanca heredera de la hacienda, hasta sus nupcias, lo paga la negra o mulata, que debe complacer sexualmente siempre a sus amos. En la Colombia actual tipifican esos dos extremos socio-raciales, para la clase semi-araistocrática, una María Angélica Holguín; para la popular, Amparo Grisales. Esto hace tan difícil y desesperante el poder plantear hasta el día de hoy los debates, por ejemplo, sobre el aborto, la eutanasia, la igualdad de género, el reconocimiento de la comunidad LGTB, es decir, el reconocer la base material de la naturaleza humana, y resolverlos coherentemente en el marco de los fundamentos ilustrado-democráticos de nuestra Constitución.

Bibliografía

- Abellán, José Luis. *Sociología del 98*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1997.
- "Boletín Informativo" del Instituto de Cultura Hispánica. 30 de marzo de 1947. Madrid, 1947.
- Caicedo Palacios, Adolfo. *Alfonso Reyes y los intelectuales colombianos: diálogo epistolar*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores / Universidad de los Andes, 2009.
- Cañellas Mas, Antonio. *Alfredo Sánchez Bella. Un embajador entre las Américas y España. Diplomacia y política informativa en la España de Franco (1936-1975)*. Gijón: Ediciones Trea, 2015.
- Carr, Raymond. *España 1808-1975*. Barcelona: Ariel, 1996.
- Escudero, María A. *El Instituto de Cultura Hispánica*. Madrid: Mapfre, 1994.
- Fernández Almagro, Melchor. *Historia política de la España contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- Ganivet, Ángel, *Idearium Español*. Granada: Tip. Lit. Vda. E Hijos de Sabaté, 1898.
- Gondi, Ovidio, "Hispanidad y nazismo". *Tiempo de historia* IV, 48 (abril 1978): 4-15.
- Gutiérrez-Girardot, Rafael. "A propósito del libro de Xavier Zubiri: *Siete ensayos de antropología filosófica*". *Cuadernos de filosofía latinoamericana* 14 (enero-marzo 1983): 92-96.
- _____. "José Ortega y Gasset y Xavier Zubiri". *Aleph* 57 (abril-junio 1986): 7-13.
- _____. *La imagen de América en Alfonso Reyes*. Madrid: Insula, 1955.
- _____. "Ortega y Gasset, o el arte de la simulación majestuosa", *Quimera* 103-104 (1991): 68-75.
- "La editorial Taurus regresa a los 50 años al lugar de su nacimiento". *El País* (2 agosto 2005). Web 1 abril 2019 <http://www.cat.elpais.com/diario/2005/08/02/revistaverano/1122933606_850215.html>
- Laín Entralgo, Pedro. *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Diana, Artes gráficas, 1945.
- Marx, Karl. *Diferencia de la filosofía en la naturaleza en Demócrito y Epicuro*. Madrid: Editorial Ayuso, 1971
- Maeztu, Ramiro de. *Hacia otra España*. Bilbao: Imp. Y Enc. De Andrés P.-Cardenal, 1899.
- _____. "El porvenir de la hispanidad", *La Prensa*, Buenos Aires (1 enero 1933).
- _____. *Defensa de la hispanidad*. Madrid: Fax, 1934.
- Memorias del curso 1950-51*. Madrid: Colegio Mayor Hispanoamericano "Nuestra Señora de Guadalupe", 1951.
- Menéndez Pelayo y su tiempo. Manuel Suárez Cortina (coord.). Santander: UIMP, 2012.

- Miguel, Armando de. *Sociología del franquismo. Análisis ideológico de los ministros del Régimen*. Barcelona: Euros, 1975.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote. Obras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1932.
- Pérez, Joseph. *Historia de España*. Barcelona: Crítica, 2014.
- Preston, Paul. *Franco: caudillo de España*. Barcelona: Grijalbo, 1994.
- Rivas Polo, Carlos. *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010.
- _____. *Rafael Gutiérrez Girardot. Los años de formación en Colombia y España (1928-1953)*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 2015.
- Sánchez Bella, Alfredo. Cablegrama del 22 de agosto de 1951. ANC, Bogotá. Documentos Diplomáticos.
- Suárez Cortina, Manuel. *La España Liberal (1868-1917)*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006.
- Tocqueville, Alexis de. *Recuerdos de la Revolución de 1848*. Madrid: Editorial Nacional, D.L., 1984.

El baile de la enredadera nocturna: la imagen del *flâneur* en la obra *¡Que viva la Música!*

Ángela Sofía Rivera Soriano
Universidad Distrital Francisco José de
Caldas
sofiangelus@gmail.com

Citation recommandée : Rivera Soriano, Ángela Sofía. "El baile de la enredadera nocturna: la imagen del *flâneur* en la obra *¡Que viva la Música!*". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 65-75.

Résumé :

Dans le roman *iQue viva la música!*, de l'écrivain Andrés Caicedo, la figure du flaneur baudelairean est intensément évoquée, afin de réaliser l'un des textes colombiens qui se dépouille de l'héritage mythique de *Cien años de soledad*. Cette ouvre explore des scénarios urbains avec des personnages adolescents, qui expliquent la résistance à la légitimité des valeurs hégémoniques implantées par la société sédentaire de la Colombie dans les années 1970.

Mots-clés : Passage, transvaluation, danse, corps, déplacement

Resumen:

En la novela *iQue viva la música!*, del escritor Andrés Caicedo, la figura baudelaireana del flaneur se retoma intensamente, para lograr uno de los textos colombianos que se despoja de la herencia mítica fundacional de *Cien años de soledad*. La obra explora escenarios urbanos con personajes adolescentes, que explicitan la resistencia a la legitimidad de los valores hegemónicos, implantados por la sociedad sedentaria de la Colombia de la década del setenta.

Palabras clave: Pasaje, transvaloración, baile, cuerpo, desplazamiento

Abstract:

Within the novel *iQue viva la música!*, by the writer Andrés Caicedo, the baudelairean figure of the flaneur is intensely recovered, in order to achieve one of the colombian texts that casts away from the mythical foundational heritage of *Cien años de soledad*. The novel explores urban scenarios with adolescent characters, which show the resistance to the legitimacy of the hegemonic values, implanted by the sedentary society of Colombia in the 1970s.

Keywords: Passage, transvaluation, dance, body, displacement

iQue viva la música! (1977) del escritor caleño Andrés Caicedo es una novela iniciática, y una de las primeras obras literarias colombianas en despojarse de la herencia mítica fundacional de *Cien años de soledad*. *iQué viva la música!*, en cambio, explora escenarios urbanos hiperrealistas, con personajes adolescentes que se encargan de hacer explícita la resistencia a la legitimidad de los valores establecidos por el mundo adulto de la sociedad colombiana de la década del setenta. La novela, en tanto obra iniciática, expresa las experiencias de la joven María del Carmen Huerta, en un viaje a través de la música *rock* y la *salsa*, que marcarán los pasajes de una ciudad, hasta entonces apenas adentrada en un incipiente proceso de expansión económica, que implica el paso de una sociedad agrícola a una industrializada: Cali, en un recorrido que va desde su habitación en una casa burguesa ubicada al norte de la ciudad, hasta los burdeles de los barrios suburbanos del sur. Es justamente en este desplazamiento en el que centraré el cuerpo del presente trabajo para expresar la aparición de un *flâneur* femenino en la obra de Caicedo, y el baile como la metáfora del descentramiento de los cuerpos, pero ante todo, del descentramiento del pensamiento.

En este sentido, hallamos que el viaje experimentado por la protagonista no solamente refiere a un ir de aquí para allá por entre las calles de la ciudad, sino que más bien consiste en la experimentación de pasajes mentales por entre los cuales el pensamiento rebelde no se deja aprisionar, sino que se hace presente y transita. Así, la música y la experiencia de la psicodelia se constituirán en los pasajes. La figura del *flâneur* entonces, toma presencia en la novela desde el punto de vista del desvanecimiento de la construcción de una identidad (en todo el sentido de la expresión), como respuesta a las imposiciones absurdas de una sociedad, marcada por las abismales diferencias de clases sociales.

Para tal fin, Caicedo hace resonar en su novela el espíritu de Baudelaire, en una escritura desmesurada que muestra a un personaje femenino que se escapa de su hogar, se desclasa, y baila ritmos negros en espacios nocturnos, anónimos y decadentes. Es como si quisiera manifestar, tal como lo plantea Benjamin en *El París de Baudelaire*, "la pérdida de huellas que conlleva a la desaparición del hombre en las masas de las grandes ciudades" (113). No en vano, Caicedo, desde el punto de vista de su narradora protagonista, declara: "Mi baile es enredadera nocturna, llana y puente y acto solitario, pues bailé solita, pues todo el mundo estaba era sentado, ¿sería posible que algunos cabeceando en semejante tempranía?" (81). Hay sensación de extrañeza por el comportamiento de la masa. La pregunta alude a la sorpresa que le causa a María del Carmen observar cómo la gente parece adormecida en plena fiesta, cuando es de noche (tarde para los

demás) y para ella muy temprano todavía. La noche, el alboroto de la música y el baile se articulan entonces para componer la metáfora de la conciencia de una existencia única e irrepetible, y del reconocimiento del abandono en medio de la multitud, esa afluencia de "algunos" como los nombra, que no se dan cuenta de la fiesta o que se la están perdiendo por estar "cabeceando". Parece que nos encontramos aquí con una protagonista que se enfrenta al *taedium vitae* de manera festiva. Es como si Caicedo, atraído por el decadentismo, hubiese pretendido reelaborar la famosa frase de Baudelaire, « Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée »¹. (*Le spleen de Paris* 29), y por eso María del Carmen bailó "solita".

El baile es la manera que Caicedo emplea para hacer que su *flâneur* femenina atraviese física y simbólicamente la ciudad. La danza es a su vez, pasaje, pérdida y transvaloración, veamos:

1. **Pasaje temporal** que vehiculiza la percepción de la vida como un instante fugaz donde irrumpen la novedad creadora que, por su brevedad, se ancla inmediatamente en el pasado.
2. **Pérdida del rumbo** hacia un destino impuesto por la familia y la sociedad. Se trata de un desplazamiento voluntario, solitario e improvisado.
3. **Transvaloración** por medio de la no aceptación de las reglas y modos de vida planteados por el universo desgastado de los adultos; en cambio, se produce una contestación expresada desde el goce corporal.

1. Los pasajes

La proximidad sensible de Caicedo con los poetas malditos habría de erigir, en gran parte, a un ser consciente de su melancolía; y en este sentido, a través de una lectura fascinada por Baudelaire, descubriría su muy moderno llamado de la ciudad, para finalmente darse cuenta de una atormentada conexión con esta. En la novela, las calles, los puentes y las avenidas crean el pasaje entre el norte y el sur de Cali. Pero insisto, que es ante todo la música el pasaje principal de la narración y la forma de conectarse con la ciudad. Parece que estuviéramos ante una novela musical, que más bien es una ciudad musical de calles y avenidas que son canciones. La Mona, personaje errante, dispuesto a dejarse perder entre la música aparece en cualquier lugar de la ciudad donde suena la salsa. María del Carmen no se pierde en la ciudad del modo en que nos enseñaron los *flâneurs*, sino que se refunde, y aflora su ser nómada gracias al ritmo, a los sonidos. Ella se deja llevar por la música, persigue la música, y tiende a perderse en esta en cada lugar donde se la topa; esto explica el

¹ "El que no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una muchedumbre atareada" (Baudelaire 35).

porqué de la conciencia de un territorio que de repente, entre la música, se le extravía:

Pero, oh, ¿qué cuenta eso al lado de la extendida tierra eternamente nueva, de arena dura y negra que uno descubre y jamás explora del todo cuando la música suena? Y ya dije que yo no tenía cultura, pero podía sentir cada sonido, cada ramillete de maravillas (58).

Los pasajes son un intermedio entre dos tiempos o dos espacios: aquí, la música funciona como pasaje temporal entre el pasado de María del Carmen y el presente de La Siempreviva. La música como pasaje entre dos clases sociales; y la música como pasaje cultural. Así, *¡Que viva la música!* actúa como callejón de sonoridades musicales, que vehiculiza, a través de su protagonista, ritmos de orígenes negros convertidos en *rock* y en *salsa*, con el fin de manifestar, desde la escritura, la incomodidad de ese mundo creado por los adultos, que separa, crea muros y barreras, en lugar de puentes, umbrales o pasajes. Entre el norte y el sur, entre el *rock* y la *salsa*, entre el colegio y el burdel, entre María del Carmen y La Siempreviva, nuestra protagonista se va fracturando. A través del desplazamiento, la unidad del personaje se rompe, y en la conciencia de tal fragmentación se produce la revelación del espíritu musical que restituye y propicia el encuentro con algo esencial que está antes del ser corpóreo:

Uno es una trayectoria que erra tratando de recoger las migajas de lo que un día fueron nuestras fuerzas, dejadas por allí de la manera más vil, quién sabe en dónde, o recomendadas (y nunca volver por ellas) a quien no merecía tenerlas. La música es la labor de un espíritu generoso que (con esfuerzo o no) reúne nuestras fuerzas primitivas y nos las ofrece, no para que las recobremos: para dejarnos constancia de que allí todavía andan, las pobrecitas, y yo les hago falta. Yo soy la fragmentación. La música es cada uno de esos pedacitos que antes tuve en mí y los fui desprendiendo al azar (103-104).

Se presenta aquí un proceso de escisión, la aniquilación de un Yo como unidad. *Je est un autre* diría Rimbaud. "Soy la Fragmentación" dice Caicedo. Es prudente considerar entonces, la interrupción de la continuidad lineal de la protagonista de *¡Que viva la música!* como una forma intencional del autor, de resistencia ante las dinámicas de los valores burgueses de una Colombia en proceso de industrialización, que justamente alcanzó su punto más alto de desarrollo durante la década de los años setenta. La música así, presentada a modo de unidad fragmentada que es al mismo tiempo la protagonista, tiene el cometido de desestabilizar el sistema establecido por un mundo adulto burgués. Lo que resulta es una escritura que se hace música, es decir, la escritura que mediante la polivalencia de los signos y símbolos, desestabiliza todo tipo de nominación para devenir música

(salsa y rock). En dicha polivalencia se sumerge el sujeto, convertido de pronto en « corps déshabité de signification – corps déprimé prompt au suicide – » (Kristeva 112). Cuerpo deshabitado de significación o cuerpo fragmentado. Escritura cargada de sentido que derrumba cualquier único sentido, y que en cambio produce aperturas de sensación que son las hendiduras de los umbrales sonoros de la ciudad por los que transita *La mona*:

Pero con tales pensamientos oí acordes nuevos, durísimos pero lejanos. No, no sucedían en esa casa, y yo tambalié toda al ubicarme, pobrecita, quién me viera, al descubrir que hacia el Sur era de donde venía la música, la música mismísima y caminé, caminé creo que largo y pisé rodillas y canillas y me asenté en cabezas sin clemencia, cabezas que no se mosquearon: ¿no oirían ellos, mientras me acercaba yo a mi fuente de interés, que al Sur alguien oía música a un volumen bestial? Eran cobres altos, cuerdas, cueros, era ese piano el que marcaba mi búsqueda, el que iba descubriendo cada diente de mi sonrisa. Llegué a la puerta, la abrí, oí la letra (Caicedo 133).

Pasajes en el espacio, pasajes en el tiempo. Como jugando, como haciendo guiños, Caicedo nos dice que ha perdido su corporalidad, y quizás su voluntad, y tal vez el tiempo, pues ahora lo único que queda es la fuerza de algo más potente y más vital (donde se establece y pervive el tiempo), que nos guía en la lectura y nos lleva a comprender que "la música es también, recobrado, el tiempo que yo pierdo" (104). Así las cosas, se trata de un juego que Caicedo propone, haciéndole guiño a Proust, sobre la música como el lugar del tiempo recobrado, en cambio, el tiempo presente, en el aquel en el que no se escucha música como aquel que se pierde. Y digo la música el lugar del tiempo recobrado o incluso la música como el propio tiempo recobrado porque es el instante en el que suena la música, aquel que hace saltar el espíritu de la normalidad de los tiempos "reales", aburridos. La música es lo que le da un sentido esencial a la vida de los personajes de Caicedo, y por supuesto al mismo Caicedo, en un mundo trágico, absurdo e insensible.

2. Sin rumbo fijo

La imagen de la ciudad, recreada por Caicedo en *¡Que viva la música!* se concentra en los jóvenes caminantes; yo los llamaría más bien danzantes de las calles, que por la naturaleza de sus edades adolescentes se maravillan con lo que las calles de la ciudad, sobre todo, los lugares desconocidos, les ofrece. Es el sentido del exterior (la calle) que se contrapone al del interior (la casa).

En *Unos pocos buenos amigos* (documental de 1986, realizado de manera conmemorativa con acontecimiento de los 9 años de la muerte del autor), el cineasta amigo del escritor, Luis Ospina,

escudriña a través de su cámara esa Cali que ya solamente queda en sus recuerdos, y que le perteneció a una generación (la Falta de él y sus amigos). El documental es el testimonio que manifiesta cómo un grupo de jóvenes caleños durante la década de los años setenta a través del teatro, el cine y la literatura, evidenciaron la disyuntiva de una nación que se bifurcaba entre el mundo rural y el mundo urbano, entre las clases sociales altas y las clases bajas, entre la cultura popular y la cultura intelectual, entre el norte y el sur. Es en este punto donde encuentro que se produjo una ruptura generacional con respecto a las formas tradicionales de la cultura colombiana, instauradas en el pensamiento nacional, desde el ámbito gubernamental e incluso religioso, y que promovieron un modo de vida bajo el esquema de la exclusión, de la segregación. Aparece justo aquí una generación de jóvenes que quedan en el limbo de tales disyuntivas, y que declararían su desconcierto en la no aceptación ni de lo uno, ni de lo otro, a través de la creación artística: el teatro, el cine, la fotografía y la literatura. Es el origen de lo que hoy se conoce como El Grupo de Cali. Una generación contracultural colombiana, a la deriva de los tiempos. Caicedo, desde el plano literario, realizará su acto transformador, tal como nos lo explica Lina Barrero Bernal en un artículo a propósito del documental de Luis Ospina:

Uno de los aportes capitales de la literatura urbana de Caicedo es, justamente, la preocupación por el contraste socio económico como un elemento propio de la modernización en Colombia. Caicedo construye una estética de ciudad que exterioriza el mundo psíquico del grupo social adolescente que entre los años sesenta y setenta nació y creció en la ciudad. La marca generacional que los distingue de sus antecesores es la pérdida del contacto con el campo. Tienen un imaginario rural construido por referencia y no en la experiencia directa. Sus padres y abuelos provienen del grupo de latifundistas que industrializaron la región en pos del afianzamiento de la urbe como centro principal de comercio y flujo de capitales (159).

La revolución de Caicedo es permitirse mostrar en sus textos personajes adolescentes que hablan como solo ellos hablan, y que huyen de sus hogares para deambular por los espacios de una ciudad que los configura como seres tristes y abandonados a su suerte por libre albedrío. Los jóvenes se convierten en protagonistas desde la mirada y la voz de un joven. Los jóvenes dejan de ser los personajes acerca de los que habla un adulto. Gracias a Caicedo, la novela colombiana deja de ser un relato moralizador sobre el ideal de un joven que luego se debe hacer adulto, y que debe encontrar en la maduración de su espíritu un prototipo de perfección. No, por el contrario, los personajes de Caicedo son jóvenes, no quieren crecer, no planean un futuro y tienden a perderse en sus "destinitos fatales":

[...] de allí en adelante fue piedra rodando sobre sí misma, madero de nave que naufragó, alma doliente vagando a solas. No pudo dedicarse con tranquilidad a otra actividad que la pesquisa, la averiguación, hasta que llegó a hacerse a un panorama bastante fiel (dirían) de lo que había ocurrido dentro de su propia noche. Hizo fugaces amistades salsómanas y alcahueteó las diferentes formas de agresividad creadas por la disparidad de gustos. Se volvió habitante de la noche y atormentado pensador de los domingos: personalidad dubitativa, desconfiada, malamente reflexiva, asmática y, hacia los últimos días (los míos, ya lo vio el lector), vomitiva (175).

Sin rumbo, "como piedra rodando", los personajes toman parte en la acción de la obra, deambulando por los diversos parajes que la ciudad noctámbula les entrega. Extraviados en sus conciencias, Cali adquiere el carácter de dicha conciencia en la que no existe un destino determinado; en consecuencia, los intérpretes adolescentes de *¡Que viva la música!*, especialmente María del Carmen, se entregan al asueto perpetuo que termina por trastornar el discernimiento racional del espacio y del tiempo. Y es que, atendiendo a la mirada sociológica de George Simmel, las urbes generan estados mentales de confusión, abandono e incomunicación: "En ningún lugar se ha llegado a sentir tanto la soledad y la desubicación como entre la multitud metropolitana" (7).

María del Carmen, en su proceso de transfigurarse en La Siempreviva, declara la pérdida de un rumbo fijo en el instante mismo en el que se elige un rumbo. Parecería paradójico, sin embargo, es revelador en el sentido en que cualquier destino que se tome es incierto. Inmediatamente se produce una conciencia de extravío, de arrojo al mundo, que en lugar de angustiar a nuestra protagonista, la precipita a una danza nocturna privilegiada, de existencia legítima, distante de la falacia del universo burgués del que proviene.

Cada vida depende del rumbo que se escogió en un momento dado, privilegiado. Quebré mi horario aquel sábado de agosto, entré a la fiesta del flaco Flores por la noche. Fue, como ven, un rumbo sencillo, pero de consecuencias extraordinarias. Una de ellas es que ahora esté yo aquí, segura, en esta perdedera nocturna desde donde narro, desclasada, despojada de las malas costumbres con las que crecí. Sé, no me queda la menor duda, que yo voy a servir de ejemplo. Felicidad y paz en mi tierra (Caicedo 80).

3. La transvaloración

Como lo expresa Fuguet: "Lo más fascinante de *¡Que viva la música!* es ser una suerte de manifiesto de María del Carmen Huerta" (35). Un manifiesto del espíritu del propio autor, que se efectúa a través del cuerpo de su narradora-protagonista, en un baile salsero mediante el cual se desplaza, se desclasa, se hunde y se pierde. Pareciera que Caicedo le proporciona la conciencia de su

yo a la Mona gracias a la música ,y en consecuencia, el reconocimiento de su cuerpo merced del baile.

Justo en este punto es donde se produce la transvaloración, entendida desde el sentido nietzscheano como la necesidad de transformación de los valores o ideales preponderantes en la cultura occidental, a fin de legitimar la autenticidad y la voluntad del ser. Entendido así, la Mona entrega su cuerpo a todas las formas de goce, que el sentido moral de su origen burgués le tenía acotado, y por ende desconocía. A este respecto, Vázquez Hurtado expresa: "La Mona destina su cuerpo al baile, lo profana en la medida en que le está dando un uso que contradice el que le ha sido asignado en la estructura capitalista: la expectativa de convertirse en arquitecta o en señora casada" (9).

María del Carmen descubre en su cuerpo un pasaje entre la música y su propia existencia. El baile es el tránsito entre lo uno y lo otro, que le permite entrar en lo que ella realmente es, lejos de las apariencias. Porque la rumba y la salsa como música y danza serán la única razón por la que valga la pena vivir. El baile se consagra en la novela como forma sublime de existir:

Yo no iba a desgastar la rumba sino a llenarla de coronas, reinados de frescura, y mi carne resplandecería de arreboles nocturnos, y mi pelo era la maleza encantadora, la mata que destella, confunde, aturde y produce somnolencia, si no se cuidan. Mi pelo crecía libre y poderoso, y a cada paso extraído de la propia raíz de mi cuerpo cobraba brillo tremendo. Crecería mi espíritu como un campo de margaritas en el césped negro de la rumba salvaje, terreno prohibido: el que arrancara una de mis flores para alimentarse y cobrar vigor en la bomba terrible, llevaría del bulto, a la fija (Caicedo 181-182).

La carne y el pelo de la Mona convertidos, en conjunto, en símbolo de libertad. El pelo largo y rubio que revolotea en el aire con cada voltereta que hace con su cuerpo al ritmo de la salsa, para irse adentrando en un territorio salvaje y prohibido: *El goce pagano*, expresión que según Vázquez Hurtado es utilizada por la población de Cali para referirse a "la acción de salir a bailar salsa, en lugar de -como advierte el reverso del concepto- quedarse en la casa con la familia o ir a trabajar como buen cristiano" (1). Y es este goce de lo impuro y de lo incierto que solo se logra experimentar desde la corporalidad, lo que termina por ennobecer el hecho de que María del Carmen termine ejerciendo la prostitución por su santa voluntad, bajo el nombre de La Siempre-viva. Se trata de un acto revolucionario que Caicedo hace resonar como eco de Baudelaire cuando este en *Les foules* invoca la "sainte prostitution de l'âme" (*Le spleen de Paris* 30). La degradación del cuerpo de María del Carmen, finalmente es una forma de restitución sagrada de su naturaleza agreste, además

del manifiesto apasionado que exalta el alboroto y la noche como imagen-símbolo del acto de existir de manera auténtica:

Música que se alimenta de la carne viva, música que no dejas sino llagas, música recién estrenada, me tiro sobre ti, a ti sola me dedico, acaba con mis fuerzas, si sos capaz, confunde mis valores, hundéme de frente, abandóname en la criminalidad, porque yo no sé nada y de nada puedo estar segura, ya no distingo un instrumento sino una eflusión de pesares y requiebros y llantos al grito herido, transformación de la materia en notas remolonas, cansancio mío, amanecer tardío, noche que cae para alborotar los juicios desvariados, petición de perdón y pugna de sosiego. Sosegón, magnífica confusión de ánimos vencidos por 3 minutos de canción: así es el 45. Y que lo bailen todos, los quiero ver zapatiar sin esperanzas: que el ideal de la vida se reduzca a dar un taquito elegante para cerrar pieza, y esperar que coloquen responsable melodía. La rumba está que no puede más (Caicedo 179).

El baile de la enredadera nocturna son los múltiples movimientos que la música le incita a realizar a la protagonista. Primero el rock, el sonido del descentramiento de la cultura; luego la salsa, la música del Caribe urbano que expresa las manifestaciones del arrabal, y en la que se controvieren los valores instituidos. En este orden, aparece el baile, la salsa como baile, como expresión cultural que, lejos de una voluntad cándida de desmoronar las imposiciones de un sistema, se eleva como el llamado y el desplazamiento musical hacia un presente incierto, revuelto, dada la mezcla de razas, culturas y lenguas de las urbes contemporáneas.

La Siempreviva que con la capacidad de una enredadera se agarra de lo que encuentra para transitar los espacios nocturnos de la rumba de una Cali alucinada, es dentro de la literatura colombiana la presencia extraña de un *flâneur* femenino en tránsito hacia la urbe marginada. No creo que Caicedo se haya decidido por un personaje protagonista mujer en vano, considero más bien que el hecho de haber elegido a una joven con sus marcas características: mujer, rubia, burguesa, estudiante de colegio femenino de monjas es, al contrario, la forma más reveladora de su manifiesto contracultural como habitante de una Cali patriarcal, poblada en su mayor parte por población negra, de clase media baja y baja, donde las posibilidades de educación son reducidas.

Por eso tal vez será mejor llamar al personaje de Caicedo no un *flâneur* femenino, sino más bien una *flâneuse*, ya que así será más evidente la intención del autor al optar por un personaje mujer capaz de recobrar la legitimidad de ejercer la libertad (en todo el sentido de la expresión) sobre su cuerpo y por ende sobre cualquier territorio por el que transite.

Bibliografía

- Barrero, Lina María. "La imagen recuperada de un ícono literario en el documental *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos*". *Revista de humanidades* 32 (2015): 145-166.
- Baudelaire, Charles. *Le spleen de Paris*. Paris : Émile-Paul frères, 1917.
- _____. *El spleen de París*. Barcelona: Fontana, 1995.
- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1989.
- Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!* Bogotá: Planeta, 2016.
- Fuguet, Alberto. "Planeta Caicedo" en Caicedo, *¡Que viva la música!* Bogotá: Planeta, 2016. 33-41.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard. 1987
- _____. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.
- Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal, 2011.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 2005.
- Ospina, Luis, dir. *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos*. Cocoltura/ Mónica Gutiérrez / Ricardo Alfonso / Fundación Cali Gráfica. Focine, 1986.
- Quintero, Ángel. *Salsa, sabor y control*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Simmel, Georg. "La metrópolis y la vida mental". *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*. 3 may. 2019. <<http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>>
- Vásquez, Edgar. "Historia del desarrollo económico y urbano en Cali". *Boletín socioeconómico* 20 (1990): 1-28.
- Vásquez Hurtado, David. "El baile como profanación en *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo". *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 2 (2013): 2-12.

Mélanges

Otras versiones de la autoficción

Antonio Garrido Domínguez
Universidad Complutense
agardo@ucm.es

Citation recommandée : Garrido Domínguez, Antonio. "Otras versiones de la autoficción". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 77-89.

Résumé :

L'autofiction est un phénomène hétérogène qui assemble plusieurs perspectives. Il y a une modalité auto-anoblissante opposée à l'autodégradation, une autre métalittéraire en face de la narratrice d'une vie, laquelle accorde autant d'importance à la vie des autres qu'à la sienne et mélange biographie et autobiographie. Cet article analyse les textes de Francisco Umbral, John M. Coetzee, Javier Cercas et César Aira.

Mots-clés : Autofiction, biographie, autobiographie, métalittérature

Resumen:

La autoficción es un fenómeno heterogéneo que suma varias perspectivas. Hay una modalidad autoennoblecedora enfrentada a la autodegradante, otra metaliteraria frente a la narradora de una vida, la que atribuye tanta importancia a la vida ajena como a la propia y mezcla biografía y autobiografía. Este artículo analiza textos de Francisco Umbral, John M. Coetzee, Javier Cercas y César Aira.

Palabras clave: Autoficción, biografía, autobiografía, metaliteratura

Abstract:

Autofiction is a heterogenous phenomenon that joins several perspectives. A self-ennobling modality contrasts with a self-degrading one, a metaliterary modality opposes another focused on the recount of a life, some autofiction gives as much importance to the author's life as to others', mixing autobiography and biography. This analysis focuses on texts by Francisco Umbral, John M. Coetzee, Javier Cercas y César Aira.

Keywords: autofiction, biography, autobiography, metaliterature

Mucho se ha escrito sobre la autoficción durante las últimas décadas a causa sin duda, entre otras razones, de la importancia adquirida por las formas autobiográficas a lo largo de la Modernidad y también en tiempos más recientes. Así, pues, razones no parecen faltar para abordar una vez más el fenómeno, aunque resulta difícil evitar la impresión de que se trata de una categoría un tanto sobredimensionada, un hecho sin duda explicable a la luz de la variedad de manifestaciones del género de la autobiografía y la definición que de la autoficción ofrecen sus primeros teorizadores. La naturaleza ambigua que caracteriza la modalidad autoficcional procede sin duda, según Manuel Alberca (2007), de su situación a medio camino entre dos formas genéricas tan próximas como la autobiografía y la novela autobiográfica y sus respectivos estatutos:

El relato autobiográfico guarda una equidistancia simétrica con respecto a la novela y a la autobiografía, pues si bien, al introducir, como he dicho, en una novela el nombre del autor donde no cabía o no se esperaba encontrar, se acerca al pacto autobiográfico, algunos datos biográficos ficticios lo vuelven misterioso e indefinido, dotando a la evidencia autobiográfica de un aura de incertidumbre. Además, en muchas circunstancias, la mejor manera de esconderse es mostrarse abiertamente, igual que la mejor manera de ocultar un secreto es dejarlo a la vista de los demás como la "La carta robada" del cuento de E. A. Poe. (130)

En efecto, los trabajos pioneros de Doubrovsky (1977), Lecarne (1994), Gasparini (2004), Colonna (1990), Lejeune (1994), entre otros, desbrozaron el terreno de un concepto que ha logrado abrirse camino en el tupido bosque de los estudios literarios; basta asomarse a la bibliografía y a la creación, en especial, del último siglo. A las definiciones o aproximaciones iniciales de estos estudiosos –en las que se destaca el carácter fragmentario y su ambigüedad genérica– hay que añadir una primera especificación importante a cargo de José María Pozuelo (2010). Este autor propone distinguir entre la noción estándar de autoficción de lo que él denomina *figuración del yo*, esto es, aquellos ejemplos más decantados por la reflexión, en los que el narrador va gestando una imagen de sí mismo en términos de ideas y, por tanto, menos atenta a la narración de una historia. En el trabajo correspondiente –dedicado a definir esta categoría en la obra de Javier Marías y Enrique Vila Matas– dice el autor:

Una de las razones que me han llevado a establecer distancia entre el mecanismo de la autoficción respecto de la *figuración del yo* (que no se le opone pero sí se le diferencia) radica, según mostraré luego en los análisis concretos, en la consciente mistificación que estos dos autores hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia

respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma (Pozuelo 29).

Considero, a la vista de la diversidad en los modos de expresión literaria en el ámbito de la autobiografía y de la variedad de actitudes o perspectivas posibles a la hora de contar la propia vida, que quizá fuera conveniente distinguir otras modalidades asociadas a lo que se conoce como autoficción. Me explico: no es lo mismo, obviamente, la idealización de quien narra o de otros personajes de la historia que adoptar la posición contraria y dejarse llevar por la tendencia a restar importancia a lo que uno es o hace cuando no a insistir incluso en aspectos negativos de su propia existencia. Tampoco lo es, desde luego, centrar toda la atención en la reflexión sobre el oficio de escribir –dejando en un lugar muy secundario la tarea de contar la propia vida– que dar tanto protagonismo a la narración de la vida ajena como de la propia, hacerlo desde la perspectiva de lo absurdo o extraño, mezclar biografía y autobiografía, centrarse en del proceso creador, etc.

A la luz de estas premisas, me propongo abordar, en primer lugar, la modalidad que tiende al ennoblecimiento –de determinados personajes, hechos o situaciones– frente a la que busca la autodegradación. Me valdré, para su ejemplificación, de *El hijo de Greta Garbo*, de Francisco Umbral (1982), y *Verano*, de John M. Coetzee (2011). En el libro de Umbral, la autoficción se incorpora colateralmente a través de referencias más o menos específicas a las ciudades de León y Valladolid, al padre ausente, la condición de escritor, la reflexión sobre el papel de la literatura y, sobre todo, el ennoblecimiento o heroificación de la figura de la madre hasta convertirla en la gran protagonista de la película de su vida. Esta transformación se lleva a cabo mediante un proceso de mitificación que identifica a la madre con la figura de la actriz Greta Garbo y afecta a todos los órdenes de su actividad.

Para empezar, su formación –que le permite destacar y ganar una oposición a pesar de unas circunstancias muy poco favorables por ser mujer y también a causa de su filiación política–, la familia –a la que saca adelante con su trabajo y buen hacer–, la compensación de la ausencia del padre –un Lord Byron embarcado en una lucha por la libertad–, su alcoba –donde pasa la larga enfermedad y donde el protagonista se inicia, gracias a ella, en los secretos del saber–, la biblioteca –lugar en el que pasa las mañanas mientras ella acude al trabajo y en el que descubre su vocación de escritor y el sentido de la vida a través de la lectura de grandes poetas como Jorge Guillén, Lorca o Aleixandre, además del estilo gótico–, la pasión por la

cultura, etc. Valgan, a modo de ejemplo, un par de referencias textuales. En la primera queda claro el proceso mistificador y la subsiguiente la vinculación de la madre con el cine y, más específicamente, con la figura de Greta Garbo; en la segunda destaca la autoheroificación del protagonista y su interpretación del encargo de la madre en clave literaria:

Pero mamá venía del cine mudo, aquellas películas inciertas que yo había visto, una luz silenciosa y tartamuda, incertidumbre de los ojos, miles de obreras con mandilones humillantes... en pie delante del patrón, o unánimes como cisnes escarnecidos, en la fábrica, en la máquina, en el taller, en la guerra...

Madre, madre. Mi madre acudió a las oficinas de la AEG y a otras oficinas, pasó por pruebas, humilló la cabeza, erguido el cuerpo, dobló su fina y firme nuca femenina, desnuda de melena, ante los hombres que estaban haciendo el siglo XX con un puro malo en la boca...

Mi madre venía del celuloide...

Mamá, sí, venía del cine mudo, y la abuela me había contado la historia, y ella misma, el itinerario de las fábricas y las oficinas, la humillación de los despachos, el coro de la catedral del dinero que es la nave de la fábrica con las máquinas cantando cuplés..." (29-30)

Mamá me mandó a echar la carta aquella misma tarde, ya en el anochecer. Me puse el abrigo dado la vuelta, con el cuello subido, abombé mi pantalón bombacho y salí al entredosluces, con la carta en el bolsillo, como a la primera misión importante de mi vida.

Iba yo por el frío y la niebla, emboscado de conspiración, conspiratorio y enfervorizado, portando una carta/protesta, una petición de audiencia, algo que sonaría en el cléricato como una blasfemia o una bomba. En seguida saldría el historial político de mamá, el historial familiar, todo. Era algo que estábamos haciendo contra el orden establecido, contra el círculo frío, luminoso y quieto de las farolas, en el desciframiento triste de la niebla.

Sonreía bajo el cuello subido de mi abrigo, al cruzarme caras vagamente conocidas. No saben adónde voy, ellos qué saben, no pueden imaginarse, qué imbéciles, si ahora me cogiese un guardia, si leyera la carta. Y me llenaba de épica por dentro. Pero no era más que una carta pidiendo una audiencia. Al fin y al cabo, después de tanta novela conspiratoria, desde Dostoievski a Edgar Wallace, desde Dickens a Galdós, al fin un anochecer conspiratorio vivido realmente por mí. (111-112)

Una actitud diametralmente opuesta es la que se observa en las memorias de John M. Coetzee publicadas en tres tomos con los títulos de *Infancia*, *Juventud* y *Verano*. Una de las características más destacadas de estos textos es el escamoteo sistemático del verdadero autor tras la máscara de la tercera persona, aunque es en la última obra -la dedicada a la vida adulta- donde el procedimiento se lleva al extremo: la autoría se camufla en este caso gracias a la interposición de la figura de un biógrafo, Vincent, encargado de investigar la vida del autor sudafricano. Con este fin indaga en diferentes lugares y, sobre

todo, consigue una información privilegiada a partir de sus entrevistas con cuatro mujeres –con las que Coetzee mantuvo relaciones de pareja más o menos duraderas– y un colega de la propia universidad. Se trata, pues, de una autobiografía en tercera persona o por persona interpuesta y claramente interpretable en clave autoficticia por diferentes razones. En primer lugar, la responsabilidad como autor del libro y referente permanente de la narración en conjunto, de los relatos de las cuatro mujeres y el colega universitario y, por supuesto, de todo el quehacer del biógrafo Vincent, sin olvidar que, a lo largo de la obra, se mencionan, a modo de indicios o pistas, otras novelas del autor como *Tierras de poniente*, *En medio de ninguna parte*, *Foe* y *Desgracia*, además de su trabajo como profesor (61-63, 194, 224).

A lo largo de las páginas de *Verano* va quedando al descubierto el recurso puesto en marcha y la certeza de que, al margen de las máscaras a las que recurre el autor, se trata de alguien que habla de sí mismo a través de las voces de otros y, sobre todo, de la persona interpuesta del narrador-biógrafo. Dicho en otros términos: a pesar de las deliberadas distorsiones, hay datos suficientes para asegurar la identidad –si no formalmente, al menos en el plano semántico– entre las figuras del autor, el narrador y el personaje. Por si fuera poco, el autor real aparece al final del libro para agradecer la ayuda recibida en la traducción de expresiones del portugués de Brasil, así como el permiso de los herederos de Samuel Beckett para transcribir algún pasaje de su obra.

Para los intereses del presente trabajo, es importante resaltar una tendencia de la voz/voces narrativas a rebajar, cuando no a criticar abiertamente, la calidad humana e intelectual de Coetzee en muy diferentes aspectos de su vida –principalmente, la relación con su familia– y su trabajo como escritor (52). A la relativamente mala relación con ella y su poco satisfactoria vida amorosa –una de las entrevistadas, Adriana, afirma que los escritores nunca se entregan del todo a una mujer, porque una parte importante de sí mismos se reserva para el arte– se alude en *Infancia y Juventud*; en *Verano* se confirman estos datos y se aportan otros como que es un inadaptado, un tipo reservado y poco comprometido con credos y doctrinas, un profesor de nivel medio –“sabía mucho de muchas cosas, pero no en profundidad” (84)– y un escritor relevante aunque no excepcional, cuyas preferencias se orientan hacia la poesía (127-128, 218, 231-232).

Muy diferente –y avanza una nueva modalidad de la autoficción– es la actitud que reflejan *La loca de la casa*, de Rosa Montero (2003), y *La velocidad de la luz*, de Javier Cercas (2005). Aunque la primera impresión es que ambas responden al

modelo de la autoficción figurativa, en realidad solo la primera puede considerarse tal en sentido estricto. En efecto, en la obra de Cercas el objetivo básico parece ser la narración por parte del sujeto de la enunciación de su estancia como profesor en una universidad norteamericana. Y lo consigue, aunque solo parcialmente ya que, sin olvidarse de sí mismo, una parte muy importante de la obra está dedicada a descubrir el misterio que rodea a su colega y compañero de despacho Rodney tras su participación en la guerra de Vietnam. Como se ha dicho, la otra tiene que ver directamente con la estancia del narrador en tierras americanas y, sobre todo, con la concepción de su trabajo como escritor.

En cambio, la autora de *La loca de la casa* confiesa que lo que pretende inicialmente es, siguiendo el camino de otros escritores, escribir un ensayo sobre la escritura literaria, pero en él termina colándose su propia vida, aunque es importante señalar que se hace, preponderantemente, a modo de exemplificación de lo expuesto anteriormente (sean ideas o acontecimientos). Se trataría, pues, de un ensayo derivado parcialmente en autoficción, mientras que en el caso de Cercas lo que interesa es narrar la vida ajena al hilo de la propia.

En boca de la autora, la organización de la obra de Rosa Montero responde al plan compositivo y andadura de un trabajo (antes que nada) expositivo, aunque es muy importante el matiz que introduce casi al final de la cita que aparece a continuación porque confirma lo dicho más arriba:

Llevo bastantes años tomando notas en diversos cuadernitos con la idea de hacer un libro de ensayo en torno al oficio de escribir. Lo cual es una especie de manía obsesiva para los novelistas profesionales: si no fallecen prematuramente, todos ellos padecen antes o después la imperiosa urgencia de escribir sobre la escritura desde Henry James a Vargas Llosa pasando por Stephen Vizinczey, Monserrat Roig o Vila-Matas, por citar algunos de los libros que más me han gustado... Yo también he sentido la furiosa llamada de esa pulsión o ese vicio... poco a poco fui advirtiendo que no podía hablar de literatura sin hablar de mi vida; de la imaginación sin hablar de los sueños cotidianos; de la invención narrativa sin tener en cuenta que la primera mentira es lo real. (11)

La razón es que, como apunta la autora, cuando se habla de literatura se habla inevitablemente de la vida propia o ajena, de lo que somos y sentimos siempre con la muerte como fondo. (15) La ficción, la ficción narrativa, no solo es, como proclaman actualmente las tesis del cognitivismo, un procedimiento fundamental al servicio del conocimiento (autoconocimiento, en este caso) sino que es por antonomasia el 'arte' de la falsedad ya que, a través de él, "nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos" (10). A lo largo del libro se van sucediendo y desarrollando de un modo bastante sistemático las diversas

caras del oficio de escritor: la estrecha vinculación entre escritura y fantasía o imaginación ("la loca de la casa") como esencia de su trabajo, la experiencia (interna o externa) en calidad de resorte de la actividad creadora a la hora de poner cara a un determinado personaje, la multiplicación del escritor en los seres en los que se desdobra y cuyas vidas protagoniza, las dificultades a veces para conectar armónicamente las palabras y atrapar convincentemente las ideas, el compromiso del escritor con el mundo –con los de abajo pero también con los de arriba– que le ha tocado vivir.

También, desde luego, el esforzado desarrollo de la trama y su sinuosa evolución a lo largo del proceso de escritura, la alucinada entrega al proceso creador como si de una amante absorbente se tratara, la urgente necesidad de gustar a cuantos más lectores mejor, la importancia del éxito o del fracaso, además de la vanidad del escritor. Y no en último lugar la conexión de la escritura con las zonas más profundas y tenebrosas del subconsciente (con el riesgo de que los demonios o fantasmas del escritor salgan a la superficie), el impacto de los factores externos como las leyes del mercado o la censura más o menos encubierta, el ansia de pervivencia en el tiempo, la incómoda situación de la mujer escritora (y, por supuesto, de la mujer del escritor por el silenciamiento muchas veces de su apoyo incondicional y sustancial al trabajo de su pareja), la literatura y el periodismo como sistemas representativos y opciones diferentes a la hora de narrar la realidad, la finalidad de la escritura (luchar contra la muerte, etc.).

La vida de la autora se sitúa aquí en un inequívoco segundo lugar y se incorpora al texto en calidad de ejemplo o ampliación de lo que se está exponiendo. Se trata, pues, de una variedad en la que la figuración se lleva al extremo hasta parecer más un ensayo que el relato –eso sí, personalizado– de una vida (que, en este caso, se reduce a una serie de chispazos, pero esa fragmentación constituye, no debe olvidarse, una de las señas de identidad más importantes de la autoficción, según Doubrovsky). En este caso, cabe hablar con toda propiedad de figuración expositivo-argumentativa en la que la narración de la vida permanece en un segundo o tercer lugar, ya que la reflexión y exposición de ideas ocupan sin discusión el primer plano.

En el texto de Javier Cercas, la historia se centra, preferentemente, como se ha dicho, en la estancia del narrador en la universidad norteamericana de Urbana y aproximadamente la mitad de la novela se la lleva la narración de la relación con su colega y compañero de despacho Rodney Falk. Lo que el narrador trata de descubrir son las causas de su carácter huraño y el aspecto de persona atormentada, algo que parece derivarse de su participación en la guerra de Vietnam (cuyas secuelas en

la vida del personaje son más que evidentes). Por tanto, la novela contiene el relato de una parte de la vida del narrador y, exceptuados los episodios relacionados con su matrimonio y el éxito y la popularidad que le proporciona la publicación de un *best seller*, la historia se centra en la reconstrucción del pasado de Rodney Falk.

Otro rasgo destacado es que la novela contiene la historia de su propia gestación, ya que el narrador confiesa su propósito de escribir la historia de Rodney, que el lector acaba de leer, tratando de acotar los motivos de su suicidio a partir, fundamentalmente, de los testimonios del propio Rodney, su padre –con quien este ha mantenido siempre unas relaciones muy tensas– y el reportaje que pone en sus manos Jeny, la mujer de su colega (Cercas 280-283, 290-294, 301-304). Aquí también se habla del oficio de escribir interpretado como una actividad que da sentido a la realidad, un oficio que elige a quien lo practica (no al revés) y donde se afirma que la escritura es lo más alejado de redactar bien, de "escribir frases bonitas" (69, 149-152, 176). La conexión del narrador de la historia con el autor real se lleva a cabo en base a unos pocos indicios pero importantes: se trata también de un escritor, autor de un *best seller* espectacular en ventas, profesor de universidad y residente en Cataluña. En comparación con el libro de Rosa Montero, en este hay mucha narración y la reflexión en torno a la literatura ocupa un lugar mucho más reducido y en ningún caso asume las dimensiones y el tono del ensayo. Podría hablarse en este caso de un tipo de autoficción en el que se entremezclan biografía y autobiografía, porque su vida –con su mujer y su hijo trágicamente muertos– y la de Rodney –cuya mujer e hijo siguen vivos– tienden inevitablemente a converger:

terminaría el libro por eso y porque terminarlo era también la única forma de que, aunque fuera encerrados en estas páginas, Gabriel y Paula permaneciesen de algún modo vivos, y de que yo dejase de ser quien había sido hasta entonces, quien fui con Rodney –mi semejante, mi hermano– para convertirme en otro, para ser de alguna manera y en parte para siempre Rodney (Cercas 303).

La autoficción se halla también presente en varias novelas cortas de César Aira (1998). Para este estudio me he centrado exclusivamente en *Cómo me hice monja* y *El llanto*. Tienen en común un notable alejamiento de posturas realistas, la presencia del absurdo, lo extraño e incluso lo grotesco y, la consideración de la propia narración como resultado, en gran medida, del sueño o delirio. En *Cómo me hice monja* merecerían citarse, en este sentido, el hecho del que el narrador es un niño que alude a sí mismo como si fuera una niña (71,77, 94-96), el homicidio del heladero por parte del padre de la protagonista por no querer

probar el helado que tanto su hija como él consideran incomestible y el episodio final en el que la mujer del propietario de la heladería se venga después de conseguir con artimañas llevar a su casa a la protagonista:

Saltó sobre mí, me levantó en vilo como a una muñeca... No me resistí, estaba dura... Me llevó al tambor y me arrojó dentro de cabeza... era un tambor grande y yo era diminuta, y como la crema no estaba muy sólida logré girar hasta tocar con los pies en el fondo. Pero ella puso la tapa antes de que yo lograra asomar la cabeza y la enroscó sobre la crema que rebalsaba... El frío me caló hasta los huesos... mi pequeño corazón palpitaba hasta estallar... Supe, yo que nunca había sabido nada en realidad, que eso era la muerte... Mis pulmones estallaron con un dolor estridente, mi corazón se contrajo por última vez y se detuvo... el cerebro, mi órgano más leal, persistió un instante más, apenas lo necesario para pensar que lo que me estaba pasando era la muerte real (97-98).

Tanto en esta novela como en la otra son constantes los personajes centrales (y narradores de las respectivas historias) dados a la ensoñación, además de poco equilibrados y llenos de complejos, temores y angustias, los cuales se dedican a construir mundos paralelos o narrar sucesos extraños. Tal es el referido a Laura, la estrella de la televisión, mientras está cenando y tiene lugar la explosión de la bomba en el restaurante:

[...] porque Laura llevaba incorporada la televisión. Cualquier cosa que hiciera o pudiera sucederle, nunca sería ridícula, porque antes era episodio.

Mucho después supe que lo que había pasado era que el pez había saltado del plato sobre su escote, y le estaba mordiendo los senos con toda la ferocidad que puede esperarse de un resucitado. Pero en realidad, porque así de difíciles de establecer suelen ser los valores de la realidad, el accidente era un detalle intranscendente. (187).

En *El llanto* el protagonista alude incluso a la alucinación, el miedo y las lágrimas como constantes en la vida de quien es abandonado por su mujer y siente que el mundo se le viene encima (169-172, 174-176). Como expresión del estado de ánimo del protagonista, se lleva a cabo un salto a otro nivel de realidad en el momento en que tiene lugar la extraña conversación entre el perro *Rin-Tin-Tin*, el mirlo y el grillo:

La conversación de los tres animales se prolongó un rato, sin que yo interviniéra. En realidad no fue más que una repetición de lo que ya habían dicho: insultos del mirlo, expulsiones del perro y condescendencias del grillo (212-213).

A diferencia de la anterior, esta historia remata felizmente porque, ya en sus postrimerías, se opera un cambio radical, que

acentúa todavía más lo incierto de la situación cuando, sin solución discontinuidad, el narrador aparece en su casa como un padre amoroso y felizmente casado. Con ello, el lector se queda momentáneamente perplejo y sin saber muy bien a cuál de los dos estados atribuir un mayor peso o realidad (228-231). Como quedó apuntado, la naturaleza autoficticia de las narraciones se apoya, en el primer caso, en el nombre del/la protagonista, César Aira, y haber nacido en Coronel Pringles. En el segundo, en cambio, lo es su profesión de narrador, poeta y ensayista, con 14 libros publicados, que vive en Argentina y el hecho de que en la novela se citen nombres de presidentes de la nación como Alfonsín y Menem, con los que coincide una parte de su biografía.

El último ejemplo es "Diario para un cuento", de Julio Cortázar (1980), que, como su título sugiere, no se centra tanto en la narración de una historia como, fundamentalmente, en el proceso o *fieri* del relato y, más específicamente, la consistencia de sus elementos constitutivos. En especial, el personaje de Anabel, cuyo rescate de un pasado bastante anterior –una tarea no exenta de esfuerzo porque el tiempo transcurrido ha erosionado y, por tanto, falseado su imagen– conduce inevitablemente al encuentro del sujeto narrador consigo mismo "...porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo y es tan triste escribir sobre mí mismo..." (1042). Habría que precisar, en este sentido, que, de entrada, es Bioy Casares el elegido como modelo para contar la historia, aunque más adelante el narrador se aparta de su distanciamiento respecto de los personajes (a través del recurso de la tercera persona propia del narrador heterodiegético). A lo largo del diario se alude con relativa frecuencia a las dudas sobre la entidad real o ficcional de lo narrado, ambigüedad que se ve reforzada con la cita de autores cuya producción literaria se decanta preponderantemente por un alejamiento de lo verosímil como el propio Bioy Casares, J. L. Borges, A. Huxley, R. Arlt y, muy en especial, el texto de Derrida (*apud* Cortázar, 1018) en el que se afirma que "no (me) queda nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada." Se trata, según Alazraki, del desarrollo de una nueva poética del cuento muy en consonancia con los planteamientos estético-literarios de "Las babas del diablo" (167).

En cuanto a los indicios autoficionales, cabe señalar como fundamentales –siempre en el marco de la ambigüedad característica del procedimiento– las referencias a quien cuenta la historia desde la persona *yo*, al autor de *La invención de Morel* y a las veces que se han visto a lo largo de su existencia en (dos en Buenos Aires y una en París):

... pero a veces, cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento como quisiera empezar éste, justamente entonces me gustaría ser Adolfo Bioy Casares.

Quisiera ser Bioy porque siempre lo admiré como escritor y lo estimé como persona, aunque nuestras timideces respectivas no ayudaron a que llegáramos a ser amigos, aparte otras razones de peso, entre ellas un océano temprana y literalmente tendido entre los dos. Sacando la cuenta lo mejor posible creo que Bioy y yo sólo nos hemos visto tres veces en esta vida (Cortázar 1015-1016).

Se trataría de un tipo de autoficción que podría catalogarse como metaliteraria por cuanto lo que ocupa en primer término la atención del escritor es la reflexión en torno al propio proceso narrativo al hilo de su desarrollo.

Como cabe deducir del sucinto repaso de las obras de estos cinco autores, el fenómeno de la autoficción oculta, tras unos perfiles relativamente claros, una notable variedad de realizaciones en la que cuenta de modo decisivo la actitud o intención prevalente del narrador. Sin dejar de lado en ningún caso el hecho de narrar su propia historia, este la suele acompañar de frecuentes comentarios sobre la importancia de los hechos expuestos en relación con su vida o la de otros, la concepción de la escritura o el oficio de escribir, su trayectoria como un ser humano con una conducta ejemplar o poco digna de imitarse, una vida normal o alejada de los cauces del realismo, deliberadamente imprecisa en sus contornos, trufada de literatura, etc. A mi juicio, todo esto merece sin duda tomarse en consideración para una visión ponderada y comprehensiva de un fenómeno tan característico del momento y diverso en sus manifestaciones como la autoficción y también como muestra del incesante dinamismo de la literatura.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Ciencia Nueva, 2007.
- Aira, César. *Cómo me hice monja*. Barcelona: Mondadori, 1998.
- Casas, Ana. *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2014.
- Cercas, Javier. *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Coetzee, John M. *Verano. Escenas de una vida de provincias III*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- Cortázar, Julio (1980). "Diario para un cuento", *Deshoras, Obras completas III*. Barcelona: RBA-Instituto Cervantes, 2006, 1015-1042.
- Colonna, Vincent (1990). *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Lille : ANRT.
- Gasparini, P. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1977.
- Lecarme, J. « L'autofiction : un mauvais genre ? », *Autofictions & Cie*. Paris, *Ritm*, 6, 1994.
- Montero, Rosa. *La loca de la casa* [2003]. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- Paredes, Alberto. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México: UNAM, 1988.
- Pozuelo, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Ensayos literarios/Cátedra Miguel Delibes. Valladolid: Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid, 2010.
- Umbral, Francisco. *El hijo de Greta Garbo*. Barcelona: Destino, 1982.

***Cristales de tiempo* de Elena Garro: un reflejo de su concepción temporal**

Rocío Luque
Università degli Studi di Udine
rocio_luque@yahoo.it

Citation recommandée : Luque, Rocío. "Cristales de tiempo de Elena Garro: un reflejo de su concepción temporal". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 90-101.

Résumé :

L'objectif de ce travail est d'analyser les poèmes d'Elena Garro, recueillis par Patricia Rosas Lopátegui dans *Cristales de tiempo* (2016), pour approfondir la conception temporelle de l'autrice mexicaine. Ces poèmes, en plus de couvrir toute la vie de Garro, présentent de nombreuses correspondances avec le reste de sa production littéraire.

Mots-clés : Elena Garro, poèmes, temps, désintégration, mémoire

Resumen:

El objetivo de este trabajo es el de analizar los poemas de Elena Garro, recogidos por Patricia Rosas Lopátegui en *Cristales de tiempo* (2016), para ahondar en la concepción temporal de la autora mexicana. Dichos poemas, aparte de cubrir toda la vida de Garro, presentan muchas correspondencias con el resto de su producción literaria.

Palabras clave: Elena Garro, poemas, tiempo, desintegración, memoria

Abstract:

The goal of this work is to analyse the poems of Elena Garro, collected by Patricia Rosas Lopátegui in *Cristales de tiempo* (2016), to delve into the temporal conception of the Mexican writer. These poems, apart from covering Garro's entire life, present many correspondences with the rest of his literary production.

Keywords: Elena Garro, poems, time, disintegration, memory

Introducción

Elena Garro escribió poesía a lo largo de toda su carrera literaria, pero no tuvo la oportunidad de recogerla en un libro a causa de los inconvenientes de la vida. Por suerte, Patricia Rosas Lopátegui, a quien la escritora mexicana le entregó sus poemas mientras redactaba su biografía *Testimonios sobre Elena Garro* (2002), los reunió en ocasión del centenario de su nacimiento bajo el título *Cristales de tiempo* (2016).

En el "Estudio preliminar", la editora justamente se pregunta: "¿qué diferencia hay entre *Cristales de tiempo* y las imágenes poéticas con que construyó su pieza teatral *Un hogar sólido* (1957), su novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) o su cuento "La culpa es de los tlaxcaltecas" (1964)?" (Rosas 23). Y, a modo de ejemplo, invita a comparar los versos: "Las fechas corren un año/ entero./ Corren las fechas./ Corren un año entero./ [...] Llegan las fechas relámpagos./ Saetas./ Iluminan los días por unas horas" (180-181)¹ de la poesía "Las fechas" con el siguiente fragmento de su novela *Los recuerdos del porvenir*: "¿De dónde llegan las fechas y a dónde van? Viajan un año entero y con la precisión de una saeta se clavan en el día señalado, nos muestran un pasado, presente en el espacio, nos deslumbran y se apagan" (Garro 261).

El título escogido por Rosas Lopátegui, que se debe, como afirma en la "Nota aclaratoria" de la antología, al hecho de que el tiempo "adquiere las formas más inimaginables en su producción dramatúrgica, literaria y poética" (13), nos parece muy acertado. En primer lugar, porque la editora ha rescatado su producción poética literalmente del deterioro del tiempo²; en segundo lugar, porque los poemas, como atestiguan las fechas de algunos de ellos, cubren todo el arco de la vida de la escritora mexicana³; y en último lugar, pero no menos importante, porque Garro ha cristalizado en dichos textos su concepción temporal.

Nuestro objetivo, por lo tanto, es el de hacer un recorrido por los poemas más representativos de la autora⁴ para analizar la manera en la que traduce en verso su noción de tiempo y, de

¹ De ahora en adelante, todas las citas de los poemas de Elena Garro – procedentes de *Cristales de tiempo. Poemas de Elena Garro*. Ed. Patricia Rosas Lopátegui. Cáceres: La Moderna, 2018– aparecerán solo con el número de página entre paréntesis.

² Durante las múltiples mudanzas, Garro conservó sus obras inicialmente en baúles y, posteriormente, en bolsas de plástico negro para la basura. Pese a ello, algunos poemas no pudieron escapar de los orines de sus gatos, que borraron algunos versos (Rosas Lopátegui, *Estudio preliminar*: 45).

³ Garro siempre escribió poemas, aunque empezó a hacerlo con regularidad, como cuenta su hija Helena Paz Garro, cuando se enamoró de Adolfo Bioy Casares en la primavera de 1949 en París, interrumpiendo la escritura tan solo durante su activismo político (Rosas Lopátegui, *Estudio preliminar*: 39).

este modo, ahondar aún más en su producción literaria. Si bien Rosas Lopátegui dividió los poemas de Garro en cinco secciones según un criterio temático⁵, hemos decidido aquí partir de un primer grupo de poesías, estrictamente ligadas al tiempo, para luego extendernos a otros grupos de poesías que giran alrededor de conceptos que se conectan a su concepción temporal, es decir, la desintegración y la memoria.

Los poemas del tiempo

La determinación de la naturaleza del tiempo es, sin lugar a duda, uno de los núcleos centrales de todo pensamiento filosófico, e incluso se puede afirmar que toda la ontología clásica ha sido, en su propia esencia, una filosofía del tiempo. Para acercarnos a la noción de tiempo de Elena Garro, hay que partir de la distinción de Mircea Eliade entre tiempo profano y tiempo sagrado, en la que se atribuye al primero un carácter lineal e cronológico, y en el que desde el pasado se procede hacia el futuro; y al segundo un carácter cíclico y heterogéneo en el que los tres estadios del tiempo (pasado, presente y futuro) se encuentran mezclados entre sí y cuyo propósito es la regeneración (17).

Para Elena Garro, como ya habíamos afirmado analizando su cuento "La culpa es de los tlaxcaltecas", recogido en *La semana de colores* (1964), el tiempo profano es el tiempo histórico introducido por los españoles; y el sagrado es el tiempo mítico de los aztecas⁶. Ambas temporalidades corren juntas como dos paralelas euclidianas que en cierto momento llegan a juntarse (Luque 181).

La ciclicidad del tiempo indígena queda perfectamente representada por el Calendario Azteca o Piedra del Sol, cuya forma y estructura incluye la redondez. La rueda, segmentada en diferentes anillos (que simbolizan eras, siglos, años, meses, días, etc.), gira alrededor de la figura solar o círculo lumínico de manera cíclica e infinita para que el tiempo pueda perecer y volver a regenerarse (Toro 401-417).

La idea de repetición y regeneración temporal que conlleva la circularidad calendárica es la que encontramos en poemas como "El jardín", un texto dedicado a su infancia en Iguala, el

⁴ Cuando de un poema se proporcionan más versiones, se ha optado por analizar la más reciente.

⁵ "La infancia en la memoria", "Horror y angustia en la celda del matrimonio", "A mi sustituta en el tiempo", "Biyo, tú me diste una tan buena lección que yo ya no puedo enamorarme de nadie, ni siquiera de Biyo" y "La poética del exilio".

⁶ Mientras que desde la perspectiva del americano indígena lo español no era sagrado, sino profano, desde el punto de vista español el tiempo mítico de los mexicanos fue visto como algo profano, siendo en realidad un elemento sagrado (Paz 135).

maravilloso Ixtepec de *Los recuerdos del porvenir*, en el Estado de Guerrero. Aquí es donde conoce la literatura clásica y europea, gracias a la biblioteca de su padre, y la cosmovisión mágica de los aztecas, gracias a sus nanas y amigos indígenas. Con "El jardín" Garro intenta rememorar desde el presente de la escritura los días lejanos de su infancia. "Atrás, Rutilio, Estefanía, sus lágrimas de pobre/ y el adiós./ ¿Dónde, dónde recuperar aquellos días?" (*Cristales* 98). Recuperar ese tiempo mágico significa recuperar también un tiempo cíclico que, en el texto, es representado por las fiestas: "Por esa rendija del tiempo/ huyeron también las fiestas patrias/ y las pisadas nocturnas del huarache"⁷ (98).

Las fiestas, así como las demás fechas, tienen la particularidad de reiterarse y de reproducir la circularidad del tiempo, como afirma Garro en el mencionado poema "Las fechas": "Llegan las fechas./ Su carrera es redonda./ Corren un año entero./ De pronto parecen cohetes:/ son cohetes" (181-182). Estos "cohetes", que a la vez son "relámpagos" y "saetas", tienen asimismo un poder mágico ya que "Iluminan los días por unas horas./ Y mientras más se vive,/ más cosas se van conmemorando" (181). En el poema, que fue escrito para Adolfo Bioy Casares, el autor argentino que representó el "amor loco" de su vida⁸ (Carballo 504), las fechas son además la "llave" para acceder al tiempo del enamoramiento: "Una fecha es algo muy preciso./ Es una llave/ que abre una puerta/ que conduce al bosque,/ al bosque donde fuimos/ jóvenes/ y nos besamos" (182).

El tiempo infinito al que accede gracias al amor es en el que se encuentra también en otros poemas escritos para Bioy Casares, como puede observarse en "El solitario", en donde afirma "Tu lecho y tus cabellos de agua/ me invitan a dormir un sueño sin futuro" (159); y en "Entremos al sueño", en donde dice "Entremos al sueño,/ al verdadero, al que dura/ más allá de la muerte/ entremos cogidos de la mano" (167), en una mezcla o anulación de los tres estadios del tiempo.

El tiempo finito, en cambio, es el que está marcado por el reloj, símbolo del tiempo cronológico⁹, como nos dice Garro en el

⁷ El huarache es el calzado típico de los indígenas mexicanos (DLE, 2014: online).

⁸ Garro y Bioy Casares, no obstante, se vieron solo en tres ocasiones –en 1949 y 1951 en París y en 1957 en Nueva York–, manteniendo una amplia relación epistolar.

⁹ Observemos en *Los recuerdos del porvenir*, la manera en la que el indígena Félix detenía las agujas del reloj de la casa de los Moncada: "Después de la cena, cuando Félix detenía los relojes, corría con libertad a su memoria no vivida. El calendario también lo encarcelaba en un tiempo anecdótico y lo privaba del otro tiempo que vivía dentro de él. En ese tiempo un lunes era

poema dedicado a su tío Boni –el tío que inmortalizó en *Los recuerdos del porvenir* como don Joaquín Meléndez y en el cuento “Nuestras vidas son los ríos” de *La semana de colores*– cuando murió. En la poesía “Mi tío Boni”, el reloj es una “calavera del tiempo” que “como loco repite: tic tac tic tac” (143) anunciando la muerte: “El tiempo se sale de tu cuerpo/ aboliendo las fiestas y los días/ [...] Tu cuerpo pálido sobre la almohada/ blanca,/ vaciado de los días, vaciado de las piedras/ yace la mañana de un sábado/ sin tiempo./ El reloj marca una hora inexistente” (144).

Los poemas de la desintegración

La concepción del tiempo azteca está estrechamente unida al concepto de muerte. Cada rumbo del Calendario Azteca o Piedra del Sol se identifica con una deidad que garantiza la eternidad o continuidad temporal mediante la sangre de los sacrificios indígenas. De este modo, el tiempo y la muerte, dos conceptos fundamentales en el pensamiento azteca, se permutan y mantienen entre sí un diálogo constante (Toro 401-417). Octavio Paz manifiesta al respecto, en el maravilloso retrato que hace de la sociedad mexicana en *El laberinto de la soledad*, que “para los antiguos aztecas lo esencial era asegurar la continuidad de la creación; el sacrificio no entrañaba la salvación ultraterrena, sino la salud cósmica; el mundo y no el individuo, vivía gracias a la sangre y la muerte de los hombres” (94).

Los poemas de Elena Garro están poblados de imágenes de desintegración de su ser, imágenes que si, por un lado, son el reflejo de su estado de ánimo frente a las dificultades de la vida, por el otro, pueden representar un “sacrificio” literario para poder entrar en el tiempo cósmico de los indígenas.

En los poemas escritos durante el matrimonio con Octavio Paz¹⁰ –que para ella representó la interrupción de su carrera universitaria y de su trabajo como coreógrafa para el Teatro Universitario de la UNAM de México, y el inicio de una larga errancia determinada por la carrera diplomática de su marido– abundan imágenes de desmembramiento de su cuerpo, como puede observarse en “El llano de huizaches”, que es el “llano de la muerte” (*Cristales* 112). En dicho poema, una voz la llama y también llama los pedazos de su cuerpo sin poderlos unir en un grito desesperado:

todos los lunes, las palabras se volvían mágicas, las gentes se desdoblaban en personajes incorpóreos y los paisajes se transmutaban en colores. Le gustaban los días festivos. La gente deambulaba por la plaza hechizada por el recuerdo olvidado de la fiesta; de ese olvido provenía la tristeza de esos días” (23).

¹⁰ El matrimonio duró desde 1937 hasta finales de los años cincuenta.

- "¡Elena! / Es raro que descuartizados/ mis miembros avancen por el llano de huizaches./ El nombre ya no los une no los nombra" (112);
- "¡Elena! / Los llama mi nombre:/ ¡Vengan aquí, mano pierna pescuezo!/ Hace años que bailan separados/ en la tierra de los escupitajos" (112);
- "¡Elena! [...] / La voz corre para atrapar los pies que corren/ entre huizaches/ y las manos que bailan el baile loco de los dedos locos/ sin pizarra, sin lápiz, sin niño, sin amante./ Me busco. Me encuentro./ Colgado de una rama seca está uno de mis labios./ Y ahora por allí corre la lengua" (122-113);
- "¡Elena! / Mi espinazo blanco avanza como víbora/ hacia el pozo negro del vacío" (113);
- "¡Elena! / Me busco. Hay tiempo, el pozo está lejos todavía./ Los dientes separados de la encía avanzan a saltitos./ Hasta que caiga el último de ellos,/ hasta que caiga la solemne campanilla que presidió/ al paladar y a la palabra, no podré responderte" (114).

Pero su cuerpo puede llegar también a podrirse, como sucede en "Soledad". "La almohada está mojada./ Si levanto la cabeza mis cabellos/ se quedarán ahí pegados para siempre./ Se han podrido" (115) y a transformarse en tierra y polvo, como observamos en "Mi cabeza cuarteada": "Hay un estrépito/ y la tierra me sale por los ojos./ [...] El polvo del derrumbe/ empieza a sepultar mis hombros,/ mi garganta, me llega hasta los pies./ Ya solo soy un túmulo de tierra" (117).

Esta última imagen es la que encontramos también en algunos poemas dedicados a Bioy Casares, como "Dos cuerpos", en el que los amantes son "Dos cuerpos bajo tierra, / cuerpos sin sangre ya;/ cuerpos de polvo/ fuera del tiempo, del viento" (174), que han desperdiciado o han sido desperdiciados por un tiempo cronológico: "cuerpos que fueron limitados/ por relojes/ por partidas de trenes/ por sirenas de barco" (174). Elena Garro, no obstante, parece anhelar a transformarse ella misma en un lugar de sepultura, como observamos en "Panteón particular", un poema en el que se dirige a su amado para decirle:

Sólo me quedas insepulto tú, escurridizo amigo. [...]
 Sabes que estoy acumulando tierra,
 preparando tu tumba, amigo mío,
 y nada te salvará del furor homicida.
 Te escurres, huyes de esta mano armada de una pala. [...]
 Cada año tendrás tu coronita
 y, a veces, por las noches,
 quizás subas también hasta mi almohada

y me reproches la muerte que te di, amor mío.
 Después me pasearé por lo árboles
 con el mismo aire serio de un monumento funerario.
 Panteón particular yo misma (175).

Son versos en los que, siguiendo la poética de su obra teatral *Un hogar sólido*, la autora parece afirmar que hallará un "hogar sólido" solo cuando muera.

Y tal vez es por ello por lo que llega a desear hasta la propia desintegración en "A mi sustituta en el tiempo". "Cuando ya sólo quede de mi pie/ el eco en las aceras/ cuando de mis ojos sólo la torre/ que miraron/ y de mi lengua ni una palabra girando/ en un oído/" (123) y la de su hija Helena Paz, a quien le dedica algunos poemas que compuso durante el exilio¹¹, como "Vamos unidas", en el que afirma "Elena nunca fue./ Helena nunca ha sido" (186), y "Helena Paz", en el que duda: "Quizás, quizás no debí llamarla,/ quizás debí dejarla/ donde estaba./ ¿Era en el cielo?/ [...] "Ahora Helena es sombra/ perdida" (216).

La imposibilidad de escapar al tiempo cronológico es lo que lleva en la producción de Elena Garro a la petrificación, como ya nos anunció con el pueblo de Ixtepec transformado en piedra en *Los recuerdos del porvenir*, como símbolo de la inmovilidad y del silencio. De la misma manera se cosifica el amor entre Garro y Paz, como se lee en "Hoy ármese mi mano". "Mi odio [...] / Entra reptil en tu pecho. La sonrisa te la vuelve mueca. / Petrifica el amor en tu mano" (109), y llega a cosificarse asimismo el amor entre Garro y Bioy Casares, como se deduce en "El muro", "pues yo me quedo afuera/ porque su muro es tan alto, Señor,/ que mil años no me bastarían/ para escalarlo/ y usted también está fuera del mío" (166).

Los poemas de la memoria

Así como Mircea Eliade desarrolló en *El mito del eterno retorno* la idea de que el ritual es un acto por el que se anula el tiempo lineal de la historia y se recupera el tiempo cílico del mito (17), así en Elena Garro la memoria y la imaginación se configuran

¹¹ En 1957 Elena Garro se involucró en la defensa de los campesinos, determinando que el presidente de México de la época, Adolfo López Mateos, expulsara a Garro y a su hija del país en 1959, donde pudieron volver solo en 1963 tras haber estado en París. Garro, no obstante, reinició su lucha por los derechos de los indígenas y contra la corrupción del PRI y, a raíz de la masacre del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco, fue acusada por parte del presidente Gustavo Díaz Ordaz de formar parte de un complot comunista para derrocar el gobierno, lo cual la obligó a dejar nuevamente el país en 1972. Comenzó para la escritora una nueva errancia, junto con su hija, marcada por el terror y la escasez económica: en 1972 viajaron a Nueva York, en 1974 a España y en 1981 a París. Garro podrá regresar a México solamente en 1991 e instalarse definitivamente en 1993, después de más de dos décadas de exilio, hasta el final de sus días el 22 de agosto de 1998 (Rosas Lopátegui, *Estudio Preliminar*: 33-37).

como recurso para poder acceder a la posibilidad de un tiempo nuevo, donde todo tiene cabida nuevamente, y salvarse de la crueldad del tiempo cronológico.

Desde el presente la escritora recuerda, y de esta manera vuelve a vivir, su otra vida. Como cuando rememora a su padre, José Antonio Garro, la figura emblemática de *Los recuerdos del porvenir*, en "Las hijas del rey pobre", poema escrito en París en 1950: "buscándote en la noche [...] / Encuentro tu voz que dibujaba torres [...] / y encuentro también los montes que creaste para mí [...] / y encuentro al hada que nos diste [...] / Y encuentro a la ranita/ en la palma de tu mano/ y llego hasta la fuente" (*Cristales* 87-88). O como cuando recuerda a su hermana mayor, Devaki, la compañera de su infancia convertida en personaje literario en algunos cuentos de *La semana de colores* y *Andamos huyendo Lola*, en "A Deva", compuesto en el mismo periodo: "Duro, vivísimo, nocturno, me llega tu recuerdo/ [...] Pasan los años y cada vez es más profundo,/ pasan hacia delante diurnos,/ retroceden nocturnos/ y te reencuentro/ en el momento en el que interrumpimos el juego" (*Cristales* 92-93).

También evoca, desde el presente, a su "amor loco", tal vez por la ausencia que caracteriza dicho sentimiento, que se sitúa, como escribe en "El extranjero":

Allá donde encontramos lo perdido
 Allá donde se va lo que se tuvo
 Allá donde los muertos están muertos
 y hay días en que renacen y repiten
 los actos anteriores a su muerte
 Allá donde lloradas lágrimas se vuelven
 a llorar sin llanto
 y en donde labios intangibles se buscan
 y se encuentran ya sin cuerpo [...]
 Allá donde las fiestas suceden a los duelos
 los nacimientos a las muertes [...]
 Allá resides tú,
 donde reside la memoria (162).

El lugar de la memoria, que la autora ubica a través de la anáfora del sintagma "allá donde", es el lugar donde pasado-presente-futuro se vuelven uno, como leemos en otro poema dedicado a Bioy Casares, "En la memoria": "En la memoria/ hay rastros de serpientes/ jeroglíficos trazados en jardines/ palabras secretas en la arena/ [...] el porvenir escrito en signos/ y en el centro del laberinto, tu nombre" (178).

Si consideramos el carácter homológico que subyace en la relación entre el recordar y el reconstruir¹², podemos observar

¹² Véase al respecto la definición de memoria de Umberto Galimberti, para quien "La memoria non è una istantanea sul passato, perché non è passiva

cómo la memoria contribuye en la creación de la identidad del sujeto (Galimberti 107). En el complejo proceso de creación de la identidad, que no es permanente sino un proceso que se va transformando, la lengua desempeña un papel muy importante y preside el surgimiento del Yo (Ferrarotti 69-70).

En los poemas de Elena Garro, el contexto mitológico parece manifestarse en el discurso, aparte de en la concepción precolombina del tiempo, también bajo forma de lexemas, y en particular en relación metafórica¹³. La modalidad de expresión común en náhuatl era precisamente por medio del uso de metáforas (Heyden 11) y, tal como corroboran los textos de nuestra autora, así como muchos más de la producción literaria mexicana, esta tradición se ha expandido y convertido, en cierto modo, en una forma de expresión heredada.

En "Hoy ármese mi mano", el poema en el que Elena Garro expresa su odio hacia su marido, este sentimiento se convierte, mediante una metáfora, en animal: "El odio tiene pies de gato" (*Cristales* 109). Mientras que en "El huele de noche", el árbol se transforma en un "Fantasma del jardín nocturno" (97).

El camino de acercamiento entre los dos tiempos o mundos abierto por el lenguaje se constituye también como la recreación de una armonía primitiva entre la humanidad y la naturaleza. En esta perspectiva, los pasos cumplidos por la metáfora aparecen corroborados de la misma manera por una serie de oraciones comparativas¹⁴, en las que el elemento natural es el más destacable, que se configuran como verdaderas comparaciones ontológicas.

Surgen así comparaciones con frutos como en "Helena", uno de los poemas dedicados a su hija: "Ésta que pende de una rama/ como alargado fruto, / como un ángel/ que llora lágrimas tan grandes como limas", (126), donde son objeto de comparación tanto Helena como sus lágrimas. Y, a propósito de lágrimas, resulta ser sumamente creativa la transformación de una lágrima de Elena Garro, vertida por Bioy Casares en "A A.B.C.", comparada con la transformación de su desdicha:

Una, ligera, leve,
 se te convierta en roca
 y todas en río caudaloso
 en el que nades a contracorriente
 por todas las edades venideras

ma costruttiva. Nel momento stesso in cui ricorda, la memoria infatti ricostruisce, seleziona, sceglie, trasforma, ricerca, in una parola 'fa storia' e apre la continuità del futuro" (Galimberti 108).

¹³ Vianu define la metáfora como el resultado de una comparación sobrentendida o, para ser más claros, una comparación sin el "como" (9).

¹⁴ Gutiérrez Ordóñez define la oración comparativa como aquella que expresa el resultado de una comparación de dos conceptos que se nos ofrecen desde el punto de vista del modo (11).

persiguiendo un punto luminoso
 engañosa estrella fija
 como esta inexplicable desdicha
 de perseguir aquel viernes
 aquel balcón de piedra
 aquel adiós
 aquel árbol flotando solo en el aire nocturno
 alejándose más a medida que avanza
 en la memoria (173).

La condensación semántica de la metáfora y el carácter fuertemente referencial de los enunciados comparativos crean así un proceso de naturalización y animalización indirecta; y, a través de este lenguaje, nuestra autora nos ayuda a adentrarnos en su viaje por las diferentes temporalidades.

Conclusiones

A lo largo de este recorrido por la producción poética de Elena Garro, hemos podido observar que, así como en el resto de su producción, para la autora existe un tiempo profano, lineal y cronológico, en contraste con un tiempo sagrado, cílico y mítico. Y es precisamente a este último al que intenta acceder desde el presente de la escritura para recuperar el tiempo mágico de su infancia.

Para ello recurre a las fechas y, concretamente, a las fiestas, esas llaves que permiten acceder a tiempo circular e infinito; contrariamente a los relojes, símbolo del cronológico y finito que lleva a la parálisis.

Asimismo, al estar la concepción azteca del tiempo estrechamente unida al concepto de muerte como condición para garantizar la continuidad temporal, la autora puebla sus textos de imágenes de desmembramiento, putrefacción y polvorización de su cuerpo, hasta llegar a la desintegración y a la anulación de su ser y convertirse ella misma en un panteón.

Además, se apela a la memoria y a la imaginación como recurso para poder acceder a un tiempo nuevo y salvarse de la crueldad del tiempo lineal y de la petrificación; con un lenguaje metafórico y comparativo que le permite deslizar entre la dualidad.

Dichos poemas son, pues, como bien lo manifiesta el título que los recoge, cristales de tiempo, que condensan y reflejan la concepción temporal de nuestra autora.

Bibliografía

- Carballo, Emanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño-SEP, 1986.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Ferrarotti, Franco. *Il silenzio della parola*. Bari: Dedalo, 2003.
- Galimberti, Umberto. *Parole nomadi*. Milano: Feltrinelli, 2006.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. México: J. Mortiz, 1963.
- _____. *La semana de colores*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964.
- _____. *Cristales de tiempo. Poemas de Elena Garro*. Ed. Patricia Rosas Lopátegui. Cáceres: La Moderna, 2018.
- Gutiérrez Ordóñez, Salvador. *Estructuras comparativas*. Madrid: Arco/Libros, 1994.
- Heyden, Doris. *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Luque, Rocío. "La culpa es de los tlaxcaltecas": el lenguaje como puente temporal en Elena Garro". *Il bianco e il nero*, 11 (2009), 181-191.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. En *Obras completas V*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002.
- RAE. *Diccionario de la Lengua Española*. <<https://dle.rae.es/>>. 2014.
- Rosas Lopátegui, Patricia. *Testimonios sobre Elena Garro. Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*. Monterrey: Ediciones Castillo, 2002.
- _____. "Nota aclaratoria". Elena Garro, *Cristales de tiempo*. Ed. Patricia Rosas Lopátegui. Cáceres: La Moderna, 2018a. 13-15.
- _____. "Estudio preliminar". Elena Garro, *Cristales de tiempo*. Ed. Patricia Rosas Lopátegui. Cáceres: La Moderna, 2018b. 23-78.
- Toro, Alfonso. *Historia Antigua. Desde los tiempos más remotos hasta antes de la llegada de los españoles*. México D. F.: Editorial Patria, 1954.
- Vianu, Tudor. *Los problemas de la metáfora*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1971.

Mario Levrero y la escritura como forma de resistencia

Enrique Martín Santamaría
Sorbonne Université
emartinsantamaria@gmail.com

Citation recommandée : Martín Santamaría, Enrique. "Mario Levrero y la escritura como forma de resistencia". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 102-111.

Résumé :

Mario Levrero n'a jamais écrit sur la politique, ni dans ses œuvres autobiographiques ni dans la fiction. Pourtant, sa conception de la littérature révèle une relation radicalement politique par rapport à son monde. A partir de ses textes sous forme de journal, nous analyserons la nature résistante de ses écrits sous trois perspectives : la notion de productivité, la figure de l'auteur et le rapport entre littérature et idéologie.

Mots-clés : Écriture, résistance, politique, journal, auteur.

Resumen:

Mario Levrero nunca escribió sobre política, ni en sus obras autobiográficas ni en las de ficción. Sin embargo, su concepción de la literatura revela una relación radicalmente política con respecto a su mundo. A partir de sus diarios, analizaremos el carácter resistente de su escritura desde tres frentes: la noción de productividad, la figura del autor y la relación entre literatura e ideología.

Palabras clave: Escritura, resistencia, política, diario, autor.

Abstract:

Mario Levrero never wrote about politics, neither in his autobiographical works nor in the fictional ones. And yet, his conception of literature reveals a radically political relationship with respect to his world. In this article, we will base on his journals in order to analyze the resistant nature of his writing from three fronts: the notion of productivity, the figure of the author and the relationship between literature and ideology.

Keywords: writing, resistance, politics, diary, author.

"Me resisto a la idea, a las ideas (y muy especialmente a la posibilidad de ideas como impulsoras de literatura)" (Levrero, *La novela luminosa* 454). La frase es de Mario Levrero (1940-2004) y, además de condensar algunos puntos fundamentales de su narrativa, refleja una condición pocas veces explorada: Levrero era un resistente. Es natural que no se haya insistido mucho en esta vía. El propio autor procuraba desactivar cualquier intento de la crítica por analizar la literatura (la suya, pero también la ajena) con elementos externos a ella, actitud que llevó al crítico Ignacio Echevarría a afirmar que "da la impresión de que Levrero es partidario de que no se hable de nada" (Echevarría, *Prólogo de "La ciudad"* 450). Pues bien, de entre todo lo que no quería que se hablara, la relación entre política y literatura ocupaba uno de los puestos de honor. Nada levantaba más sospechas en el autor que el empeño de la crítica por encontrar significados políticos en una obra que él entendía como el resultado de un proceso necesariamente íntimo y autónomo.

Sin embargo, no pretendemos aquí hacer una lectura política de su obra, sino más bien identificar una actitud política en su forma de concebir la literatura. Lo que hace a Levrero un escritor resistente no son los temas tratados en sus cuentos y novelas, sino una relación con la escritura que representa en sí misma un tipo de disidencia. Ahora bien, ¿podemos buscar actitudes contestatarias en un escritor que nunca publicó un texto de carácter político ni antes, ni durante, ni tras la dictadura de Uruguay? (Montoya Juárez, *Mario Levrero para armar* 27-32) ¿Qué tipo de resistencia puede mantener un autor que hace gala de su inactividad política cuando afirma que no conoce ninguna verdad y que cree que el mundo debería estarle "agradecido por haber abandonado hace muchísimos años toda pretensión de mejorarlo"? (Levrero, "Entrevista imaginaria con Mario Levrero" 104).

El gesto político de escribir sobre uno mismo

Conviene aclarar que Mario Levrero se llamaba, en realidad, Jorge Varlotta. Al menos ese es el nombre al que respondía en su vida cotidiana. El otro nombre, el literario, nació en 1966, a la sombra de *La ciudad*, su primera novela¹. Desde ese momento, lo utilizó para firmar casi todos los textos de carácter literario que escribió hasta su muerte². El desdoblamiento del nombre

¹ Su nombre completo es Jorge Mario Varlotta Levrero. A propósito de la elección de su nombre literario confesó que, tras la escritura de *La ciudad* (1966) decidió adoptar el heterónimo con el que firmaría su obra literaria hasta su muerte: "Había nacido de una parte de mí que yo desconocía y no me animaba a firmarla con mi nombre. No era exactamente mía pero tampoco era totalmente ajena, así que opté por mi segundo nombre y mi segundo apellido" (Silva Olazábal).

² La excepción la encontramos en la primera edición de *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), aunque en ediciones

propio apunta a la necesidad de encontrar un ángulo nuevo desde el cual afrontar la realidad de la que forma parte el autor. El gesto es particularmente interesante en los textos de carácter autobiográfico. En ellos, el nombre propio encierra la misma idea del autor sobre lo que es la literatura y la relación que guarda con su entorno

En un ensayo acerca del género, Alan Pauls afirma que no hay diario íntimo que sea solo una expresión individual, sino que la mera escritura diaria implica una valoración de la posición del autor con respecto al mundo en el que vive, hecho que constituye necesariamente una evaluación política (Pauls 1-13). Así, los diarios, lejos de cumplir con las frecuentes acusaciones de solipsismo y desinterés por lo social, se revelan como espacios para la denuncia de la normalidad y la reivindicación de la diferencia. A lo largo de su vida, Mario Levrero publicó tres obras en forma de diario: *Diario de un canalla* (1988), *El discurso vacío* (1996) y *La novela luminosa* (2005). Despojadas de la desbordante imaginación que tienen sus primeros cuentos y las novelas que conforman la *Trilogía involuntaria*, estas obras pueden parecer carentes de ritmo, meras recopilaciones de curiosidades de un autor que ha hecho de su falta de inspiración una salida de emergencia. Sin embargo, y precisamente por la ausencia de intenciones últimas, representan un material enormemente revelador para comprender la relación que el autor estableció con el hecho de escribir. El carácter inmediato, fragmentario e imperfecto de los diarios les confiere una posición única desde la que puede observar los procesos de creación artística. Especialmente a partir de los años 80, Levrero se interesa por las etapas previas al surgimiento de la literatura: los materiales preparatorios, inacabados, sucios, fallidos. Trabaja en ellos con regularidad, repensándolos, rechazándolos, criticándolos, registrando la hora y la fecha de cada entrada y postergando una obra literaria que nunca termina de llegar. Todo lo que queda es su esqueleto, la escritura en bruto, las huellas que recuerdan la relación de un autor con el mundo en el que vive.

En este artículo nos proponemos analizar el carácter resistente de su escritura desde tres frentes distintos: la noción de productividad, el mito del autor y la relación entre literatura e ideología, que corresponderían respectivamente a los ámbitos económico, mediático y político. Estas características, que ya son visibles en sus primeras obras de ficción, son esenciales en sus obras escritas en forma de diario, en las que centraremos este artículo.

posteriores ya apareció con la firma de "Mario Levrero" (Silva Olazábal y Levrero 32).

La escritura como elogio de la improductividad

Podríamos empezar por preguntarnos quién es el canalla de *Diario de un canalla* y por qué lo es, pues el interrogante encierra el primer rasgo de resistencia de su escritura: la relación entre literatura y dinero. En esta obra, Levrero cuenta los días en los que, en 1985 y empujado por una necesidad económica, empieza a trabajar en dos revistas de crucigramas de Buenos Aires, cediendo por primera vez a la comodidad del trabajo estable y el sueldo fijo. Tras dos años trabajando de este modo, dedica sus siguientes vacaciones a analizar su situación. El resultado de la reflexión es *Diario de un canalla*, obra en la que, a decir de Marcial Souto, su primer editor, "no se perdona el abandono de su lado espiritual aunque fuera por razones de supervivencia" (Souto 11).

El hecho de trabajar con horario fijo contraviene uno de los principios básicos de la concepción levreriana de la literatura: el autor necesita ocio, y si no hace todo lo posible para conseguirlo se convierte en un impostor, en un miserable, en un canalla. "Escribir –dice Levrero– no es sentarse a escribir; esa es la última etapa, tal vez prescindible. Lo imprescindible, no ya para escribir sino para estar realmente vivo, es el tiempo de ocio" (Levrero, "Entrevista imaginaria con Mario Levrero" 100). De aquí se deduce que el trabajo, la dedicación a labores productivas, no sólo es un obstáculo para la literatura, sino para una experiencia plena de la vida. Uno vive cuando se dedica tiempo a sí mismo para observar los impulsos que le mueven internamente. Y cuando el tiempo de ocio se ocupa con trabajo o con obligaciones sociales no deseadas, se corre el riesgo de caer en lo que Levrero definió como "la eterna postergación de sí mismo", una actitud que va abriendo grietas por las que la vida se filtra hasta que se acaba. Frente a esto, la escritura adquiere el sentido de la última trinchera:

No estoy escribiendo para ningún lector, ni siquiera para leerme yo. Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. Aquí me estoy recuperando, aquí estoy luchando por rescatar pedazos de mí mismo que han quedado adheridos a mesas de operación, a ciertas mujeres, a ciertas ciudades, a las descascaradas paredes de mi apartamento montevideano, que ya no volveré a ver, a ciertos paisajes, a ciertas presencias. Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida (Levrero, *Diario de un canalla* 24-25)

Levrero escribe *Diario de un canalla* para recuperarse de la traición que comete contra sí mismo al haber sacrificado parte de su vida al tiempo productivo. Si el trabajo en la revista, los horarios fijos y el sueldo regular le han desmembrado, la escritura sirve para reconstruir un estado de espíritu adecuado para el arte. La literatura necesita tiempo y reposo para que los estímu-

los personales tengan tiempo para desarrollarse y se conviertan en material susceptible de ser contado. En este sentido, escribir es una cuestión de vida o muerte ("me estoy jugando la vida"), porque si fracasa, si no consigue alcanzar ese grado de percepción, la vida seguirá perdiéndose por las grietas de las obligaciones sociales.

La escritura y la desmitificación del autor

Los diarios de Levrero son un homenaje a la falta de actividad, un monumento al arte de no hacer nada. Parecen desarrollarse en un estado de eterno reposo, en una especie de domingo interminable. Cuando uno empieza a leerlos, enseguida es invadido por la sensación de haber llegado a la cita con el autor treinta minutos antes de lo acordado y que por ello no estuviera listo para el encuentro. Esto nos lleva a la segunda de las características de la condición resistente de su escritura, que tiene que ver con la dimensión mediática de la literatura: la obra de Levrero parece guiada por un impulso de desmitificación de la figura del autor.

En un sistema editorial que funciona con la lógica del triunfo y el fracaso, donde los autores compiten entre sí por el prestigio de un premio literario, son comparados en rankings de ventas y ordenados en listas según su calidad, Levrero es claramente un perdedor. No es un escritor popular, sus libros apenas se encuentran fuera de Buenos Aires y Montevideo, no se le conoce en los grandes circuitos editoriales, en parte por su rechazo a enviar sus textos a las editoriales. En esa época, lo más significativo de su relación con el mundo editorial es la inclusión por parte de Ángel Rama en el grupo de "los raros de la literatura uruguaya", hecho que persiguió a Levrero durante toda su carrera a pesar de sus intentos por desmarcarse de esa categoría.

Y si los hechos muestran que, hasta bien avanzada su carrera, Levrero es un perdedor del sistema literario, sus diarios incitan a pensar en que lo es de manera concienzuda. En ellos, parece invitar al lector a pasar por una puerta entreabierta, por donde se puede entrar y salir en cualquier momento y ver la vida de un hombre en su más radical cotidianidad: es la imagen de un anti-héroe en camiseta interior y pantuflas, un escritor con obsesiones ridículas e inevitables; perezoso, distraído, lleno de fobias, adicto a los juegos de ordenador, insomne y lector aficionado a la literatura policiaca y a las fotos de japonesas desnudas. En este sentido, afirma Marcial Souto que, con la escritura de *Diario de un canalla*, Levrero "descubre un instrumento hecho a su medida: la entrada de diario, que le permite transmitir cualquier cosa con naturalidad, sin demasiada elaboración, como si conversara con el lector" (Souto 11). Nada de lo que aparece en ellos parece destinado a suscitar la admiración de la victoria. Más bien al contrario: sus textos biográficos son un elogio de la derrota, un es-

caparate de fracaso, un intento permanente por evitar la tentación de convertirse en un canalla.

La imagen vs. la idea (o la literatura vs. la ideología)

La realidad es que, hasta su muerte en 2004, no abandona el género que mejor le permite explorar algunas de las intuiciones estéticas que, aún sin desarrollar, marcan su obra desde el inicio. Enormemente atraído por el pensamiento de Jung y cada vez más interesado por los procesos parapsicológicos, a partir de los años 70, Levrero se dedica a experimentar con la literatura a partir de la convicción de que no está hecha de ideas sino de imágenes que, consciente o inconscientemente, surgen obstinadamente de su interior³. ¿Pero de dónde salen esas imágenes y cómo las identifica el autor?

Esta pregunta es clave para comprender el paso de Jorge Varlotta a Mario Levrero, porque es, al mismo tiempo, la pregunta que confiere a la escritura de Levrero un estatuto político. Jorge Varlotta escribe a menudo: cartas, diarios, novelas, notas en papeles sueltos, cuentos, sueños... Sin embargo, sólo algunos de esos textos llevan la firma literaria; la mayoría de ellos acaban en la basura, perdidos en un cajón o en la boca de su perro. ¿En qué se diferencian unos de otros? La respuesta hay que buscarla en el grado de implicación del autor con el texto, que podría ser resumido del siguiente modo: para Levrero, un texto literario nace siempre de una molestia; una molestia que el autor es incapaz de resolver por otros medios. La literatura puede llegar a surgir sólo cuando la escritura es la última opción, la única salida posible antes de ser consumido por el malestar:

Yo siempre pensé que la literatura es como un producto secundario de un proceso espiritual que inicialmente no está dirigido a la literatura. En el momento de ponerse a escribir se trata de resolver algún problema que no tiene solución desde ningún otro ángulo que lo enfoque. Como, por ejemplo, algunas imágenes torturantes de un sueño que no te abandonan y te persiguen, días y días. De cís, bueno, ahí hay algo y empezás a escarbar como medio de reconstruir el mundo que dio origen a esa imagen inicial perturbadora" (Gandolfo 111).

De ahí que, para Levrero, la literatura sea incompatible con el ritmo de la productividad y exija un clima de ocio. Sin él, la molestia no puede reconocerse, desarrollarse y luego captarse con palabras. De ahí también que sea necesario también mantenerse

³ Levrero se expresó en numerosas ocasiones en esa dirección. Sirva como ejemplo una conversación electrónica con Pablo Silva Olazábal, donde afirmaba que su forma de entender la literatura consistía "NO [sic] en inventar, que es no es esencial en la literatura, sino en expresar por medio de palabras, imágenes vividas interiormente, 'vistas' en la mente" (Silva Olazábal y Levrero 21).

al margen de los imperativos editoriales, porque rendirse a ellos significa desatender lo que a uno le mueve íntimamente, someterlo a un ritmo que no le es propio y, empujado por la urgencia de la publicación, terminar adoptando imágenes y preocupaciones de otros. Se escribe para sobrevivir, para extirpar una molestia como se extirpa un tumor cuando crece amenazante.

Jorge Varlotta vive en un mundo cuyas reglas internas no comparte y parece no comprender. Oprimido por una sociedad de la que no se siente parte, lucha con sus fantasmas hasta que no puede más. Entonces escribe. Es ahí donde el nombre propio se desdobra: Mario Levrero es el Jorge Varlotta que trata de sobrevivir por medio de la escritura. El único modo de combatir ese malestar antes de ser consumido por él es recrearlo a través de la palabra. Y si la escritura es una condición necesaria para sobrevivir, la literatura es una consecuencia de ello. Por eso, para Levrero el argumento es sólo un accidente del texto: no importa si escribe sobre personajes que se pierden en mundos oníricos, como ocurre en sus primeras novelas, o si lo hace sobre el pájaro que se descompone día tras día a través de la ventana de su casa de Montevideo, como hace en el diario que incluye *La novela luminosa*. Lo esencial de la literatura es el clima, la atmósfera que se crea a partir de una experiencia íntima.

Esta reflexión apunta directamente al tercero y último de los puntos que definen el carácter resistente de la escritura de Levrero: la relación entre literatura e ideología, que él concibe como realidades opuestas. En una de las pocas entrevistas que concede a lo largo de su vida, afirma:

Pienso que la visión estética de la realidad se acomoda continuamente a una realidad cambiante y viva. Lo estético es una forma de orden que se va acomodando a lo que fluye. En cambio, lo ideológico, lo intelectual, trata de moldear esa realidad desde un pensamiento prefijado, desde un esquema anterior. Y siempre la realidad desborda ese esquema (Olivera 137).

La ideología mata la literatura porque impide el paso limpio de la experiencia a la imagen por medio de la palabra. Esto excluye cualquier proyecto político del ámbito de la literatura. O, dicho con sus palabras, "en la literatura comprometida, la literatura está ausente" (Silva Olazábal y Levrero 18). Para Levrero, la escritura no puede estar impulsada por un interés común o anterior al individuo, porque debe nacer de una experiencia interior y necesariamente personal. Cuando escribe, Levrero se debe a las imágenes que se derivan de ella, implique lo que eso implique. Y en este sentido, una vez más, resiste, aunque ahora lo haga de un modo atípico.

A pesar de su insistente negativa a hablar de política, se sabe que a principios de los años 60 Jorge Varlotta formó parte de la Unión de Juventudes Comunistas de Uruguay (UJC); aunque no

pueda afirmarse que la dictadura militar los causara, también se sabe que durante esos años tuvo algunos episodios depresivos, que se agravó su fobia a los espacios abiertos, que algunos de sus amigos fueron encarcelados, otros exiliados y que ocultó en su casa a los hijos de su amiga Liliana Guemberena cuando temía que los militares entrasen en la suya y se los llevaran (Montoya Juárez 28-30). No hablamos, por tanto, de un autor insensible al mundo que le rodea, sino de alguien que, con una mirada desesperanzada sobre las cosas, se dedica a acumular y alimentar las atmósferas que se producen en su interior a partir de las experiencias vividas. Estas experiencias son políticas, pero también familiares, religiosas y sexuales, y van configurando un mundo propio que el autor cultiva del mismo modo que un exiliado cultiva el recuerdo de lo que era antes de la escapada. Para no olvidar lo que uno es a pesar de las imposiciones sociales. Porque el de Jorge Varlotta es algo así como un exilio interior, una huida hacia dentro, un modo de recordar que más allá de su nombre siempre está el otro, el de Mario Levrero. Levrero resiste desde el espacio que se abre en el desdoblamiento del nombre propio. Desde ahí, equivocadamente o no, lucha por mantener su mirada sobre las cosas. Lucha por no dejarse llevar por los imperativos sociales, los económicos, los mediáticos y los políticos. El de Levrero es el espacio de la literatura, la única trinchera que permite resistir en batallas que fuera del texto están perdidas.

Bibliografía

- Bello Rodríguez, Carlos. "Libertinaje y desborde: el exilio interior de Mario Levrero". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, (2014): 87-100.
- Echevarría, Ignacio. "Prólogo de 'La ciudad' ". *Trilogía involuntaria*, Buenos Aires: DeBolsillo, 2016, pp. 449-54.
- Gandolfo, Elvio E. (ed.). *Un silencio menos: conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- Levrero, Mario. *Diario de un canalla: Burdeos, 1972*. 1. Buenos Aires: Mondadori, 2013.
- _____. "Entrevista imaginaria con Mario Levrero". *Mario Levrero: un silencio menos*, Mario Gandolfo (ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2013, pp. 91-105.
- _____. *La novela luminosa*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2016.
- Montoya Juárez, *Mario Levrero para armar: Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2013.
- Olivera, Jorge. "Una metafísica de la escritura (entrevista)". *Heracles Criollo*, V, 10 (Otoño 2006): 137-49.
- Pauls, Alan. *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006.
- Rama, Ángel. *Aquí, cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.
- Silva Olazábal, Pablo. "Los zapatos de Mario Levrero". *Revista Turia*, 109 (2014). Web 10 mayo 2019 <http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/los-zapatos-de-mario-levrero>
- Silva Olazábal, Pablo, y Mario Levrero. *Conversaciones con Mario Levrero*. Valencia: Ediciones Contrabando, 2017.
- Souto, Marcial. "Prólogo". *Diario de un canalla: Burdeos, 1972*. Buenos Aires: Mondadori, 2013.

Ventilando *schmates*: Ruth Epelbaum y la trilogía *kosher* de María Ines Krimer

Carolina Miranda
Victoria University of Wellington, Nueva
Zelanda
carolina.miranda@vuw.ac.nz

Citation recommandée : Miranda, Carolina. "Ventilando *schmates*: Ruth Epelbaum y la trilogía *kosher* de María Ines Krimer". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 112-127.

Résumé :

Nous analysons la trilogie Kosher de María Inés Krimer protagonisée par Ruth Epelbaum, la première détective privée et juive dans la tradition argentine. La série dialogue avec la mémoire sociohistorique : les affaires commencent comme privées mais finissent par exposer celles publiques. Des critiques voilées et directes sont formulées à l'encontre des institutions locales, ce qui pose des problèmes historiques de manière crédible.

Mots-clés: Roman policier, tradition argentine, histoire, critique sociale, histoire juive en Argentine, policier latino-américain

Resumen:

Analizamos la trilogía kosher de María Inés Krimer protagonizada por Ruth Epelbaum, la primera detective privada y judía en la tradición argentina. La serie dialoga con la memoria socio-histórica: los casos comienzan como privados pero terminan denunciando lo público. Se trazan críticas solapadas y directas a las instituciones locales, lo cual problematiza episodios históricos de manera verosímil.

Palabras clave: Novela negra, tradición argentina, historia, crítica social, historia judía en Argentina, policial latinoamericano

Abstract:

This article analyses kosher trilogy by María Inés Krimer, featuring Ruth Epelbaum, the first Jewish woman private detective in the Argentine tradition. The series engages with issues of socio-historical memory as cases start as private, but end up denouncing public issues. The trilogy covertly and overtly criticises local institutions, thus problematizing historical events in a realistic way.

Keywords: Crime novel, Argentine tradition, social criticism, Jewish history in Argentina, Latin American detective fiction

Este trabajo investiga lo que se conoce como "la trilogía kosher" de María Inés Krimer (1951)¹. Publicadas bajo el sello de *Negro Absoluto*, *Sangre kosher* (2010), *Siliconas express* (2013) y *Sangre fashion* (2015) presentan un caso de estudio doblemente interesante. Primero, porque la serie nos da la primera detective privada (y judía) en la tradición argentina. Segundo, porque a pesar del reto que significa trasladar las coordenadas del género a una Argentina contemporánea, la trilogía interroga episodios históricos de manera verosímil y relevante para el lector actual. Con varias novelas bajo el brazo, en general, Krimer problematiza cuestiones de memoria colectiva, de "historias oficiales" que silencian otras, tanto que pueden leerse como una crítica al sistema judicial que se supone vela por el bien común. Si bien los casos que investiga la detective Ruth Epelbaum comienzan como privados y únicamente pertinentes a la comunidad judía en cuestión, sus indagaciones desbordan esos límites y terminan "ventilando *schmates*" (*Sangre kosher* 56)². De este modo, la trilogía comenta y revisa episodios recientes lo cual la convierte un espacio perfecto para repensar la historia local, ya que el crimen privado pasa a tener repercusiones en lo público.

El género policial ha sido parte esencial de la literatura argentina, tanto de la canónica como de la periférica. Para Jorge Lafforgue, "[n]ingún otro género [...] ha estructurado tan raigalmente el sistema de la ficción argentina a lo largo del siglo veinte" (1). Si bien desde mediados de 1910 ya comienzan a circular colecciones como *La Novela Semanal*, *El Cuento Ilustrado* y *La Novela Universitaria*, que siguen el modelo de *pulps* estadounidenses como *Nick Carter* y *Buffalo Bill*, hasta bien entrada la década del 1930 la producción y circulación del policial en Argentina sigue siendo fragmentada. Como apuntan Lafforgue y Rivera, en esa época el policial argentino carece de sello autorial (33). Es recién a mediados de la década de 1940 que el género da un vuelco en términos de popularidad y sobre todo de prestigio (Lafforgue y Rivera 17-19; Miranda 2015, *More than the Sums* 31-40): en 1945 sale al mercado la colección *Séptimo Círculo* (Emecé 1945-1983) cuyos primeros 121 números editan y patrocinan Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy-Casares. Con el

¹ Krimer publicó una colección de cuentos y varias novelas entre las cuales se encuentran *Veteranas* (1998), *La hija de Singer* (2002, premio Fondo Nacional de las Artes), *El cuerpo de las chicas* (2006), *Lo que nosotras sabíamos* (2009, premio Emecé Prize en 2008), y *La inauguración* (2011, premio Fondo Nacional de las Artes).

² De origen polaco ("szmata"), la palabra "schmate" llega al castellano del *idish* o *yidis* (también se utiliza como préstamo en inglés en lugares en donde hay influencia lingüístico-cultural de comunidades judías, como por ejemplo en New York). Significa harapo o andrajo. En este contexto la expresión es equivalente a "sacar los trapitos al sol".

prestigio cultural y la garantía intelectual que le aportan los editores, la colección de Borges y Bioy-Casares eventualmente transforma un género considerado popular en lectura de culto (Miranda, *More than the Sums* 31). A partir de entonces el policial deja de ser "literatura de kiosco" (Mattalia 117). La carencia de producción y circulación masiva de mercado, dos de los *handicaps* que según Laforgue y Rivera habían rezagado el género a principios del siglo veinte (20), dejan de ser un problema en el siglo veintiuno ya que el policial argentino se consolidada como uno de los géneros más populares en el mercado (Santos párr. 2).

Más que como fenómeno de venta, me interesa recalcar cómo el policial en Latinoamérica se ha convertido, según Cynthia Schmidt-Cruz, en "la nueva novela política" (129)³, noción que aplica perfectamente al policial (o al uso que hacemos de este) en Argentina. En efecto, hablando en términos de policial internacional, no sólo en la página sino también en la pantalla, el género se ha convertido en la plataforma más fértil para cuestionar lecturas históricas, para ventilar cuestiones políticas y para exponer problemas culturales y sociales. Tal es el caso de la colección *Negro Absoluto* (Aquilina 2008). Compilada y dirigida por el crítico y escritor Juan Sasturain, la serie ha publicado 25 títulos hasta hoy⁴. Una de las características principales es que la colección está firmemente anclada en Argentina dado que incluye sólo autores nacionales cuyas novelas, por encargo, transcurren en suelo local. Así, la colección epitomiza la nueva ola de policial argentino que surge en el siglo veintiuno (Miranda, *Terra Nullius No More* 82).

Detective privado: ¿un trabajo poco adecuado para una mujer?

En 1972 la británica P. D. James publicó su *An Unsuitable Job for a Woman*, una novela en la que la joven Cordelia Gray se gradúa de detective privada a la fuerza cuando su jefe, un policía retirado que se suicida, le hereda el despacho. A pesar de que

³ Todas las traducciones pertenecen a la autora de este artículo.

⁴ Al día de la fecha, el sello cuenta con las siguientes novelas: de Osvaldo Aguirre: *Los indeseables* (2008), *Todos mienten* (2009), y *El novato* (2011); de María Inés Krimer: *Sangre kosher* (2010), *Siliconas express* (2013), y *Sangre fashion* (2015); de Federico Levín: *Ceviche* (2009), *Bolsillo de cerdo* (2011), y *La lengua estofada* (2013); de Ricardo Romero: *El síndrome de Rasputín* (2008), *Los bailarines del fin del mundo* (2009) y *El spleen de los muertos* (2011); *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010) de Leonardo Oyola; *El doble Berni* (2008) y *Los muertos de la arena* (2011) de Elvio Gandolfo y Gabriel Sosa; *Lejos de Berlín* (2009) de Juan Terranova; *Cobayos Criollos* (2015) de Flaminia Ocampo; *Asfixia* (2015) de Elsa Bellman; *Los hijos de Saturno* (2015) de Javier Chiabrando; *Tres veces luz* (2016) de Javier Chiabrando; *La comedia de una madre* (2017) de Guillermo Piro, *Las niñas de Santa Clara* (2018) de Gabriel Sosa, y *Jauría* (2018) de Fernando Chubak.

todos cuestionan lo inapropiado que es ese trabajo para una mujer, Cordelia sale adelante. La detective argentina Ruth Epelbaum opera en circunstancias similares: investigadora privada por azar, cuestionada por sus mayores y desafiando el patriarcado judío, Ruti, como le dicen sus amigos, denuncia y escracha, pregunta y disputa.

En rasgos generales la trilogía se adhiere a las coordenadas del policial duro estadounidense⁵ escrito por mujeres que tipifica la saga de VI Warshawski de Sarah Paretsky⁶. Usando expresiones en yiddish y vernáculo local que le dan un sesgo verosímil y actual, las novelas de Krimer despliegan una cuota creíble de violencia: se ven armas (aunque la protagonista no porta una), se cruzan varias líneas de argumentos y hay personajes que se repiten en las novelas sucesivas, lo cual le da consistencia a la serie. Ruth Epelbaum es una cincuentona divorciada que después de haber pasado toda su vida en la provincia de Entre Ríos se muda al departamento que heredó de sus padres en Villa Crespo, uno de los barrios judíos de Buenos Aires⁷.

Como sus predecesoras, Ruth es una detective urbana "displaying the kind of extensive knowledge of a particular city" (Reddy 95)⁸. No tiene coche, se mueve usando transporte público y la famosa guía de mapas Filcar. En ese sentido representa "a kind of active flâneur able to conquer the physical and epistemological anxieties of the city" (Howell 361)⁹. De ese modo, la detective recorre la metrópolis entrando y saliendo de los límites geográficos de la comunidad judía que se dispone a

⁵ En términos generales, el policial se divide en dos grandes escuelas. La conocida como el "whodunit", relato problema o modelo clásico británico que tipifican autores británicos como Agatha Christie y Dorothy L. Sayers es mayormente rural, no hay violencia, los crímenes son privados y siempre se encuentra y castiga al culpable. El "hardboiled" o policial duro estadounidense que sigue el modelo de Dashiell Hammet y Raymond Chandler, por el contrario, es urbano, casi nunca se encuentra al culpable y relata males sociales como corrupción y abuso de poder (ver Priestman). Todas las traducciones son de la autora.

⁶ La primera de la saga Warshawski, *Indemnity Only*, se publicó en 1982. (Ver Andrés Argente y García Rayego).

⁷ Según el Jewish People Policy Institute, Argentina tiene la mayor comunidad de judíos en Sudamérica (262.330). Dos grandes olas inmigratorias llegaron a Argentina: la primera fue de Rusia en 1889, la segunda de Europa del este en la década de 1920 (Fingueret 302-303). Para Fingueret, los barrios de Once y Villa Crespo tipificaron la cultura judía ortodoxa y bohemia respectivamente; hasta el 1930 el yiddish (o judeoalemán) fue lengua franca en ambos barrios (Fingueret 306) que hasta la fecha conservan y concentran su tradición y cultura.

⁸ [que demuestran el tipo de conocimiento extenso de una ciudad específica].

⁹ [una clase de flâneur activo capaz de conquistar las inquietudes físicas y epistemológicas de la ciudad].

indagar. Como investigadora privada, Ruth brinda una óptica particular que refracta ciertos tópicos. Aunque hace 10 años que vive en la capital, conserva la mirada de visitante que le permite comentar y por ende exponer situaciones que atañen a la comunidad que investiga. Así mismo, y como es común en el género escrito por mujeres, las detectives reemplazan el matrimonio y la familia de modelo patriarcal por una en la que los amigos ocupan un papel primordial. Liberarse de roles tradicionales es fundamental ya que la independencia es una cualidad necesaria para que la investigadora prospere en su cometido (Hynynen 69). En ese sentido, Ruth no es una excepción. Práctica y desenvuelta, Ruth es conservadora en algunos aspectos, como en la forma de vestirse, lo cual en muchos casos juega a su favor porque pasa inadvertida y así se convierte en "el radar más sutil" (Sasturian in *Sangre fashion* 7). A pesar de que vive sola y tiene un amante irregular, como apunta Sasturain en el prólogo de *Siliconas express*, "Ruth no está sola" (8). Su soporte social está compuesto por Gladys, una mucama de tiempo parcial que lleva con ella una década y que pronto se convierte en su Watson. También están su prima Lea, una típica madre judía que conoce a toda la colectividad, y Lola, una travesti leal y versátil que siempre está dispuesta a ayudarla. El círculo de Ruth también se extiende al marido de Gladys, un sargento raso que trabaja en la policía forense, y que es una pieza fundamental en sus investigaciones porque le da acceso a informes y datos oficiales que resultan cruciales en sus pesquisas. Sin un jefe al que rendirle cuentas, Ruth se mueve libremente, cuestiona las versiones oficiales de la historia y al hacerlo cuestiona también el régimen patriarcal que imponen sus mayores, la policía y el Estado.

Ruth Epelbaum: una flâneuse espacio-temporal

Una de las características principales del detective urbano es la movilidad. Como apunta Howell, el investigador representa el flâneur que conquista las preocupaciones etimológicas y físicas de la ciudad (361). En sentido literal, Ruth se mueve por un espacio que va conquistando de a poco. Si bien sus pesquisas comienzan y terminan en el territorio conocido de los barrios judíos de Buenos Aires, sus investigaciones la llevan a otras áreas de la ciudad desde el "mundo de los ricos" (*Siliconas express* 81), a barrios humildes y también a otras provincias. Así, Ruth se mueve por la ciudad, entrando y saliendo de los cotos geográficos de la comunidad que investiga (principalmente Villa Crespo y Once) y a la vez apuntando que no conoce "ciudad que no sea varias, donde cambiando de barrio no se entre a una ciudad distinta" (*Sangre kosher* 17). De este modo la detective ofrece lo que Highmore describe como la óptica que refracta

cuestiones de movilidad y acceso dentro de la ciudad: al ser una mujer la que investiga articula "a different mobility within the metropolis" (93)¹⁰.

En sentido figurado, Ruth también se mueve permanentemente entre el pasado y el presente ya que por medio de analepsis y prolepsis las novelas revelan aspectos de su historia personal (de ficción) que contribuyen a la estructura de la saga. Estas digresiones a la vez reflejan episodios reales de la historia de la inmigración judía al país. Sabemos que, aunque Ruth ha vivido más de 10 años en Buenos Aires, para muchos en la *keilá*¹¹ sigue siendo "la prima del interior" que no termina de encajar (*Sangre kosher* 12). Al ser una "*insider-outsider*" o estar "dentro y fuera" mantiene una mirada privilegiada (Carter y Walker-Morrison 10): por un lado, pertenece a la *keilá*, pero por otro continúa conociendo gente, explorando sitios físicos e históricos de la capital que no le son familiares, y esto le permite narrar aspectos de una Buenos Aires que todavía está descubriendo. Este pertenecer y no-pertenecer del todo es lo que le permite expone la amoralidad de la ciudad y de la comunidad que investiga.

Detective por circunstancias, es su prima Lea quien le consigue su primer cliente: "[D]ijo que podía confiar en vos" implora Chiquito Gold cuando la contrata (*Sangre kosher* 19). "Chiquito" Gold (que en realidad es gordo y ostenta tanto oro como su apellido) busca a su hija que ha desaparecido sin dejar rastro. Candidato a las elecciones en la *keilá*, Gold quiere evitar escándalos y no confía en los de afuera ni mucho menos en la policía. Más adelante queda claro qué otras razones tiene Gold para no querer que se saquen los trapitos al sol.

El telón de fondo histórico de la trilogía constituye un aspecto fundamental para resaltar la importancia sociocultural del permanente vaivén entre el pasado y el presente en el que opera la detective. Ruth, quien se ha ganado la vida trabajando en el Archivo judío, funciona como metonimia de la memoria colectiva ya que constantemente traza paralelos entre el pasado y el presente. Su historia personal, al igual que los casos que trae a colación durante sus investigaciones, son históricamente fieles: al tener acceso al archivo, frecuentemente se topa con recortes de diarios, fichas o declaraciones que validan el peso del recuerdo. Aun después de jubilada, Ruth sigue siendo una institución en el Archivo judío, y por eso la siguen invitando a dar charlas sobre la historia judía en Argentina. Es por eso que conoce las varias provincias y las otras *keilás* "como la palma de mi mano" (*Sangre kosher* 30).

¹⁰ [una movilidad distinta dentro de la metrópolis].

¹¹ Nombre que le dan a la comunidad judía.

Una de las obsesiones que tiene Ruth es una organización polaco-argentina real, la infame *Swi Migdal*, que en hebreo significa 'gran fuerza' (Glickman 2000, x). Conocida hasta 1916 como Sociedad Varsovia, la sociedad autodenominada de socorros mutuos tenía una serie de "Alfonso", o enganchadores, que "importaban" mujeres de Polonia. Generalmente los Alfonso apuntaban a familias con varias hijas e incluso tenían una red de mujeres que "marcaban" potenciales presas en los pueblos pobres polacos (Glickman 2). Así, los enganchadores seducían a las víctimas para llevárselas a Argentina. Al contar con sus propias iglesias podían celebrar *shtile hoopes* (bodas silenciosas), que al no estar precedidas por un matrimonio por lo civil en Argentina no eran válidas, pero sí significaba que las familias de las muchachas las dejaran marchar con lo que creían eran papeles legales en orden. Una vez llegadas a destino, las mujeres eran subastadas y sometidas a trabajar en prostíbulos. La *Swi Migdal* llegó a tener 500 miembros, 2000 burdeles distribuidos por todo el país y 30000 mujeres (Goldar 240). La amplia red de corrupción (que en Argentina y países limítrofes tenía en nómina a agentes de aduana, policías, jueces y dueños de teatros) garantizaba que el negocio se perpetuara y siguiera siendo lucrativo. Como señala la historiadora Nora Glickman, el Buenos Aires de principios de siglo veinte fue el mercado de carne más grande del mundo (3). Si bien esta no era sólo una cuestión de ciudadanos judíos¹², la constante referencia a proxenetas judíos se convirtió en un signo de depravación religiosa (Glickman 4).

Si bien esta obsesión es más evidente en la primera entrega¹³, la fijación de Ruth por la organización polaca sigue impulsando sus pesquisas en el resto de la serie. Como bien recuerda la detective en la segunda novela, ya había despertado críticas en el Archivo cuando trabajaba allí porque en las charlas que daba en los centros judíos no se limitaba a hablar de "escupideras y fotos traídas de Europa" ya que "a mí sólo me interesaba hablar de los prostíbulos" (*Siliconas express* 14). Y pese a las advertencias de "las autoridades" que en los últimos años "habían insistido que cambiara el enfoque de las charlas y me concentrara en las tareas propias del archivo", Ruth desobedece y "avanza hacia el precipicio" (*Sangre kosher* 13) con sus constantes denuncias. Aun después de jubilada, durante sus pesquisas la detective consulta sus propias fuentes ofreciendo trozos de historia que fue acuñando a lo largo de su carrera de

¹² Las prostitutas estaban organizadas en un escalafón que iba de más cotizadas a menos: francesas, polacas, italianas, y por último criollas (Glickman, 2).

¹³ Esto se refleja claramente en el título de la versión alemana: *Sangre Kosher: Ruth Epelbaum und die Zwi Migdal* (traducida por Peter Kultzen).

archivista. Por ejemplo, en la tercera entrega Ruth busca en su "archivo de la *Swi Midgal* la historia de Raquel Liberman, la prostituta polaca que denunció a su proxeneta" (*Sangre fashion* 72)¹⁴. De este modo, a lo largo de la trilogía se establecen conexiones y paralelos entre el *modus operandi* de casos históricos y los de ficción que atiende la detective. En consecuencia, como comenta Pezzotti que también es común en el policial italiano moderno, la pesquisa del detective se mueve entre el pasado de la investigación y el presente del lector para comentar acerca de eventos contemporáneos (Pezzotti 5).

Ventilando schmates: investigar el pasado para denunciar el presente

Hablando de la interacción del policial italiano y la historia, Pezzotti señala que al estar libre de las restricciones que rigen la historiografía, los escritores de ficción pueden penetrar en los intersticios de la historia y de esa manera recuperar memorias y fragmentos que se dejaron fuera de la versión oficial (1). Según Pezzotti, la narrativa policial se centra principalmente "on justice and the law and relate to the hot topic of personal and collective responsibilities in the past and in the present" (4)¹⁵. Asimismo, para Ray B. Browne, el policial histórico se ha convertido en el tipo de policial más prolífero ya que el lector experimenta el mismo tipo de emoción a una distancia segura de la que goza con la ficción contemporánea y la literatura de casos reales (230). Si bien esto es verdad en materia de historia distante, el éxito de la narrativa policial cuyo telón de fondo es el pasado más cercano habla más del interés en descifrar el presente (Pezzotti 3). En este sentido, las dos últimas entregas de la trilogía de Krimer invitan a los lectores a reflexionar sobre la versión oficial de los eventos, ya que el relato se mueve entre el presente y episodios históricos reales más recientes.

Siguiendo la dinámica de conexión entre "el pasado" que "parecía fluir en el presente" (*Sangre kosher* 16), *Siliconas express* y *Sangre fashion* epitomizan la capacidad que tiene el género para dialogar con sucesos históricos que formaron el imaginario del país ya que parte importante del telón de fondo lo

¹⁴ Raquel Liberman (1900-1935) fue una víctima de la trata de personas que logró comprar su libertad dos veces. Luego de escapar por segunda vez de la red, contactó al comisario Julio Alsogaray, un policía con fama de incorruptible, ante el cual radicó la denuncia el 31 de diciembre de 1929. El juez en lo criminal Manuel Rodríguez Ocampo dictó procesamiento y prisión preventiva los miembros de la organización; se capturó a 108 y hubo 334 prófugos. La denuncia de Liberman fue crucial para desbaratar la red (Glickman 4-6).

¹⁵ [En la justicia y en la ley se relacionan temas importantes de responsabilidades personales y colectivas tanto en el pasado como en el presente].

constituyen las últimas olas migratorias a Argentina. Horacio Vázquez-Rial plantea que, históricamente, la inmigración transformó un país relativamente poco poblado como la Argentina de principios del siglo veinte en el destino más destacado de occidente (22). La situación duró algo más de medio siglo y en ese período grandes olas migratorias de Europa entraron al país. Pero son dos episodios de migración más recientes, disparados por la debacle del 1990 y varios factores socioeconómicos los que detonan el conflicto en las dos últimas novelas de la trilogía. En *Siliconas express*, el trasfondo es el mercado de cirugía estética que se consolidó luego de la crisis económica de 2001. *Sangre fashion* se desarrolla en el contexto de la cultura de talleres clandestinos que se destapa en 2006 luego de lo que se conoce como la tragedia de Luis Viale: el incendio en un taller clandestino en el cual murieron 6 indocumentados bolivianos¹⁶.

Para cuando Ruth consigue su segundo caso en *Siliconas express*, la comunidad ya la conoce como "la detective *idishe*" (18). Su cliente es un médico judío que, luego de beneficiarse del boom en la industria de cirugía plástica, muere en circunstancias sospechosas. El contexto resulta verosímil ya que Argentina cuenta con el mayor porcentaje de operados en el mundo después de EEUU y México y la avalancha de turismo médico que generó la industria también contribuyó a su crecimiento (Balch 2006). Buenos Aires ostenta hoteles "all inclusive" que compiten con los mejores mercados del mundo (Archer, parr. 2) y tiene una demanda de cirugías estéticas que para 2016 había crecido exponencialmente. Pronto, Ruth se topa con el ex-socio de su difunto cliente: el Dr Vidal, un "cirujano de las estrellas", un "Miguel Ángel que en vez de tallar mármol modela con piel, grasa y huesos" (*Siliconas express* 20). Al adentrarse en el mundo de las clínicas estéticas más exclusivas de Buenos Aires, la detective se relaciona con personajes verosímiles que bien nos recuerdan a personalidades de la farándula contemporánea¹⁷. Las pesquisas de Ruth la llevan a descubrir que el famoso cirujano Vidal opera a "chicas y las usan como mulas. Pasan los controles de los aeropuertos, ni los perros de dan cuenta" (*Siliconas express* 147). Políticas de libre movimiento entre los países limítrofes en vigencia desde 1990 facilitan las actividades del cirujano que amasó una fortuna

¹⁶ En el taller del barrio de Caballito vivían hacinadas 64 personas. Las víctimas fueron una joven embarazada, un adolescente y cuatro niños. Recién una década después, la Justicia condenó únicamente a los capataces (Erbeta 2016).

¹⁷ El personaje de Marcia Tesoro, por ejemplo, tiene un programa de televisión que remite al de la presentadora, actriz, modelo y ex-vedette argentina Susana Giménez, cuyo exitoso ciclo televisivo *Hola, Susana* se transmite desde 1987.

poniendo implantes con cocaína a mulas de Bolivia, Paraguay y Perú¹⁸. Aunque la denuncia de Ruth desbarata la red de traficantes, la novela termina con un Vidal que logra escapar a Paraguay. La falta de vuelta al *status quo*, vale decir la falta de condena al culpable, es lo que acerca la acerca al patrón de la novela negra: al final no se hace justicia, nadie es castigado y para colmo el responsable huye.

En *Sangre fashion*, Ruth es recomendada por su sobrino preferido. El hijo de su prima Lea, un diseñador de indumentaria a punto de saltar al estrellato, la conecta con una agencia exclusiva de modelos que la contratan para resolver la muerte de una modelo, una de dos mellizas, consideradas "top" de trayectoria internacional "que son un acontecimiento en el mundo fashion" (*Sangre fashion* 11). A mitad del desfile que Ruth presencia, una de ellas "aparece caída debajo de un perchero [...]. La boca abierta, con la lengua afuera [...], la mancha de sangre que crece debajo de su espalda" (*Sangre fashion* 13).

Del mismo modo que en episodios anteriores, realidad y ficción se entrelazan, lo cual le da un aura de verosimilitud a la historia. En la última entrega vemos cómo la marea lenta pero constante de inmigrantes de países limítrofes va poblando áreas de Buenos Aires: "A diferencia de la Unión europea, el motor del tratado de Mercosur fue encontrar una solución a la inmigración irregular" ya que provee a los migrantes "el derecho a trabajar en igualdad de condiciones, a educación, a reunificación familiar y a residencia permanente a partir de los dos años" (Acosta 2016). En 2006, a partir de la ola impulsada por el boom de los años 90, Argentina lanza el plan Patria Grande para legalizar la situación de indocumentados que llegaron bajo el tratado del Mercosur. La medida se tomó después del infame caso de la tragedia Luis Viale que destapó una práctica común en el mundo de la indumentaria: la explotación laboral de indocumentados. Las pesquisas de Ruth la llevan a descubrir talleres clandestinos y permiten trazar paralelos entre el bajo mundo de la moda que explora la detective en la novela y casos reales que resonarán en el lector contemporáneo¹⁹. "Me pregunto quiénes cosen esos vestidos, cuánto cobran por prenda. Y pienso que el Tercer mundo existe para comodidad del Primero" (*Sangre fashion* 110). También vemos cómo rinde el negocio de la feria

¹⁸ Dado que la mamoplastia es una de las cirugías más comunes en Argentina (60 mil al año), el *modus operandi* del contrabando en prótesis en el cono Sur es recurrente tema de investigaciones periodísticas (Robinson, párr. 1)

¹⁹ Se estima que sólo en Buenos Aires "existen alrededor de 25.000 inmigrantes ilegales que trabajan 16 horas diarias en condiciones inhumanas, insalubres y hacinados en unos 4.000 talleres clandestinos" (Holloway, párr. 2)

clandestina, en particular el de La Salada, considerado el mercado negro más grande de América del sur (Sassen, párr. 1): "¿Sabés lo que vale un metro cuadrado en la feria? [...]. Un puesto de dos por dos vale 100.000 dólares, lo que da —Lola hace el cálculo, bueno, una fortuna. Los bolivianos le rompen el orto a Puerto Madero²⁰. Ahí se gana más que un shopping" (*Sangre fashion* 48).

En general, la trilogía se compromete con cuestiones de memoria socio-histórica ya que entre los *schmates* que Ruth ventila, saltan cuestiones de violación a derechos humanos y responsabilidad colectiva. Y es esta una de las características del policial o la novela negra latinoamericana que denuncia la falta de justicia por parte del Estado que debería velar por la seguridad de sus ciudadanos. Así, en la primera entrega nos enteramos que la desaparición de la hija de Gold es un mero desvío: Gold tenía un socio, el juez Fontana; "[I]a sociedad que había formado con Chiquito Gold reiteraba el modus operandi de la *Swi Migdal*, sólo que en vez de importar polacas ahora eran chicas del interior del gran Buenos Aires las que quedaban atrapadas" (*Sangre kosher* 176). Fontana y Gold mueren en un accidente en bote que no se puede explicar. Sin embargo, nunca los juzgan. En la segunda novela, la denuncia de Ruth y "la clausura de la clínica le dio tiempo" al famoso cirujano-traficante Vidal "para borrar las pruebas y para arreglarse la cara" antes de huir del país (*Siliconas express* 173). Como en entregas anteriores, en el último caso, "[p]ese a los testimonios de los bolivianos" el director de la agencia de modelos "fue absuelto [...]. El Tribunal considera que no hubo aprovechamiento de la situación migratoria" (*Sangre fashion* 145-146). A diferencia de las novelas anteriores en las que la denuncia es indirecta, en la última entrega Ruth le da un informe completo a un amigo periodista que viene denunciando cuestiones similares y promete publicar pelos y señales: "Soy Ruth Epelbaum. [...] Tengo la historia" (*Sangre fashion* 148).

Conclusión

Como hemos visto, en la trilogía *kosher* Ruth avanza "conducida por mis ganas de llegar a la verdad o al menos, de acercarme a una parte de los hechos" (*Sangre fashion* 128). Al hacer hincapié en la constante falta de un culpable específico en los casos que investiga, la trilogía pone en relieve la falta de justicia, el fracaso del sistema tanto del pasado cuanto del presente.

Para Cynthia Schmidt-Cruz, la novela negra latinoamericana constituye la "nueva novela política" (129). En tanto la trilogía

²⁰ El antiguo Puerto Madero (cuya construcción comenzó a finales de 1880) cayó en desuso para 1920. Hoy es una de las zonas más afluente y exclusivas de la ciudad de Buenos Aires.

kosher se mueve entre el pasado y el presente, retrata críticas solapadas y directas a las instituciones que se suponen velan por la justicia. De esa manera la serie se alinea con la tradición del género negro que según Schmidt-Cruz se ha convertido en el vehículo natural para denunciar delitos y abusos de poder. Al tratar casos privados que rompen con el equilibrio de la *keilá* pertinente, viajar al pasado le permite a la detective problematizar otras cuestiones relacionadas con la realidad social y política, ya no de la comunidad en cuestión sino de la sociedad toda. De manera adicional, además de reflejar la historia de la colectividad judía en Argentina, la historia personal de Ruth ventila *schmates* autobiográficos de la autora (Krimer, *El cuento por su autor* 2018): como tantas polacas "la tía Malke [...] fue traída de Polonia en un viaje de remonta, según la jerga [...]. Ni bien llegó a Buenos Aires la tía fue encerrada en un prostíbulo" (*Sangre fashion* 19). Varias décadas después, señala Ruth al final de la primera entrega, todavía se compran mujeres por 5000 pesos: desde los tiempos de la *Swi Migdal* poco ha cambiado en materia de tráfico de personas.

Las novelas de la trilogía entrelazan historia y ficción ya que las pesquisas canalizan la obsesión de la detective con el tráfico de personas. A su vez, esto revela el lado oscuro de la inmigración en un país que se jacta de "descender de un barco". Además, el contexto del pasado reciente es igualmente importante ya que los casos que toca de refilón están muy frescos en nuestro imaginario y sólo basta hacer mínimas referencias para que el lector desencadene el contexto pertinente.

Refiriéndose a la última novela de la serie, Sasturain comenta que *Sangre fashion* es "un ejemplo más de cómo se construyen y despliegan en estas latitudes las historias de crímenes, sin policía, sin ley ni orden: por los márgenes y a partir de lo imprevisto" (*Sangre fashion* 8). En ese sentido, Ruth es lo que Molander Danielsson considera un detective dinámico: una persona que envejece, que cambia a lo largo del tiempo y de ese modo refleja los cambios en la sociedad (45-56).

Si, como apunta Stewart Knight, las novelas policiales "provide a means of understanding the relationship between crime and community in the popular imagination" (14)²¹, entonces la trilogía *kosher* cuestiona hasta qué punto Argentina es una nación que cuida y recibe bien a los inmigrantes. El efecto de este ir y venir en la historia le permite a Ruth Epelbaum poner de relieve cómo el pasado y el presente no son tan distintos: su cruzada por encontrar culpables funciona como vehículo para reexaminar el pasado y problematizar el presente.

²¹ [aportan medios para entender la relación entre crimen y comunidad en el imaginario popular].

Bibliografía

- Acosta, Diego. "Free Movement in South America: The Emergence of an Alternative Model?" *Migration Policy Institute*. Web. 6 enero 2018 <<https://www.migrationpolicy.org/article/free-movement-south-america-emergence-alternative-model>>
- Archer, Patrick, "Vanity BA: Plastic Surgery in Argentina Increasingly Accessible, Affordable". *IvestBA*, 3 mayo 2012. Web 16 septiembre 2018 <<https://investba.com/lifestyle/plastic-surgery-buenos-aires-argentina>>
- Argente, Andrés et al. *Las damas negras: novela policiaca escrita por mujeres*. Madrid: Fundamentos, 2011.
- Balch, Oliver. "Buenos Aires or Bust". *The Guardian*, 2 octubre 2006. Web 15 noviembre 2018 <www.theguardian.com/business/2006/oct/24/argentina.travelnews>
- Carter, Ellen and Deborah Walker Morrison. "Cannibalistic Māori Beheaded Rupert Murdoch: (Mis)representations of Antipodean Otherness in Caryl Férey's 'Māori Thrillers'". *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations* (2013): 9-21.
- Erbeta, Emilia. "A 10 años de la tragedia de la calle Viale". *La Nación*. Web 15 noviembre 2018 <<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/a-10-anos-de-la-tragedia-de-la-calle-viale-nid1924565>>
- Fingueret, Manuela. "Las inmigraciones judías: del campo a la ciudad. Del gaucho judío al cuentenik de barrio". *Memoria de las ciudades: Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid, Alianza, 1996. 303-309.
- Glickman, Nora. *The Jewish White Slave Trade and the Untold Story of Raquel Liberman*. Londres y Nueva York: Taylor and Francis, 2000.
- Goldar, Ernesto. "La 'mala vida'". *Memoria de las ciudades: Buenos Aires 1880-1930: La capital de un imperio imaginario*. Cord., Horacio Vázquez-Rial. Madrid, Alianza, 1996. 228-53.
- Greenhalgh, Stephen, et al. *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Highmore, Ben. *Cityscapes: Cultural Readings in the Material and Symbolic City*. Londres: Palgrave Macmillan, 2005.
- Holloway, Frances. "A City with a Hidden Textile Industry." *The Argentina Independent*. Web 4 noviembre 2017 <<http://www.argentinaindependent.com/socialissues/humanrights/a-city-with-a-hidden-textile-industry>>

- Howell, Philip. "Crime and the City Solution: Crime Fiction, Urban Knowledge, and Radical Geography". *Antipode* 30 (1998): 357-78.
- Hynnen, Andrea. "Food and Gender in Crime Fiction: Attitudes to Food and Eating Among Female Detectives". *Blood on the Table: Essays on Food and International Crime Fiction*. Cords., Jean Anderson, Carolina Miranda y Barbara Pezzotti. Jefferson. North Carolina, McFarland, 2018. 63-74.
- James, P.D. *An Unsuitable Job for a Woman*. London: Faber and Faber, 1972.
- _____. *No apto para mujeres*. Traducción de Joan Godó. Barcelona: Versal, 1987.
- Jewish People Policy Institute. Web 12 noviembre 2018 <http://jppi.org.il/new/en/#.XS_H7i2B2S4>
- Knight King, Stewart. "Crime Fiction as World Literature" *Clues: A Journal of Detection* 32 (2014): 8-19.
- Krimer, María Inés. "El cuento por su autor". *Página 12*. Web 29 enero 2018 <<https://www.pagina12.com.ar/91883shaba>>
- _____. *Sangre kosher*. Buenos Aires: Aquilina, 2010.
- _____. *Siliconas express*. Buenos Aires: Aquilina, 2013.
- _____. *Sangre fashion*. Buenos Aires: Aquilina, 2015.
- _____. *Sangre Kosher: Ruth Epelbaum und die Zwi Migdal*. Trad., Peter Kultzen. Berlín: Diaphanes, 2018.
- Lafforgue, Jorge (ed). *Cuentos policiales argentinos*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- _____. y Jorge Rivera. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.
- Mattalia, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2008.
- Miranda, Carolina. "Terra Nullius No More: The Negro *Absoluto* Collection and the Relocation of a Genre". *The Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*, 4: 1, 2016. 82-98.
- _____. "Ruth Epelbaum: Buenos Aires noir". *Crime Uncovered: Private Eye*. Cords., Alistair Rolls y Rachel Franks. Bristol: Intellect, 2016. 116-24.
- _____. "More than the Sums of its Parts: Borges, Bioy Casares and the Phenomenon of the *Séptimo Círculo* Collection". *Serial Crime Fiction: Dying for More*. Cords., Jean Anderson, Carolina Miranda y Barbara Pezzotti. London: Palgrave Macmillan, 2015. 31-40.
- Molander Danielsson, Karin. *The Dynamic Detective: Special Interest and Seriality*. Acta Universitatis Upsaliensis, 2002.

- Pezzotti, Barbara. *Investigating Italy's Past through Historical Crime Fiction, Films and TV Series*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Priestman, Martin. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge, RU: Cambridge University Press, 2003.
- Reddy, Maureen T. *Sisters in Crime: Feminism and the Crime Novel*. London and New York: Continuum, 1988.
- Robinson, Erica. "Venezuelan Woman Arrested For Smuggling Nearly 4 Pounds Of Cocaine In Her Breast Implants; But Is That Really Possible?". *Medical Daily*. Web 13 diciembre 2017 <<https://www.medicaldaily.com/venezuelan-woman-arrested-smuggling-nearly-4-pounds-cocaine-her-breast-implants-really-298378>>
- Santos, Gonzalo. "Mapa argentino del crimen". *Perfil*, 14 julio 2019. Web 18 julio 2019 <<https://www.perfil.com/noticias/cultura/mapa-argentino-del-crimen.phtml>>
- Sasturain, Juan. "El libro de Ruth, o la dama de Krimer". *Sangre kosher*. María Inés Krimer. Buenos Aires: Aquilina, 2010. 7-8.
- Simpson, Amelia. *Detective Fiction from Latin America*. Toronto: Associated University Press, 1990.
- Sassen, Saskia. "La Salada the Largest Informal Market in South America." *Forbes*. Web 10 agosto 2017 <<https://www.forbes.com/sites/megacities/2011/03/28/la-salada-the-largest-informal-market-in-south-america/>>
- Schmidt-Cruz, Cynthia. "Complicitous Housewives during Argentine Dictatorship: Reconstructing a Tenebrous Past in *Lo que nosotras sabíamos* by María Inés Krimer". *Bulletin of Spanish Studies*, 94: 1, 2017. 127-148.
- Vázquez-Rial, Horacio. "Superpoblación y concentración urbana en un país desierto". *Buenos Aires 1880-1930: La capital de un imperio imaginario*. Comp., Horacio Vázquez-Rial. Madrid: Alianza Editorial, 1996. 21-28.

Entre lo moderno y lo tradicional: roles de género y forma narrativa en *Aeropuertos* de Alberto Fuguet

Denisse Lazo-González
University of Oxford
denisselazo@yahoo.ie

Citation recommandée : Lazo-González, Denisse. "Entre lo moderno y lo tradicional: roles de género y forma narrativa en *Aeropuertos* de Alberto Fuguet". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 128-145.

Résumé :

Cet article examine la manière dont le roman *Aeropuertos* d'Alberto Fuguet représente les rôles de genre. L'analyse se concentre sur les portraits que le roman fait de la sexualité féminine dans la société chilienne des années 90, et sur les commentaires avec lesquels le narrateur intervient, afin de démontrer la manière dont le roman contribue à la création d'un certain imaginaire social sur les femmes.

Mots-clés : Alberto Fuguet, *Aeropuertos*, sexualité féminine, littérature et société chilienne, commentaires du narrateur

Resumen:

Este artículo examina cómo la novela *Aeropuertos* de Alberto Fuguet representa roles de género. El análisis se enfoca en los retratos que la novela hace de la sexualidad femenina en el marco de la sociedad chilena de los años noventa, y en los comentarios con los que interviene el narrador, para así demostrar cómo la novela contribuye a la creación de un cierto imaginario social sobre las mujeres.

Palabras clave: Alberto Fuguet, *Aeropuertos*, sexualidad femenina, literatura y sociedad chilena, comentarios del narrador

Abstract:

This article examines the way in which *Aeropuertos* by Alberto Fuguet depicts gender roles. The analysis focuses on the novel's representation of female sexuality in the context of the Chilean society of the 1990s and the narrator's obtrusive commentary to demonstrate the way in which the novel contributes to the creation of a certain social imaginary on women.

Keywords: Alberto Fuguet, *Aeropuertos*, female sexuality, literature and Chilean society, obtrusive commentary

Introducción

El imaginario social se entiende como "La dimensión creativa y simbólica del mundo social a través de la cual los seres humanos crean sus formas de vivir en conjunto y sus maneras de representar la vida colectiva" (Thompson 6, traducción propia). La relación entre literatura y el imaginario social se nutre del asunto de la ideología, en cuanto ideas, creencias y valores que se encuentran ligados a la promoción y legitimación de intereses sectoriales y al poder político y social dominante, siendo aquí clave la relación que existe entre cosmovisiones, discursos y poder político (Eagleton, *Ideology* 23-27). Lo crucial de una ideología son los efectos que sus discursos pueden producir y la forma en que dichos efectos se encuentran ligados al poder político. Así, una ideología involucra signos, significados y valores que ayudan a reproducir y perpetuar las relaciones de poder imperantes (194-198).

Este enfoque es pertinente para el análisis literario, puesto que la literatura contribuye a delinear la forma en que la ideología nutre o informa al imaginario social proyectado por esta. Pero no es solo por tal proyección que dicha relación es significativa, sino porque, en una dinámica interconectada, en su naturaleza creativa, la literatura también contribuye a la creación del imaginario social, a la diseminación de creencias y valores y, por ende, a perpetuar o resistir las relaciones de poder que forman parte de él. A partir de esta premisa, este artículo analiza la manera en que la novela *Aeropuertos* (2010) del escritor chileno Alberto Fuguet (n. 1964) contribuye a crear un cierto imaginario social sobre las mujeres.

Los críticos han caracterizado a Fuguet como el *enfant terrible* de las letras chilenas contemporáneas: rebelde, postmoderno y "apolítico", cuyo proyecto escritural produce una ruptura con generaciones literarias anteriores, no muestra interés en ideologías políticas y representa el individualismo de una sociedad chilena moderna¹, consumista, neoliberal y globalizada, a través de una literatura fuertemente influenciada por los medios de masa, las tecnologías de la información y la cultura pop estadounidense².

Aeropuertos es la primera novela de este autor que incorpora a un personaje protagónico femenino, hecho interesante de notar en el caso de un escritor que, desde sus inicios, ha sido criticado por la ausencia de perspectivas femeninas o de personajes femeninos significativos en su obra³. Así, el imaginario social

¹ En este artículo, el término "moderno", se refiere a "Perteneciente o relativo al tiempo de quien habla o a una época reciente" (Real Academia Española).

² Véase, por ejemplo, Alonso 7-8; Hargrave y Smith Seminet; Palaversich 38-43; y Robbins y González 7-9.

³ Véase, por ejemplo, Gundermann 30-31; Hargrave y Smith Seminet 15; y Palaversich 45.

(re-)creado por *Aeropuertos* adquiere relevancia desde el punto de vista de la ideología y cosmovisión sobre los roles de las mujeres que ayuda a crear y diseminar la narrativa ficcional desde una perspectiva masculina contemporánea y moderna. Analizar el retrato de esta primera protagonista mujer es interesante también debido a la amplia audiencia que este autor alcanza. Solo en su primer año de publicación, *Aeropuertos* alcanzó cuatro ediciones.

La novela está narrada en la tercera persona omnisciente, pero también incluye extensos diálogos que no se atribuyen a ningún personaje. La protagonista, Francisca, representa una joven de la clase alta chilena, moderna y urbana, cuya historia transcurre entre las décadas del 1990 y 2000, en plena transición a la democracia chilena actual después de una dictadura militar de diecisiete años (1973-1990). Ella y Álvaro, un compañero de curso, tienen un romance de un mes y, a la edad de dieciséis y diecisiete años respectivamente, se convierten en los padres de Pablo.

Recriminación, culpa e ignorancia: la sexualidad de una joven moderna

A través de su protagonista, la novela nos muestra una visión particularmente conservadora de los roles femeninos y de la sexualidad de las adolescentes, la que se lee marcada por la culpa y la recriminación que se transmite de madre a hija, como se evidencia en el siguiente ejemplo:

¿Sabes lo que me va a decir mi vieja? Te cagaste la vida por caliente, por puta. Eso me va a decir. Y va a agregar: Y todo por un polvo. Va a usar esa palabra, polvo. No te gustó el polvo; ahora te vas a acordar de ese polvo por el resto de tu vida, ojalá haya valido la pena tu polvito. Y si está muy enojada, y seguro que lo va a estar, quizás incluso sea vulgar, como lo fue con mi hermana cuando le pasó, y me diga: Que al menos lo que te metieron haya sido grueso, que te haya hecho gemir como una chula de la tele, porque de que te gusta, te gusta; no creo que sea tu primera vez, suelta de mierda (Fuguet 33, cursivas en el original).

Estas palabras forman parte del diálogo entre Francisca y Álvaro cuando ella le cuenta que está embarazada, escena que ocurre en 1992. Francisca intenta pensar como cree que su madre lo haría y el resultado es un discurso lleno de auto recriminación y ofensas. La agresividad y crudeza de las palabras emitidas por Francisca revelan la culpa que ella cree que se le atribuirá y nos deja con la sensación de que siente que merece el embarazo como forma de castigo por su temprana actividad sexual. Tal visión hace eco del imaginario maternal predominante en la cultura chilena. Sonia Montecino argumenta que el imaginario social chileno dicta la purificación del cuerpo libre de la mujer soltera mediante el dar a luz a la criatura que es producto de la libertad sexual de ese cuerpo,

de otro modo, dicho cuerpo no sería más que libertino o prostituido (Montecino 40). Asimismo, en la diatriba imaginada por Francisca, la frase "te cagaste la vida" sugiere un contexto cultural en el que las mujeres no están ansiosas por ser madres ni pueden tampoco renunciar a la maternidad.

A diferencia de otras variedades del español, en la chilena, el adjetivo "chula" acarrea una connotación negativa para referirse a una mujer de estrato socioeconómico bajo. Las palabras de Francisca muestran que, en su mente, solo las mujeres ordinarias disfrutan del sexo y que esto es lo que se supone las mujeres decentes deben pensar. Así, la visión (neo)conservadora representada por la joven se compone tanto de prejuicios de género como de clase. La referencia a la televisión también da pistas sobre la manera en que el goce sexual femenino era expuesto en los medios de masas chilenos en la década de 1990: como un fenómeno de las clases bajas.

Como se trata de las palabras que se supone diría la madre más el hecho de que emanan de la imaginación de la joven, el discurso de Francisca también hace eco de la extendida creencia de que, en las sociedades hispanas, son las mismas mujeres las culpables de transmitir y perpetuar el sexism. Sylvia Chant y Nikki Craske establecen que, en América Latina, la expectativa y aspiración de muchas mujeres es que sus hombres actúen "como hombres" (Chant y Craske 16) y fomentan conductas agresivas entre esposos e hijos, lo que, por cierto, no da cuenta ni cuestiona el complejo entramado estructural –histórico, cultural, político y económico– que yace firme al centro de la perpetuación de la desigualdad de género en la región. Esta idea de que son las mujeres las que revalidan y perpetúan el sexism, tampoco cuestionada por la novela, encuentra otro espacio en la historia cuando son las madres de ambos adolescentes las que acuerdan el régimen de visitas parentales que le permite a Álvaro estar con su hijo durante un par de horas cada dos domingos, ya que, a ojos de ellas, él es demasiado joven para asumir muchas responsabilidades paternas (Fuguet 61-62). Aparentemente, Francisca no es muy joven para hacerse responsable de su maternidad y termina criando sola al niño con el apoyo económico de su madre en los primeros años.

Las palabras emitidas por Francisca sugieren la idea de que las mujeres jóvenes deben ser sexualmente sumisas. De la frase "porque de que te gusta te gusta; no creo que sea tu primera vez" se desprende que Francisca teme ser reprimida por tener una vida sexual activa y que su madre sospeche que su embarazo no es producto de su primer encuentro sexual. Es decir, se espera que si una joven queda embarazada sea al menos producto de su primera experiencia sexual; de nuevo, un intento de blanquear la sexualidad femenina activa. Pero a pesar de los temores de Francisca, su madre la apoya, no la insulta.

Por su parte, el padre del niño no muestra ningún tipo de sentimentalismo y le discute a Francisca que esa cosa que lleva dentro "No es ni un feto" (Fuguet 44), puesto que tiene entonces cuatro semanas de embarazo y en términos médicos es un embrión. La lucidez del argumento de Álvaro revela su nivel de educación sexual al entender sobre reproducción, lo que no deja de ser irónico, ya que él tampoco tomó ninguna medida anticonceptiva. Esto nos deja con la impresión de que los jóvenes como él pueden tener relaciones sexuales libremente sin pensar en las consecuencias, aun cuando están conscientes de ellas. De todos modos, el rol de Álvaro durante el diálogo en cuestión es limitado. Suele quedar en silencio, sin respuestas ni para confirmar ni rechazar la auto recriminación de Francisca, y le cuesta comprender que lo que se le está diciendo es que se convertirá en padre.

Esta lentitud de Álvaro sugiere una forma de inocencia que contrasta con las palabras crudas de Francisca con ella misma. Hacia el final de esta sección de la novela, Álvaro le rebate a Francisca su visión de que un embrión es vida, diciendo "–Muchas cosas justifican un asesinato. Es legal, además. Asesinato en legítima defensa. Puta madre, crece. Atina. Desde cuándo tan beata, huevoña" (Fuguet 44). Las palabras hirientes de Álvaro hacia Francisca parecen corroborar el castigo que ella merecería. Por otro lado, al relacionar el asesinato en legítima defensa con el aborto, Álvaro muestra una actitud cómica e infantil para rechazar la paternidad, lo que vuelve a contrastar con la crudeza de la resignación de Francisca sobre su futuro inevitablemente marcado por la maternidad.

Aeropuertos está cargada de retratos de un Chile "progre", es decir, de una sociedad chilena contemporánea de gente moderna y urbana para quienes el uso de drogas, tecnologías de la información, los medios de masas y el lenguaje coloquial y soez son comunes. No obstante, estas referencias se mezclan con una mirada tradicional y conservadora de la sexualidad de las mujeres jóvenes, como lo prueba el siguiente ejemplo, que es parte del mismo diálogo antes discutido:

–...me acuerdo que pensé: acabó a la entrada, por suerte no tan adentro, y me urgí y pensé: puta que tenía harto acumulado, como un litro, y me dio como asco y te miré así desnudo, nunca te había visto así, en pelotas, me pareciste tan, no sé, tan poco romántico y anatómico y grotesco, y todo me pareció lamentable *de una*, un error, y me dieron ganas de vomitar, así que me fui al baño chico y vi un jabón Lux rosado, y me lavé y me metí los dedos bien adentro, como nunca lo había hecho, y luego sentí el pisco, y los pitos, y la raya que me convenciste que probara, y ahí sí vomité, con trozos y todo...(Fuguet 35, cursivas en el original).

Con estas palabras Francisca recuerda el momento en que cae en la cuenta de que tuvo sexo sin protección y podría quedar embarazada. Este momento se ambienta en El Colorado, un complejo ubicado en la Cordillera de Los Andes donde las clases altas santiaguinas acostumbran ir a esquiar. Francisca está en un paseo con sus compañeros de curso, quienes se alojan en un chalé amplio con varias habitaciones (Fuguet 34-35). Esto nos da una idea del consumismo de la alta sociedad chilena durante los primeros años del retorno a la democracia, donde adolescentes disfrutan de fácil acceso a este tipo de esparcimientos.

En otra referencia a la cultura pop, los medios de masa y el consumismo, Francisca recuerda (en medio de la importante revelación de su embarazo) la marca y el color específico del jabón que usó para lavar sus genitales en su intento por prevenir la concepción. El jabón Lux rosado, fabricado por la multinacional británico-holandesa Unilever, fue popular en Chile en los años ochenta y noventa, y solía publicitarse con avisos televisivos que incluían a celebridades nacionales e internacionales de la época. En la novela, en la imagen del jabón conviven lo moderno y lo tradicional. Esta referencia es otro símbolo de la sociedad chilena globalizada y consumista de la transición, la que se entremezcla con la creencia popular pero anticuada del uso de jabón como método anticonceptivo.

El ejemplo está también cargado de indicios sobre la educación sexual de las jóvenes de la clase alta en el Chile de los noventa. Luego de su encuentro sexual con Álvaro, Francisca ya no tiene una visión positiva sobre lo que era passarlo bien con él y considera a Álvaro desnudo "tan poco romántico y anatómico y grotesco", lo que revela su expectativa de que las mujeres buscan en el sexo romance o una noción particular de la belleza, en vez de simplemente placer, orgasmos o cuerpos reales y no idealizados. En Francisca, podemos leer por un lado a una joven de dieciséis años que disfruta de ciertas libertades que su origen socioeconómico puede comprar; una chica urbana y moderna que ha experimentado con el sexo, alcohol y drogas caras como la cocaína, y que tiene acceso a actividades de recreación costosas y exclusivas. Pero también vemos a una muchacha temerosa, insegura y vulnerable, reprimida e influenciable, a quien no se le ha entregado educación sexual adecuada, a pesar de su origen de clase privilegiada. Es una joven que no disfruta de su vida sexual ni se atreve a poner fin a un embarazo no deseado. Francisca representa lo reprimido dentro de la clase dominante.

La visión que tiene Francisca de su propia sexualidad y la ignorancia que muestra sobre el tema hacen un guiño a la educación conservadora que se les entrega a las jóvenes de clase alta en Chile, donde la mayoría de las escuelas privadas tienen conexio-

nes con la iglesia católica y entregan una educación religiosa (Ramírez y Arcos). La doctrina católica, que acepta el sexo solo en el contexto del matrimonio monógamo, ha tenido gran influencia no solo en Chile, sino que en toda América Latina. También ha tenido un alto impacto en la visión de la identidad femenina, que en la región está fuertemente ligada a la maternidad (Chant y Craske 134-142). De la misma forma, la influencia del Opus Dei en las élites económicas de la derecha chilena ha sido enorme, especialmente desde la dictadura, y esta institución mantiene firmes lazos con las de educación privada⁴.

Previo a la dictadura, durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende (1970-1973), se habían implementado importantes medidas para el bienestar de las mujeres que proveían de educación sexual a las parejas. Sin embargo, en 1979, toda actividad y campaña conducente a informar y educar sobre anticoncepción fue retirada de los centros de salud pública y de los medios de comunicación. Además, los requisitos para la esterilización femenina cambiaron y a las mujeres se les exigió un número mínimo de hijos y de edad más la autorización de los esposos o parejas (Herrera 600-605; Valdivia 94-99).

Pero aún más relevante para el contexto sociocultural (neo)conservador en el que se inserta *Aeropuertos*, la influencia de la Iglesia católica en cuanto a valores relativos a la sexualidad no cesó con el fin de la dictadura. Por ejemplo, en 1996, el Ministerio de Educación lanzó un programa pionero llamado Programas de Capacitación en Afectividad y Sexualidad, popularmente conocido como las JOCAS. El programa consistía en instancias de diálogo en las que profesionales de la salud, estudiantes universitarios y padres eran invitados a las escuelas para discutir temas de sexualidad con los escolares y responder a sus preguntas. El objetivo de las JOCAS era promover el debate y así pavimentar el camino para la implementación de un programa completo a más largo plazo sobre educación sexual en las escuelas. Pero las JOCAS causaron un gran nivel de controversia en la sociedad y atrajeron la atención de los sectores de derecha, los medios de comunicación y la iglesia católica, quienes se opusieron al punto de que ingresaron una ley en el congreso para prohibir su ejecución. Si bien el presidente de la república de la época, el demócrata cristiano Eduardo Frei, defendió públicamente el programa, este finalmente se canceló junto con el proyecto de largo plazo (Shepard 152-155). Actualmente, solo existe un documento oficial publicado por el Ministerio de Educación que entrega algunas directrices para que las escuelas cumplan con su obligación legal de informar sobre fertilidad (Ministerio de Educación). Este es el contexto (neo)conservador en el que se enmarcan las conductas contradictorias de

⁴ Véase, por ejemplo, Mönckeberg.

Francisca sobre su sexualidad: activa desde una edad temprana pero fuertemente marcada por la culpa, la recriminación y la falta de educación sexual adecuada, y donde la maternidad termina siendo un destino ineludible incluso para las mujeres de las clases altas, a pesar de la educación privada que pueden comprar.

El aborto como asesinato y el sentido del deber maternal

La protagonista de *Aeropuertos* intenta lidiar con la culpa causada por la retórica social del aborto, lo que, en su visión, se equipara a un asesinato. Nos dice, “–No voy a interrumpir o matar una vida humana. Un error no justifica un asesinato” (Fuguet 44). Esta intervención evidencia los clichés culturales alrededor del aborto cuando el lenguaje que utiliza Francisca va desde un registro médico con el término “interrumpir” a uno moral con “matar una vida humana”, frase cargada de discurso ideológico sobre el eventual derecho a la vida de los embriones. Francisca también hace uso de un vocablo aún más enjuiciador como “asesinato”, todo lo cual da cuenta de su imposibilidad de lidiar con la culpa que causa una visión conservadora y religiosa del aborto. Estas palabras de Francisca dan pistas sobre la ideología que influye en ella para no poner fin a su embarazo, incluso cuando está consciente de que no quisiera ser madre, como lo demuestra el siguiente diálogo:

–¿Túquieres tenerlo, Fran? [A]
 –No sé. O sea, no pero sí; es lo que me toca. Tengo. [F]
 –¿Tengo? [A]
 –Tengo, sí [F]
 –... [A]
 –... [F] (Fuguet 41, cursivas en el original; se agregan las iniciales de los nombres de los personajes).

En estas palabras encontramos un breve pero significativo momento de honestidad que permite a la joven expresar sus dudas sobre la maternidad. Pero tal duda está enmarcada por un fuerte determinismo y sentido del deber materno que Francisca termina perpetuando y que se sella mediante dos elisiones que se pueden leer, al menos, como no desacuerdo por parte de ninguno de los protagonistas.

Es curioso en todo caso de que más allá de la culpa que siente Francisca, de su sentido del deber maternal y de que en Chile todo tipo de interrupción del embarazo fue ilegal hasta 2017⁵, eran precisamente las mujeres de clase alta las que tenían acceso a costear un aborto clandestino dentro del país o legal en el extranjero. Se estima que, si bien ilegal, en Chile se llevaban a cabo entre 100.000 y 160.000 abortos al año (Molina-Cartes 737; Herrera

⁵ Actualmente, en Chile las mujeres cuentan con acceso limitado al aborto solo en caso de inviabilidad del feto, riesgo de vida para la madre y violación (Ministerio de Salud).

600-605); y el secreto a voces de que los centros de salud privados ofrecían abortos clandestinos a las mujeres más pudientes fue públicamente reconocido en el año 2014 por la entonces ministra de salud Helia Molina, lo que causó tal controversia que se vio obligada a renunciar (Molina). Este evento revela la hipocresía de las instituciones políticas chilenas que por años se negaron a reconocer que la penalización del aborto no evitaba que estos ocurrieran y que se trataba de un tema de clase: en la práctica, el aborto era inaccesible solo para las mujeres que no lo podían pagar. Probablemente consciente de estos privilegios de su clase, Álvaro desde un comienzo propone un aborto, en un contexto en el cual se encontraba penalizado en cualquier circunstancia, sin poner en duda la posibilidad de llevarlo a cabo.

Una contradicción importante en la novela es que la madre de Francisca, perteneciente a una generación mayor, no desaprueba el aborto y lo ha realizado incluso casada (Fuguet 34). Pero la protagonista joven, urbana y moderna de *Aeropuertos*, cuyos años de juventud se desarrollan en democracia, ad-portas del siglo veintiuno, lo desaprueba. La forma en que la novela retrata la visión de su protagonista sobre la sexualidad femenina parece influenciada por un contexto político-cultural nacional que, en los años en que se ambienta la historia, penaliza el aborto, no entrega educación sexual adecuada a las jóvenes y comercializa con el cuerpo de las mujeres. Contexto que es un legado de la dictadura.

En 1989, faltando solo una semana para que entregaran el poder, los militares hicieron del aborto una práctica ilegal en cualquier circunstancia, incluso el terapéutico que había sido legal desde 1931 (Herrera 601-603). Verónica Valdivia destaca las contradicciones que surgieron durante la dictadura en cuanto a la mirada tradicional que tenían los militares del sexo y las mujeres. Por una parte, se diseminó una visión conservadora de los roles de estas que se basaban en la maternidad y las responsabilidades dentro del hogar, pero por otra, la economía neoliberal de libre mercado implementada por la dictadura permitió la explotación del cuerpo de las mujeres con fines comerciales (Valdivia 100-114). Esto se evidenció en la proliferación de toda una industria del sexo que utiliza a las mujeres como objetos sexuales. Florecieron los *topless*, clubes donde mujeres bailan desnudas y se prostituyen; las casas de masajes que también suelen ser espacios de prostitución; los llamados cafés con piernas, cafeterías atendidas por mujeres con poca ropa; y el cine y las revistas pornográficas. De la misma manera, se hizo común el uso del cuerpo sexualizado de las mujeres con fines de marketing y entretenimiento en los medios. Esta herencia político-cultural podría explicar las contradicciones de Francisca con su propia sexualidad. Este contexto también explica por qué la visión de la joven Francisca sobre el aborto es más rígida que la de su madre.

A lo largo de la novela Francisca es retratada como poseedora de una personalidad fuerte y bastante independiente: viaja al extranjero con sus amigos siendo aún adolescente, consume drogas y alcohol, tiene acceso a ciertos lujos, ha tenido varias relaciones románticas, no depende económicamente de ningún hombre, se le permite tomar decisiones importantes como continuar con un embarazo adolescente (aunque no libre de constreñimiento) y luego, como joven madre, monta un negocio y se va a vivir al sur de Chile para criar a su hijo adolescente sola. Sin embargo, tal fuerza del personaje no es usada por la novela para resistir un imaginario social conservador sobre las mujeres y termina por perpetuar el rol materno de estas, una visión (neo)conservadora de la sexualidad femenina y la noción de aborto como asesinato. El retrato de la primera protagonista mujer en una novela de Fuguet muestra que las posiciones de un sujeto pueden ser múltiples y que las mujeres también pueden adoptar una perspectiva masculina que valida el *statu quo*.

La visión (neo)conservadora que *Aeropuertos* presenta sobre la sexualidad femenina nos remite a la cuestión de la representación literaria de mujeres hecha por hombres y la necesidad de una escritura femenina, postulado que emana desde el feminismo postestructuralista. La novela parece ejemplificar lo planteado por Luce Irigaray en cuanto a la imposibilidad de que el orden patriarcal y sexista dominante sea capaz de expresar la multiplicidad del placer sexual femenino (Irigaray cap. 7). En una línea similar, Hélène Cixous establece que la histórica subyugación del cuerpo de las mujeres, reprimiéndoseles y negándoseles la expresión su placer sexual, hace imperiosa la necesidad de que ellas se apoderen tanto de sus cuerpos como de sus palabras y pensamiento, y sean ellas mismas las que escriban sobre ellas. Solo de este modo no se continuará silenciando su voz de la forma que se les ha negado la posibilidad de expresar el placer sexual (Cixous 876-880). Aquí es importante subrayar que no es la biología la que informa a las representaciones literarias, sino la experiencia social (Moi 52). La misma Cixous nos aclara que la crítica en cuestión no tiene que ver con el sexo del escritor, sino el del texto, con la política sexual del texto (Moi 106), es decir, la manera en que el texto representa –resiste o perpetúa– los roles de género imperantes. Remitiéndonos a *Aeropuertos*, entonces, el análisis demuestra que su representación de la sexualidad femenina corrobora las preocupaciones teóricas expuestas. La sexualidad femenina plasmada por la novela no altera la mirada más tradicional sobre una sexualidad femenina pasiva, sumisa y vulnerable, no cuestiona prejuicios patriarciales sobre esta ni los factores político-culturales que los influyen. Más bien los (re-) crea, sugiriendo así la imposibilidad de la perspectiva masculina de *Aeropuertos* de esquivar y dejar de

contribuir con un imaginario social (neo)conservador sobre las mujeres.

Forma narrativa y roles de género

En *Aeropuertos*, el relato de los momentos más cruciales suele tomar la forma de diálogos que no se atribuyen expresamente a ningún personaje. Así, la perspectiva general de la novela parece querer ser impersonal y objetiva, imitando muchas veces al lente de una cámara. Su prosa podría considerarse ultramoderna, puesto que utiliza elementos influenciados por las tecnologías de la información y los medios de masas como transcripciones de monólogos de videos grabados en un pendrive y recurrentes toques cinematográficos. No obstante, pasajes clave también incorporan intervenciones o comentarios del narrador que le permiten al lector conocer más sobre el punto de vista de los personajes y del mismo narrador.

Por ejemplo, hacia el final del largo diálogo que constituye el momento en que Francisca le revela a Álvaro su embarazo, el narrador interviene para describir el punto de este con frases como "Álvaro mira la pista. Ya no quedan aviones [...] Entonces Álvaro se quiebra, se pone a llorar de adentro, se apodera de él un terror, una pena, un pánico y una sensación de desgracia y de que algo muy grande lo está aplastando" (Fuguet 46). Esta intervención va desde una descripción objetiva de lo que Álvaro hace y ve mediante una técnica cinematográfica (una especie de *close up*) hacia una representación subjetiva de sus sentimientos. Tales palabras sugieren la inocencia de Álvaro y su desesperación: es un joven sensible verdaderamente afectado, choqueado y emocionalmente destruido por la noticia que le da Francisca. No encontramos en esta parte importante de la novela intervenciones del narrador que le permitan al lector conocer los sentimientos más internos de la protagonista.

Otra intervención que hace el narrador se halla más adelante en la historia cuando un Álvaro de 31 años que no ha tenido una relación cercana con su hijo se junta con él y le dice, "–Puta, Pablo Honey, mi ser favorito" (Fuguet 106). Las palabras de Álvaro parecen demasiado descuidadas y coloquiales para un padre que no ha visto a su hijo en varios años. Esto evidencia la incomodidad del momento, pues los acercamientos entre el padre dejado y el hijo adolescente suelen producirse por insistencia de Francisca. Pero justo en estos momentos de incomodidad que podrían provocar críticas por parte del lector sobre la actitud paterna de Álvaro, el narrador interviene para acentuar inequívocamente la veracidad de los sentimientos de este por su hijo y nos dice: "Álvaro da dos pasos para atrás y lo mira y su cara se ilumina de forma genuina" (Fuguet 106). La narración pasa de mostrar de modo

objetivo lo que el personaje dice y hace a decirle al lector qué pensar sobre Álvaro con su comentario "de forma genuina". Esto demuestra cómo la novela se desliza desde una técnica cinematográfica que muestra objetivamente la "escena" hacia la descripción más subjetiva de los personajes. Es también un claro ejemplo de los comentarios positivos del narrador que emergen en apoyo al protagonista masculino de la novela y que son un respaldo para un discurso de Álvaro que, de otro modo, sería menos creíble frente al lector.

Hacia el final de la novela, luego de otro periodo sin saber nada de su hijo, Francisca vuelve a provocar un encuentro entre Álvaro y Pablo. Pero Álvaro, que la noche anterior estuvo de fiesta, se queda dormido la mañana en que debía juntarse con el hijo; el narrador nos cuenta "Álvaro abre los ojos, de una. Mira el reloj. Cara de espanto, cara de estoy atrasado por la puta" (Fuguet 161). Aquí, la novela nuevamente se desliza hacia un retrato subjetivo del personaje, que esta vez incluye discurso libre indirecto.

Como lo explica Suzanne Keen, al utilizar el discurso libre indirecto la novela "[...] nos presenta el discurso mental del personaje bajo el disfraz de discurso del narrador" (Keen 62, traducción propia) en lo que se podría considerar un "discurso de doble voz". En *Aeropuertos*, esta técnica narrativa es productiva en la creación del personaje protagonista masculino, al entregarle al lector pistas sobre su naturaleza más interna: Álvaro es confiable y sus emociones, genuinas. Esta técnica produce un efecto de intensificación y direcciona lo que el lector puede percibir sobre la naturaleza de Alvaro en cuanto a su paternidad.

En el caso de Francisca, entre las intervenciones del narrador que le permiten al lector conocer su subjetividad encontramos:

¿Le gustaría ser libre, sin atados, tener una vida sin Pablo?
No, eso está claro: no. No le gusta su vida, a veces la supera, nada ha salido como imaginó, pero no se puede imaginar nada, nada, nada, sin Pablo.
Para bien o para mal, Pablo.
Pablo, Pablo, Pablo (Fuguet 51).

Pero, Pablo "[...] tampoco es capaz de salvarla" (Fuguet 52), nos aclara el narrador. En estos ejemplos, el narrador entra y sale de la subjetividad del personaje para, de manera ambigua, mostrarnos la naturaleza reticente de Francisca en relación a su maternidad. En el primer ejemplo, mediante la repetición del nombre del hijo, el narrador nos deja en claro la inconformidad de Francisca, sus dudas y contradicciones en cuanto a su vida marcada por la maternidad temprana y sus intentos por auto convencerse de que ha tomado la decisión correcta al tener al hijo. Mientras en el segundo ejemplo, el narrador nos hace saber que haber tenido al

niño no ha significado que Francisca se sienta satisfecha y libre de constreñimiento.

Otros ejemplos incluyen intervenciones del narrador como: "Y quizás por eso, porque Pablo sabía más de sí mismo que ella de ella, no era capaz de tocar el tema" (Fuguet 155). Aquí se muestra la indecisión de Francisca sobre si tocar o no un tema delicado como es el intento de suicidio del adolescente. También, "La gente envía señales. Sutiles o directas, pero las envía. Francisca no las captó" (Fuguet 131), donde el narrador, con evidente tono crítico, nos da cuenta de la lentitud de Francisca para percibir los llamados de ayuda indirectos que, aparentemente, Pablo le hace mientras yace en su cama luego de su intento frustrado de quitarse la vida, evento que hasta entonces le era desconocido a la madre. Y un último ejemplo: "Pablo no necesitó decir una palabra para que Francisca reconociera a su hijo, para que supiera que era él y no otra persona" (Fuguet 155), que se refiere a la aparente capacidad innata de la madre de reconocer al hijo, incluso sin verlo ni escuchar su voz.

Por lo tanto, las intervenciones que el narrador realiza en momentos cruciales de la novela en el caso de Álvaro le dan a conocer al lector de manera enfática y positiva la honestidad de los sentimientos de este por su hijo. Mientras que, en el caso de Francisca, en dichas intervenciones la narración se torna ambigua para resaltar los sentimientos contradictorios de la joven madre con un tono más enjuiciador sobre el rol que ella ha cumplido o debería cumplir como tal, con evidente prejuicio sobre una supuesta naturaleza innata de una madre. Esto nos lleva a un debate central en los estudios literarios, el que aborda la relación entre forma literaria y función ideológica⁶; en específico, hasta dónde puede tomarse el comentario o intervención del narrador como intencionalidad que conlleva nociones ideológicas. En *Aeropuertos*, en episodios clave, los comentarios del narrador demuestran la forma en que la novela resbala desde una representación más bien objetiva de sus personajes hacia una más enjuiciadora y cliché, en particular cuando interviene con comentarios sobre roles femeninos, la conducta de una madre y lo que se espera de ella. De este modo, las intervenciones del narrador dan pistas sobre la visión que tiene la novela de las relaciones de género al estar cargados de las ideologías que forman el imaginario social que (re-)crea.

Este tipo de comentario o intervención del narrador en tercera persona que incluye discurso libre indirecto es una técnica característica de la más tradicional novela realista (Booth, cap. I). Dos ejemplos canónicos desde la literatura chilena los encontramos en *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana (1830-1920) e *Hijo de*

⁶ Véase, por ejemplo, Booth, 1961: cap. I, II, III y VIII; Eagleton, 2002: cap. 2 y 3; y Wellek y Austin, 1949: cap. 1 y 4.

ladrón (1951) de Manuel Rojas (1896-1973) –y algunos críticos ya han comenzado a poner atención a la influencia literaria que Fuguet hereda de estos autores clásicos de la literatura chilena (Alonso). Este legado presente en el proyecto escritural ultramoderno de Fuguet es importante por cuanto nos ilumina sobre el lugar que este autor actualmente ocupa dentro del canon literario chileno, demostrando que su literatura hereda y se desarrolla a partir de la más canónica, lo que pone en cuestionamiento su supuesta rebeldía y ruptura con las generaciones literarias que lo preceden.

Dicha herencia literaria es también importante cuando nos muestra que *Aeropuertos* no solo (re-)crea un legado político-cultural conservador en cuanto a valores asociados a las mujeres –heredados de la dictadura–, sino que además nos muestra una relación entre técnicas narrativas tradicionales y visiones (neo)conservadoras de los roles femeninos. Deja al descubierto las contradicciones de un tipo de literatura que por un lado se enfoca en elementos ultramodernos, pero por otro lado se mantiene conservadora en su modo de ver las relaciones de género. Y más aún, desde sus fundamentos, no lo hace solo a nivel de la trama, sino que además recurre a técnicas narrativas tradicionales para plasmar valores también tradicionales sobre las mujeres. *Aeropuertos* deambula entre lo moderno y lo tradicional. La combinación de estos elementos en su técnica literaria enmarca y subraya las mismas contradicciones de la sociedad que (re-)crea.

Conclusiones

La primera protagonista femenina de una novela de Fuguet está atrapada en la paradoja típica del Chile de la transición a la democracia, la paradoja de un país moderno, neoliberal y abierto al mundo en sus políticas económicas, pero (neo)conservador en valores culturales, especialmente aquellos relativos a los roles de las mujeres. La novela no busca cuestionar ni alterar estos valores, sino que se informa de ellos y a la vez nutre un imaginario social marcado por prejuicios de género.

Así, nos deja con la desesperanzadora impresión de que, en el imaginario social chileno contemporáneo, los ideales conservadores para los roles de las mujeres continúan gozando de un lugar preponderante, lo que significa una barrera para el empoderamiento político de ellas, incluso cuando provienen de estratos socioeconómicos privilegiados.

Por lo tanto, si bien Fuguet podría ser considerado un autor “apolítico”, su novela *Aeropuertos* no se aleja de una cierta ideología política, la que nutre patrones político-culturales dictatoriales pero que han sido también abrazados por la transición a la democracia chilena actual. Si el análisis propuesto prueba este aspecto

político, demuestra también cómo la forma en que la ficción narrativa creada desde una perspectiva masculina puede (re-)crear un imaginario social contradictorio y desfavorable para las mujeres: ultramoderno, pero (neo)conservador y sexista, no solo a través de su trama, sino también de su forma narrativa.

Bibliografía

- Alonso, María Nieves. "Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición". *Acta literaria* 29 (2004): 7-31.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Chant, Sylvia y Craske Nikki. *Gender in Latin America*, London: Latin American Bureau, 2003.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". Trad. Keith Cohen y Paula Cohen. *Signs* 1/4 (1976):875-893.
- Eagleton, Terry. *Ideology. An Introduction*, London: Verso, 1991.
- _____. *Marxism and Literary Criticism*, London: Routledge Classics, 2002.
- Fuguet, Alberto. *Aeropuertos*, Santiago: Alfaguara, 2010.
- Gundermann, Christian. "Todos gozamos como locos: los medios de comunicación masiva y la sexualidad como módulos de filiación entre Manuel Puig y Alberto Fuguet". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 30/1 (2001):29-42.
- Hargrave, Kelly y Smith Seminet, Georgia. "De Macondo a "Mcondo": nuevas voces en la literatura latinoamericana". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 27/2 (1998): 14-26.
- Herrera, Susana. "Aborto inducido: ¿un secreto de mujeres o una problemática de género?". *Mujeres chilenas, fragmentos de una historia*. Ed. Sonia Montecino. Santiago: Catalonia, 2008. 599-609.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not*, trad. Catherine Porter y Carolyn Burke, Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Keen, Suzanne. *Narrative Form*, revised and expanded second edition, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- Ministerio de Educación, Gobierno de Chile, "Sexualidad, Afectividad y Género". Web 10 de septiembre de 2019 <<https://bit.ly/2kF8ot9>>.
- Ministerio de Salud, Gobierno de Chile. "Ley 21030. Regula la despenalización del aborto en tres causales". 23 de septiembre de 2017. Web 10 de septiembre de 2019 <<http://bcn.cl/222kz>>.
- Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, second edition, London: Routledge, 2002.
- Molina, Paula. "La ministra que causó una tormenta en redes sociales por denunciar abortos de la clase alta chilena". *BBC Mundo* 31 de diciembre de 2014. Web 10 de septiembre de 2019. <<https://bbc.in/2kHA8gF>>.
- Molina-Cartes, Ramiro et.al. "Profile of Abortion in Chile, with Extremely Restrictive Law". *Open Journal of Obstetrics and Gynecology*, 3 (2013): 732-738.
- Mönckeberg, María Olivia. *El imperio del Opus Dei en Chile*. Santiago: Penguin Random House, 2016.

- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, sexta edición. Santiago: Catalonia, 2012.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2005.
- Ramírez, Pedro y Arcos, Noemí. "El peso de la Iglesia Católica en la reforma: Recibe un 18% de las subvenciones a privados en la RM". *CIPER* 23 de mayo de 2013. Web 10 de septiembre de 2010 <<https://bit.ly/2kaKDc8>>.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. Web 10 de septiembre de 2019 <<https://dle.rae.es/>>.
- Robbins, Timothy R. y González José Eduardo (eds.). *New Trends in Contemporary Latin American Narrative. Post-National Literatures and the Canon*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2014.
- Shepard, Bonnie. *Running the Obstacle Course to Sexual and Reproductive Health. Lessons from Latin America*. London: Praeger, 2006.
- Thompson, John. *Studies in the Theory of Ideology*. Los Angeles: California University Press, 1984.
- Valdivia, Verónica. "¿Las "mamitas de Chile"? Las mujeres y el sexo bajo la dictadura pinochetista". *Mujeres. Historias chilenas del siglo XX*. Ed. Julio Pinto Vallejos. Santiago, LOM, 2010. 87-116.
- Wellek, René y Warren, Austin. *Theory of Literature*. New York: Harcourt Brace, 1949.

Comptes- rendus

Ciudad caleidoscopio: Ciudad de México

[Quirarte, Vicente. *México, ciudad que es un país*. México: Pretextos, 2018, 269 pp.]

Yrma Patricia Balleza Dávila
Sorbonne Université
patricia.balleza@gmail.com

Citation recommandée : Balleza Dávila, Yrma Patricia. “Ciudad caleidoscopio: Ciudad de México”. *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 147-152.

Este libro puede ser visto como una declaración de amor que Vicente Quirarte profesa hacia su ciudad natal. La presenta en trece apartados que reúnen anécdotas, hechos y datos, tanto de edificios icónicos de la ciudad como de períodos y personas que han dejado en ella una huella indeleble. En cada apartado el escritor expone reflexiones, comentarios y, para complementar su homenaje, cita fragmentos de obras de varios autores que exaltan desde la belleza hasta lo caótico de una metrópolis que se construye y destruye día a día.

En "Cimientos" Quirarte menciona los motivos por los cuales la Ciudad de México le es tan preciada. Desde su infancia hasta su edad adulta se ha forjado un interés por esta urbe que lo vio crecer. Hay palabras emotivas y de cariño que van entrelazando el vínculo habitante-ciudad que se refleja en este libro. Asimismo, el autor advierte que no habrá notas al pie para las referencias de los textos citados, pero por el contrario sí mencionará el título de las obras principales.

"Sintaxis del paisaje" deja en claro que las piedras en la Ciudad de México mantienen un diálogo vivo, en donde confluyen ecos de distintas épocas: la prehispánica, la virreinal y la del México independiente, que han dejado grabados sus rastros. Destaca el contraste de la visión del poema de Nezahualcóyotl y la de Eduardo Lizalde, que con cinco siglos de distancia describen un mismo lugar, pero con imágenes opuestas. El primero canta la belleza resplandeciente de un paisaje de ensueño que brota alrededor de Tenochtitlan; el segundo la presenta como el grito desgarrador de un monstruo que no deja de crecer y que Quirarte equipara con los cambios incómodos del cuerpo de una adolescente. Otro punto interesante es la mención de la transparencia y de la excelente calidad del aire del valle, atributo alabado tanto por nacionales como por extranjeros que, por desgracia, se ha perdido ya que el aire en la actualidad se ha convertido en un serio problema ambiental y de salud para los capitalinos. Si el futuro de la caótica ciudad es incierto, lo cierto es que siempre ha encontrado la manera de levantarse y de adaptarse a todo tipo de cambio tanto humano como motivado por algún desastre natural.

En "Tenochtitlan, 30 de junio de 1520" Quirarte recrea tres testimonios de distintos personajes que atestiguaron la mal llamada "La noche triste", pues en realidad ese día sucedió un hecho épico para la historia de los habitantes de la gran Tenochtitlan: la expulsión de los invasores. Inicia con el último día del astrólogo Blas Botello y sus presagios. Enseguida, el autor cambia el punto de vista: una mujer que porta un cántaro, se percata de la llegada de los invasores y alerta al pueblo. Culmina con el testimonio de un joven guerrero cuya emoción se

traduce en no olvidar ese glorioso día en donde la ciudad también participó al entorpecer la invasión de estos teúles.

En el quinto capítulo, se presenta el "Hito I. Catedral" sin artículo determinado pues la considera una persona. A sus cinco siglos de existencia ha acumulado múltiples significados, ha vivido varias vidas y ha atestiguado un sinfín de hechos. Para Quirarte: "Una ciudad está construida por sus edificios que le otorgan una identidad intransferible, al menos durante un tiempo, en la memoria. Pero las construcciones necesitan de quienes las ocupan y justifican" (51). De ahí la importancia del vínculo mutable y perenne entre las construcciones y sus habitantes. Para justificar la idea, el autor menciona diversas obras que retratan o captan la majestuosidad de Catedral y la vida cotidiana de sus ciudadanos: litografías o fotografías que ofrecen un testimonio visual que el lector con ayuda de internet puede revivir ese instante plasmado. Este texto-homenaje culmina con un regalo de Quirarte al lector: un poema juvenil suyo, en el que cada mañana, antes de llegar a la escuela, saludaba y admiraba la belleza de Catedral, presentada como una hermosa novia.

"Poética de la crónica I" está dedicada a todos los cronistas de la Ciudad de México del siglo XIX. Escribir sobre la ciudad es un tema relevante que no solo documenta, sino que además describe e incita a la reflexión en un tiempo presente. El autor dedica párrafos a figuras como Altamirano, Guillermo Prieto, Ángel de Campo, Vicente Riva Palacio y otros que se dieron a la tarea de hacer de la ciudad su texto. No es curiosidad, por ejemplo, que en este periodo los cronistas hayan tomado leyendas y mitos coloniales para insertarlos dentro del imaginario colectivo de la Ciudad de México. Quirarte por medio de su escritura y acompañado de varias citas va narrando cómo la fiebre de la "modernidad" va transformando la ciudad. Los cambios como la llegada del alumbrado público, que estimula y alienta la vida nocturna, son algunos de los agentes para comprender cómo poco a poco la ciudad va tomando un ritmo cada vez más acelerado, como se verá más adelante.

Si giramos un grado a la derecha el caleidoscopio de Quirarte, tenemos "Hito II. Vivir en el palacio". Para el autor: "El de Bellas Artes es un palacio en el que nadie vive pero que todos vivimos" (83). En ese recinto, afirma, sucede la magia: artistas, equipo de ayuda junto con el de mantenimiento y los espectadores son las tres piezas fundamentales para que esto sea real. Dentro de una metrópoli caótica hay una hermosa obra arquitectónica de mármol que abre sus puertas con la finalidad de ofrecer un espacio de recreación y de conexión consigo mismo, lejos de una cotidianeidad que suele enajenar a los habitantes del valle de México.

Quirarte retoma la figura del cronista en "Poética de la crónica II". En este capítulo replantea el concepto de cronista de la Ciudad de México y apoyándose en los argumentos de Alfonso Reyes llega a la conclusión de que cronista puede ser todo aquel (mexicano o extranjero) que haga suya esta ciudad. Dentro de este apartado hay varios elementos interesantes, por ejemplo, destaca la mención de la primera crónica oficial de la ciudad, cuya fecha data del 5 de enero de 1840 y se le atribuye a Guillermo Prieto. Enseguida, el autor habla sobre la influencia positiva de los refugiados de la Guerra civil española, quienes a pesar de vivir en un estado de melancolía logran captar la esencia de la ciudad con crónicas frescas y acertadas como, por ejemplo, la de Juan Rejano, quien después de conocer la capital comenta que la personalidad de los mexicanos está tan bien enraizada que muy difícilmente perderá su esencia ante cualquier invasión.

En "La región más transparente", Quirarte desarrolla dos temas. El primero titulado "La novela de la ciudad" en donde el protagonista es José Joaquín Fernández de Lizardi, gran conocedor de la ciudad y de los estereotipos que uno puede encontrar en ella. Gracias a su ingenio, Lizardi encontró en la novela un medio para difundir sus ideas políticas y evadir la censura. Después en "Los otros santos lugares" el autor analiza *Santa* de Federico Gamboa y hace un mapeo de los posibles lugares que Santa pudo frecuentar al sur de la Ciudad de México. Al final afirma: "Santa es un mito y un rito que trasciende la literatura y se inscribe para siempre en el cuerpo de una ciudad y una época que en muchos aspectos se asemejan a las nuestras" (133). Con ello queda claro que el personaje forma parte del imaginario colectivo de una ciudad que aún cataloga las divisiones de colonias como infierno o paraíso según su localización.

En el noveno capítulo "El nacimiento de Carlos Fuentes", Quirarte disecciona el tema de la identidad mexicana que Fuentes plantea en *La región más transparente*. Sin duda, la Ciudad de México es protagonista y en ella acontecen varias historias de vida de la sociedad posrevolucionaria, al final cada fragmento conforma el mosaico de esta inmensa metrópoli. A lo largo de este apartado Quirarte menciona a algunos autores. Así, destaca a Octavio Paz y el *Laberinto de la soledad*; a Fernando del Paso y su novela *José Trigo*; y al caricaturista Gabriel Vargas, que inmortalizó escenas de la vida cotidiana de la ciudad en *La familia Burrón*.

"Hito III. Castillo y bosque" abre con el escenario del cuento de José Emilio Pacheco "Tenga para que se entreteenga". Acto seguido, Quirarte concientiza al lector sobre la diversidad de roles que el Castillo de Chapultepec ha interpretado. Después de

haber sido un lugar de regimiento y un hogar para el Emperador Maximiliano I, actualmente es un museo. Se agradece que el autor comparta el registro del día y la manera en que se inauguró la construcción del castillo. Además, explica que durante el siglo XVIII hubo un interés por la edificación de importantes obras públicas, hecho que deja una huella invaluable de la época virreinal en México. Una vez entrados en el contexto de este siglo, el autor aprovecha y nos enlista una serie de actividades costumbristas muchas veces contradictorias de los habitantes. Enseguida, se centra en el hecho histórico de la Intervención de las tropas de los Estados Unidos y cómo actuaron los Niños Héroes. Hubo muchos infantes, héroes anónimos que participaron. Cierra con una "reflexión espejo" de Maximiliano de Habsburgo, quien se enamoró del bello paisaje que se observaba desde el castillo y al recordar su castillo en Trieste, llamado Miramar, piensa que el de Chapultepec debería llamarse Mira Valle.

Damos otro giro y llegamos a "Ciudad con ángel", donde el autor rinde homenaje a la mujer que se ha ido apropiando del espacio urbano. Quirarte insiste que es irónico que sean los hombres quienes comienzan a escribir sobre ellas, que redacten textos de ficción que exponen su cuerpo y sensualidad; para que al final la mayoría de ellas tenga un final trágico. De 1921 a 1929 la vida estridente y veloz contagia al sexo femenino. Adiós al corsé y con esta despedida nacen mujeres decididas, dueñas de su cuerpo y destino como Nahui Olin, Clementina Otero y Frida Kahlo, entre otras. Quirarte aborda también el tema del cine; recuerda, por ejemplo, la película *Víctimas del pecado* (1950), donde la ciudad, la mujer y un niño son los protagonistas. Al final de este capítulo, el autor alude a la figura de Penélope, quien durante el siglo XX decidió salir y vivir la aventura ya sea por necesidad, placer o simple curiosidad.

En el penúltimo capítulo "Hito IV. Voces de la Casa Chata" Quirarte nuevamente nos regala tres textos cuyas acciones tienen como escenario el Antiguo Palacio de la Inquisición ubicado en Santo Domingo. El primero, titulado "El sueño del arquitecto", trata sobre una remembranza del arquitecto novohispano Pedro de Arrieta, responsable de construcciones icónicas de la época del virreinato como son el Palacio de la Inquisición, la Basílica de Guadalupe y la iglesia de la Profesa, entre otras. Continúa con "Carta a la Marquesa", donde Fanny Calderón de la Barca redacta una misiva en la cual narra la osadía y valentía de Ignacia Rodríguez de Elizalde, mejor conocida como la Güera Rodríguez, llamada a presentarse ante el tribunal inquisitorio por ayudar a la causa Insurgente. Al final sale airosa y con la dignidad muy en alto, no se deja intimidar por los inquisidores de doble moral. Quirarte concluye con "La

divagación del joven médico", cuyo personaje central es el escritor Vicente Guarner y donde ahora el icónico edificio deja de llamarse Antiguo Palacio de la Inquisición y pasa a ser Palacio de la Escuela de Medicina. Aquí se habla también de la novela de Guarner, *El Profesor de Anatomía*.

Finalmente, en "2001-Odisea y ciudad", el 1 de enero de 2001 Quirarte realiza un recorrido completo por todas las estaciones del metro de la línea 1 de la Ciudad de México: desde "Pantitlán", hasta "Observatorio". Mientras el autor narra lo que acontece durante el espacio y tiempo presente del trayecto de un ciudadano común, enuncia también lo que sucedió en varias estaciones, de tal forma que haya un entrecruzamiento de distintas épocas y hechos históricos. En conclusión, queda claro que un trayecto cotidiano posee un gran valor, pues es capaz de generar historias de vida y alimentar la memoria colectiva que, a su vez, está acompañada de eventos extraordinarios.

Entre París y Cortázar: la nueva *Rayuela* de Bonet

[Bonet, Juan Manuel. *El París de Cortázar*. Barcelona: Editorial RM, 2018, 208 pp.]

Carlos Alberto Sifuentes Rodríguez
Tecnológico de Monterrey / Sorbonne
Université
casiifuentes13@gmail.com

Citation recommandée : Sifuentes Rodríguez, Carlos Alberto. "Entre París y Cortázar: la nueva *Rayuela* de Bonet". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 153-156.

El volumen que reseñamos proviene de la exposición *Rayuela: el París de Cortázar* que organizó el Instituto Cervantes de la capital francesa en el año 2013 con motivo del 50 aniversario de la publicación de la novela del escritor argentino por Editorial Sudamericana. A raíz de esta exposición, se edita un catálogo que incluye ensayos, fotografías y notas diversas. Años más tarde, ese catálogo se convierte en un diccionario publicado por RM, una editorial hispano-mexicana que se especializa en libros de fotografía, arte contemporáneo y textos literarios. En este diccionario se recogen más de cuatrocientas entradas y más de doscientas fotografías en miniatura sobre el mundo narrativo de París que Julio Cortázar recrea en su obra literaria. Estas entradas incluyen artistas, obras, lugares, arte, música y literatura y demás elementos que remiten de una manera u otra al mundo cortazariano.

Con esto en mente, Juan Manuel Bonet, escritor, crítico literario y de arte y exdirector del Instituto Cervantes de París, nos ofrece un trabajo exhaustivo sobre la obra de uno de los autores más icónicos de la literatura latinoamericana del siglo XX. En este diccionario, el crítico reúne las referencias, alusiones y citas que conforman el París que podemos identificar en Cortázar, reconocido como el más francés de los escritores argentinos contemporáneos. Así, al mismo tiempo que desentrañamos lo que sucede en el París cortazariano, conocemos más sobre las pasiones, las aficiones, las lecturas, las vivencias y experiencias del autor argentino en la capital europea. En este sentido, el diccionario se nutre principalmente del *lado de acá de Rayuela* (1963), partiendo del mosaico de imágenes urbanas que provee la novela, una ciudad que recorren a sus anchas Horacio Oliveira y la Maga, y en la que se narran sus encuentros y desencuentros entre ellos y con los otros miembros del Club de la Serpiente: Étienne, Gregorovius, Babs, Roland, Perico y Wong.

Aunque, desde su nota inicial, Bonet nos advierte que privilegia las referencias en *Rayuela*, también presta atención a otras obras del mismo autor. Esto se debe principalmente a que la capital europea también encuentra un lugar central en otras ficciones del escritor argentino, ya sea como referencias, citas o alusiones que Bonet rastrea para complementar lo que figura en *Rayuela*, o lo que no vio la luz en la edición final del texto. Por tal motivo, en el diccionario hallamos referencias a *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1968), *62, Modelo para armar* (1968), *Prosa del observatorio* (1972), *Libro de Manuel* (1973), *Octaedro* (1974), *Un tal Lucas* (1979), *Queremos tanto a Glenda* (1980), *Los autonautas de la cosmopista* (1983), *Cuaderno de Bitácora de*

Rayuela (1983), *Salvo el crepúsculo* (1984), *Cartas a los Jonquières* (2010) y otros textos.

Evidentemente, este diccionario contiene referencias a lugares que marcaron la vida de Cortázar en París. Así, encontramos entradas relacionadas con la geografía de la ciudad. Por ejemplo Notre Dame, cuya entrada menciona en carta a Jonquières de 8 de noviembre de 1951 que: "Anoche a la una el Sena reflejaba un cielo rojo, y Notre Dame era como un caballero medieval a caballo con todas sus armas, velando" (128). En el caso de le Jardin des Plantes, el diccionario nos habla del origen del relato "Axolotl" en *Final de Juego*: "Se llama 'Axolotl', nombre de unos animalitos mexicanos que descubrí en los acuarios del Jardin des Plantes, y que me produjeron terror" (91). Otros de los lugares que caracterizan la ciudad de París también hacen su aparición en el diccionario, como el caso de los cafés, de tal suerte que el texto nos cuenta que: "En *Rayuela* comparecen el Café de Bebert, el Bonaparte, el Capoulade, Le Chien qui fume, y también otros cafés asimismo de París cuyo nombre no se consigna" (37).

En el diccionario también tienen su lugar las referencias hacia diversas tradiciones literarias que influyeron en la obra de Cortázar. De la tradición hispanoamericana, tenemos, por ejemplo, a Vicente Huidobro: el diccionario evoca la primera vez que Cortázar encuentra al chileno: "Cortázar, lector suyo desde los tiempos en que descubrió *Sur*, recuerda que en 1942 vio a Huidobro de lejos en una playa chilena, pero que se negó a que se lo presentaran" (87). No podían faltar las referencias a escritores franceses, como el caso de Charles Baudelaire, quien se asoma a través de uno de sus versos: "En el capítulo de la muerte de Rocamadour, Gregorovius cita un verso suyo ('un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles')" (23). Asimismo, en el texto se incluye una mención al novelista ruso Fiodor Dostoievsky: "donde encontramos esta frase de Oliveira dirigida a Gregorovius: "sos dostoievskianamente asqueroso y simpático a la vez, una especie de lameculos metafísico" (62). Y también existe una entrada dedicada al irlandés Samuel Becket: "en uno de los capítulos porteños, que transcurre en el manicomio, Talita y Traveler se prometen "espectáculos dignos de Samuel Beckett" (25).

Por otra parte, en el diccionario aparece una lista de personajes de la época, especialmente relacionados con el jazz, por los que el argentino sentía una gran admiración. Bonet evoca a Miles Davis, trompetista y compositor norteamericano: "Citado en 'El perseguidor' (en *Las armas secretas*). Una cita suya en un disco de John Coltrane, constituye el capítulo 'Se puede lo que se hace' (en *Último round*)" (57). Otra mención que figura es

aquella dedicada al gran compositor ruso Igor Strawinsky, en la que se relata una experiencia que influye en una de las creaciones más conocidas del argentino: "Cortázar había escuchado su ópera [...] *Oedipus Rex* (1927) en Buenos Aires, en 1938, dirigida por él, y volvió a escuchársela en el París de 1952 [...] ese día mágico, como se relata en la voz correspondiente, nacieron los cronopios" (175). Un ejemplo más es la mención a Ella Fitzgerald: "La gran cantante norteamericana, Queen of Jazz, asociada en ocasiones con Louis Armstrong, Duke Ellington, Dizzie Gillespie y Oscar Peterson, entre otros" (72).

Los artículos que conforman el diccionario también reflejan otro de los intereses principales de Cortázar: la pintura. Se encuentran menciones a grandes figuras como Antonio Saura: "Cortázar le dedicó un hermoso texto, 'Diez palotes surtidos diez', destinado a una carpeta de litografías a la postre nonata" (168). Asimismo, se puede leer sobre Joan Miró: "Evelyn Picon Garfield ha comparado pertinente la atmósfera de *Historias de cronopios y de famas* con la de la pintura mironiana" (117). Una entrada más que se revela en el diccionario versa sobre Rembrandt, la cual señala que: "Su luz ilumina el extenso e importante capítulo 28 de *Rayuela* [...]. La Maga prendió una lámpara y la puso en el suelo, fabricando una especie de Rembrandt que Oliveira encontró apropiado" (156). También de manera azarosa hallamos una referencia a Paul Cézanne: "Estaba prevista su presencia en *Rayuela*, por boca de Morelli y luego vía una cita de Lionelli Venturi, pero finalmente esas referencias desaparecieron de la versión definitiva" (63).

En definitiva, este diccionario es un libro para todo aquel interesado en desentrañar el París que figura en *Rayuela* y la vida que tuvo Cortázar en esta ciudad. Un texto que funge como el complemento perfecto para la lectura de la obra del argentino, dado que nos provee de información detallada del sinnúmero de referencias que emplea Cortázar para crear su mundo ficcional. Nos ofrece un mapa de la época en la que se escribió la obra a través de los lugares, los personajes y las ideas que la componen. Un texto que nos acompaña en el recorrido por el París más cortazariano y que se muestra como su reflejo, en palabras de Bonet, "un nuevo collage, una nueva *Rayuela*" (5).

El humor en la tradición literaria argentina

[Anna Boccuti. *Variazioni umoristiche (César Bruto e Julio Cortázar)*. Roma: Edizioni Fili d'aquilone, 2018. 184 pp.]

M. Carmen Domínguez Gutiérrez
Università Ca' Foscari Venezia
carmen.dominguez@unive.it

Citation recommandée : Domínguez Gutiérrez, M. Carmen. "El humor en la tradición literaria argentina". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 157-159.

La de Anna Boccuti, especialista de literatura hispanoamericana en la Universidad de Turín, es toda una declaración de intenciones: recoge la invitación de Cortázar de incluir a Carlos Warnes, autor situado siempre en los márgenes del canon oficial de la literatura argentina, como miembro de pleno derecho de una tradición literaria que tiene sus orígenes en Macedonio Fernández y de la que, indiscutiblemente, el propio Julio Cortázar forma parte.

Boccuti inaugura el volumen a partir de la idea de dos líneas humorísticas dentro de la literatura argentina representadas, cada una de ellas, por sus dos grandes autores contemporáneos. La primera es la corriente de Borges –en la que se incluye también a su gran amigo Bioy Casares– que disimula el humor bajo una apariencia seria, hierática, en la que la ironía parece producirse a espaldas del propio lector. La segunda, liderada por Cortázar, pretende, precisamente, lo contrario: en su declarado humorismo insiste en la complicidad del que lee. Y es de esta línea, de la que se ocupa el libro que tenemos entre manos.

La obra se divide en una introducción ("istruzioni per ridere seriamente"), una primera parte ("variazioni teoriche") –a su vez subdividida en dos capítulos– que se ocupa de la conceptualización del humor y la ironía, una segunda parte ("variazioni umoristiche nella letteratura argentina") que, también repartida en dos apartados, estudia dichos conceptos en la especificidad literaria de Carlos Warnes (o César Bruto) y de Julio Cortázar. Cierren el volumen unas páginas conclusivas ("umorista, utopista").

"Variazioni teoriche", se centra en la definición del humorismo bajo los límites metodológicos de autores que, a primera vista, podrían resultar contradictorios –Bajtin, Freud, Bergson y Koestler– pero que la autora engarza de manera brillante y demuestra la complementariedad de sus definiciones: la risa para Bajtin es subversiva, para Freud es liberatoria, para Bergson es correctora y para Koestler es un estímulo para la imaginación. Entiende por lenguaje humorístico la superposición entre lo que se dice y lo que se quiere decir, entre lo explícito literal y el significante implícito. Pero lo importante, declara Boccuti, es el sentido de este humorismo. Mientras en la "línea seria", la de Borges, se entiende el humorismo –la diferencia entre lo dicho y lo que se quiere decir– como un entretenimiento pasajero, como una diversión, un paréntesis, un recreo que permite la distensión para volver a la seriedad, pero sobre todo la distracción que no disuelve la realidad; en el humorismo que aquí se analiza, la forma de comicidad es corrosiva, el autor pone en tela de juicio todo y a todos, incluido él mismo. Aquí entra en juego la subversión carnavalesca bajtiniana donde lo "oficial", lo "alto" es parodiado por lo "bajo". En esta literatura, el autor que parodia, y el lector-receptor de ese mensaje, tienen que compartir, necesariamente,

no solo la misma enciclopedia, sino también la complicidad del cuestionamiento de estos valores.

Carlos Warnes es el heredero de dos genealogías literarias argentinas, la de la sátira costumbrista decimonónica y el humorismo absurdo de Macedonio Fernández. Tradición y vanguardia – la segunda rebaja a la primera- se mezclan en este autor, hasta ahora, considerado marginal. En la revista *Caras y Caretas* lo que Warnes-Bruto pretende es subvertir el canon literario argentino, de la misma manera que el carnaval bajtiniano pretendía subvertir el orden social establecido. La risa de César Bruto es liberadora, como la risa freudiana (aquí, como anuncia Boccuti, Freud y Bajtin encuentran su intersección). En el costumbrismo de sus temas (la realidad nacional) y el absurdo de su lengua escrita (parodia de la oralidad italiana en Argentina) se caricaturiza, ridiculiza un orden establecido para destruir un canon literario (la propia revista está dedicada a las clases populares, aquellas que, precisamente, no leen). Se abaten las fronteras de la oralidad de la cultura popular frente a la literalidad de la cultura oficial.

Dentro de la misma tradición humorística, la subversión bajtiniana en Cortázar, en cambio, se coloca en la dimensión lúdica al jugar con las reglas literarias, infringiéndolas o transformándolas bien desde el punto de vista físico bien desde el temático, como por ejemplo en *La vuelta al día en ochenta mundos*, que es un libro-collage tanto en su materialidad como en su temática. Para Cortázar la subversión en la literatura es el juego de la descolonización. La risa, según Koestler, es así estímulo de la imaginación. Aceptar lo extraordinario en lo cotidiano, un juego intelectual de deconstrucción de la realidad, de las categorías lógicas e inmutables (un humorismo que hereda de Macedonio y que se hace visible en *Historias de cronopios y de famas*) donde el "extrañamiento" subvierte los significantes.

A lo largo de este libro, aquello que parecía inusual, si no extemporáneo, es decir, incluir dentro de una misma tradición a un autor marginal, Warnes, y otro canónico, como Cortázar, queda más que justificado pues, como demuestra la autora de este texto, hay una íntima conexión entre ambos escritores quienes, a través del humor y la ironía, ambos, la sátira uno y lo fantástico el otro, pretenden subvertir nuestras creencias, derrumbar nuestras certidumbres y demostrarnos nuestras contradicciones proponiendo en palabras de Boccuti "una reconquista del mundo".

Voces plurales de la literatura y de la traducción

[*Miscelánea: Studi traduttologici, linguistici e letterari su America Latina e Caraibi*, Maria Cristina Secci (ed.). *Tertulias* núm. 1, Università degli Studi di Cagliari, 2019]

Liz Viloria
Sorbonne Université
lizviloria@gmail.com

Citation recommandée : Viloria, Liz. “Voces plurales de la literatura y de la traducción”. *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 160-164.

El primer número de la Revista *Tertulias* editado por UnicaPress (2019) de la Universidad de Cagliari es una compilación de artículos escritos en italiano y español. Se titula *Miscelánea: Studi traduttologici, linguistici e letterari su America latina e Caraibi*. Su compiladora, María Cristina Secci, traductora, investigadora académica y escritora, señala en la introducción que el volumen ha sido concebido como una plataforma de diálogo entre jóvenes investigadores y "sólidas voces del ámbito académico" en torno al estudio de la literatura y la traducción del texto literario. Así, se reúnen voces de múltiples especialistas de dos continentes distintos, de diferentes generaciones y de diversos recorridos académicos en una *miscelánea* con todos los retos de los múltiples contextos del castellano.

Dividido en tres partes, el presente número consagra la primera sección al tema *Letteratura e traduzione* y es inaugurada por Jorge Fornet que propone una reflexión acerca de la raíz de la identidad de lo latinoamericano y del lugar de los escritores latinos en las clasificaciones generacionales. Su artículo "Lugares comunes (instrucciones de uso)" controvierte la trascendencia dada a algunas voces de la literatura solo por el hecho de ser "jóvenes" al tiempo que señala la languidez de los congresos de literatura, a pesar de concluir que son necesarios.

"Dalla parola all'immagine: riflessioni sul genere del microracconto contemporaneo e la sua traduzione"¹ de Paola Moreddu presenta lo específico y la naturaleza genérica del microcuento, microrrelato o cuento corto. Al examinar su arquitectura, explica las estrategias y los recursos posibles para su traducción e interpretación; indica también que, dada su brevedad, el lector se convierte en co-creador de su sentido. De igual manera, la autora nos introduce también a otras formas más experimentales del microrrelato como aquellas asociadas a la imagen.

Los dos siguientes artículos exponen, también de manera puntual, los retos de la traducción. Con el texto "Tradurre la voce dei giovani protagonisti narrativi: indagini sulla traduzione all'italiano de *La sed de la mariposa* di Agustín Cadena"², Giulia Gazzaniga muestra la polifonía en el texto narrativo y la transición de la voz narrativa en la literatura juvenil. Gazzaniga apunta que, en la novela de Agustín Cadena, la concatenación entre voz de narrador y voz de autor permite al héroe ser portador de su propia palabra. En una segunda parte, se exploran las particularidades y límites de la oralidad en el discurso narrativo y el reto que estos representan ante el

¹ "De la palabra a la imagen: reflexiones sobre el género del microrrelato contemporáneo y de su traducción".

² "Traducir la voz de los jóvenes protagonistas narrativos: estudio de la traducción al italiano de *La sed de la mariposa* de Agustín Cadena".

ejercicio de la traducción. Matteo Mandis continúa con el tema de la traducción literaria en "La revisione di traduzioni letterarie: un contrappeso necessario"³, en donde traza las fronteras y diámetros de la traducción. Resulta interesante señalar que el artículo comienza con una cita de Italo Calvino, para quien un texto se lee verdaderamente cuando se traduce (*Tradurre è il vero modo di leggere un testo*). La posición de Mandis poetiza la labor del traductor a la vez que señala su modus operandi: el respeto y el deber que el traductor debe observar frente al texto. Afirma, de igual manera, que la traducción es una hipótesis y una escritura, así como la edición una confirmación y una lectura.

La segunda parte de la revista se titula *Traduzione e cultura*. Comienza con el texto de Mariana Fernández Campos "El equilibrio: clave para entender traducciones cubanas" que ofrece una genealogía de la traducción en Cuba, sitúa el origen de la misma en los tiempos de la colonia y señala que su historia es paralela a su producción literaria. En particular, el artículo cataloga las diferentes escuelas de traducción que existieron en Cuba, sus tendencias estéticas y sus recorridos por diferentes versiones de un mismo texto.

En el siguiente artículo, "Lingua, cultura e traduzione: una finestra sulla narrativa cubana",⁴ Rossana Podda discurre sobre la relación entre cosmogonía y uso de la lengua. Para ella la traducción no es sino comunicación intercultural. En la primera parte del artículo conversan teóricos como George Steiner, Walter Benjamin, Itamar Even-Zohar y Susan Bassnett para trazar las bases de la reflexión en torno a la traducción. Resalta la visión de Steiner, quien propone que cada forma de comunicación es un tipo de traducción. Podda toma como ejemplo el territorio del Caribe y, en concreto, Cuba, donde la lengua del colonizador funcionó como vehículo de comunicación entre las diferentes etnias de esclavos, con un eco de lo transcultural de Fernando Ortiz. El idioma español, subraya Podda, es el lenguaje del conquistador enriquecido con los elementos de la cultura autóctona y, de igual manera, propone el cuento como lugar de confluencia de estas conversaciones multiculturales y plurilingües. Como otros de los autores de esta *Miscelánea*, Podda presenta los retos al traducir elementos del lenguaje presentes en el cuento cubano al italiano.

Zaida Capote Cruz propone un estudio de la traducción que hace la autora cubana Dulce María Loynaz de la novela *Ella no responde*, de la autora italiana Matilde Serao. Capote Cruz nos presenta su encuentro con el único ejemplar de la traducción que Dulce María Loynaz hace de la novela de Serao y despliega los

³ "La revisión de traducciones literarias: un contrapeso necesario".

⁴ "Lingua, cultura y traducción: una ventana sobre la narrativa cubana".

misterios alrededor de una traducción con tintes biográficos (para Loynaz), seguido de un detallado análisis de las similitudes entre la novela traducida y la posterior novela *Jardín*, de Dulce María Loynaz. Señala que *Jardín* se "alimenta sutilmente" de la obra de Sarao.

El último artículo de esta segunda parte, de Mayerín Bello, se titula "Golondrinas que hacen discretos veranos: antologías contemporáneas de cuentos italianos y cubanos". Se trata de un viaje de ida y vuelta entre antologías de cuentos de autores italianos publicados en Cuba y de cubanos publicados en Italia. Bello observa que las antologías de italianos en Cuba son casi inexistentes y ofrece los dos únicos ejemplos. En cuanto a las antologías de cuentos cubanos en Italia muestra que prolifera lo que llama literatura de la decadencia y que surge luego de la caída del bloque soviético. Señala que dichas antologías acusan "el interés que sigue despertando Cuba primero como dignidad y segundo como padecimiento". En el catálogo que Bello ofrece se muestran también las dificultades frente a la traducción de la jerga cubana al italiano puesto que supone un profundo conocimiento de la cultura y la historia cubana.

El tercer bloque de *Miscelánea* se titula *Lingua e divulgazione* y contiene dos artículos que exploran la divulgación del uso del español en el medio más contemporáneo de todos, internet. En "Divulgación del conocimiento especializado: el caso de las columnas sobre el idioma y la prensa en Cuba", Aurora Camacho Barreiro toma como ejemplo dos espacios digitales *Español nuestro* del periódico oficial del Partido Comunista de Cuba y *Dudas sobre el idioma español* del periódico *Juventud rebelde* para hacer un análisis de las dudas enviadas a estos medios y de los recursos con que los autores de estas columnas responden. Ignacio Arroyo Hernández y Simona María Cocco, que comparten la autoría de "La creazione discorsiva nelle recensioni digitali: scelte narrative e linguistiche di gastronauti spagnoli e italiani"⁵, analizan las entradas de usuarios españoles e italianos en la plataforma web *Tripadvisor* para dar su opinión acerca de sus experiencias gastronómicas. El estudio de tipo comparativo entre el uso del italiano y el español cuantifica el uso de adjetivos utilizados para describir la experiencia compartida por los internautas y analiza los recursos de la creación discursiva en el medio digital.

Tertulias presenta su primer número como un diálogo en el que cada autor aporta sus inquietudes y sus pasiones específicas, pero que en conjunto ofrece una visión general en torno a temas como la literatura, la traducción e internet. Como en el espacio que es la miscelánea latinoamericana, en este

⁵ "La creación discursiva en las recensiones digitales: elecciones narrativas y lingüísticas de gastronautas españoles e italianos".

volumen aparecen diferentes texturas, modos y maneras de abordar lo literario. Los autores consiguen compartir sus estudios en un lenguaje que para el lector universitario no especializado resulta accesible. La publicación consigue reunir una afortunada pluralidad de enfoques sobre la literatura latinoamericana y la traducción.

La novela corta: tres grandes trayectorias en México

[*Ligera de equipaje: itinerarios de la novela corta en México*. Ciudad de México: UNAM, 2019, 237 p.]

Tiehi Disseka Michelet Gondo
Sorbonne Université
tiehidissekagondo@gmail.com

Citation recommandée : Gondo, Tiehi Disseka Michelet. "La novela corta: tres grandes trayectorias en México". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 165-168.

En el marco del proyecto sobre la novela corta¹ que viene coordinando en la UNAM desde hace más de una década Gustavo Jiménez Aguirre, ahora aparece el volumen *Ligera de equipaje: itinerarios de la novela corta en México*, que dicho especialista edita en colaboración con Verónica Hernández Landa Valencia.

El libro recopila diversos artículos, a través de la idea de viaje, en tres itinerarios intitulados: "Inmediaciones", "Cartografías" y "Lejanías", que tienen por motivo representar la riqueza y pluralidad de la novela corta en México.

El primero de ellos propone seis textos. En "Hibridez e intermedialidad en *La historia de mis dientes*, de Valeria Luiselli", Maricruz Castro Ricalde explora la desarticulación del relato para analizar los mecanismos de tensión del género. Más tarde, hace referencia al campo cultural mexicano para cuestionar y replantear los rasgos particulares de la novela corta.

En el siguiente artículo, "La novela con apellido: el caso de la 'novela policiaca'", Luis Arturo Ramos define las características de la novela policiaca, así como su esquema formal, antes de ahondar en la manera como estos elementos determinan una cierta brevedad en el texto, acercándolo así al género de la novela corta.

En "Allá afuera el mundo". Personajes y espacio doméstico en *¿Te digo qué?*, de María Luisa Puga", Alejandra Silva Lomelí se apoya en las "Notas largas para novelas cortas" de Luis Arturo Ramos para analizar la relación simbiótica que existe entre personajes, trama y espacios. A continuación, desentraña la obsesión de Puga por el espacio del hogar, a través de la distinción entre acontecimientos y hechos que se percibe gracias a tres narradoras de una misma historia.

El cuarto texto del primer bloque se titula "Las revelaciones morosas. La evocación de la infancia en dos novelas cortas de Jorge López Páez". De acuerdo con el análisis de Jorge A. Muñoz Figueroa, el novelista se sirve del espacio para representar las emociones de los personajes en *Florita y Tíbur*.

Evodio Escalante, en su estudio "Mariano Azuela como vanguardia", se centra en *La Malhora* (1923) para señalar cuatro aspectos principales de la novela (los recursos descriptivos cubistas, los monólogos interiores, la sensación de protesta social, la amplitud léxica) que permiten relacionarla con las vanguardias de principios de siglo XX, en particular con el estridentismo.

En el último artículo de la sección intitulado "Francisco Monterde García-Icazbalceta, colonialista. La tesis nacionalista de la ciudad india en *El madrigal de Cetina*", Leonardo

¹ Cf. <https://www.lanovelacorta.com/>

Martínez Carrizales pone de relieve *El madrigal de Cetina* como una novela corta que podemos integrar en el marco de la literatura colonialista mexicana. Su análisis se basa en el rescate documental para resaltar la importancia simbólica del patriotismo indiano y el nacionalismo mexicano naciente en aquella época.

El segundo bloque del libro, "Cartografías", ofrece tres estudios. En "Diálogo de la novela corta con las preocupaciones estéticas finiseculares en México" Luz América Viveros Anaya traza la historia de la novela corta en México a finales del siglo XIX a través de un panorama de obras como *La novela de un colegial* (1868), de Justo Sierra; *Antonia* (1872), de Ignacio Manuel Altamirano; *El enemigo* (1900), de Efrén Rebolledo y *Un adulterio* (1901) de Ciro B. Ceballos.

En el siguiente estudio "La República restaurada: novelas con paisaje cultural", Gustavo Jiménez Aguirre se concentra en dos pilares del género de novela corta mexicana: Ignacio Manuel Altamirano y Justo Sierra; y sostiene que, a partir de sus respectivas obras *Antonia* y *Confesiones de un pianista*, participaron en el avance de la crítica y la discusión genérica sobre la novela corta en México.

El último artículo de esta sección, titulado "Transversalidad de la novela corta en los tiempos de la Academia de Letrán (1837-1852)", de Verónica Hernández Landa Valencia, analiza el periodo de producción de dicha Academia y describe los marcos discursivos que orientaron el desarrollo posterior de la literatura en formato breve.

"Lejanías", bloque final de este volumen, consta de seis artículos. En el primero, titulado "Novelas cortas para tiempos fuero de quicio: el cronotopo en *El evangelista y Salamandra*", Christian Sperling, se basa en el concepto de cronotopo para observar la estética decimonónica persistente en obras como *El evangelista* (1922) de Federico Gamboa y *Salamandra* (1919) de Efrén Rebolledo.

En el siguiente estudio, "Género chico y novela corta en *El de los claveles dobles* de Ángel de Campo", Dulce María Adame González describe elementos intertextuales en la novela corta tales como las referencias a la zarzuela y algunas estructuras características de la dramaturgia. En la obra del escritor, señala particularmente el diálogo con *La revoltosa. Sainete lírico en un acto y tres cuadros*, de 1897.

En seguida, David García Pérez, en su artículo "Manuel José Othón y el envés de Corydón: la relación compleja entre tema y estructura", observa los ecos de la cultura clásica en *El pastor Corydón* (1895) de Manuel José Othón, haciendo referencia en particular a la poesía bucólica helenística, la picaresca y la sátira.

En "Sinestesia y écfrasis en Manuel Gutiérrez Nájera como indicios para la génesis de *Por donde se sube al cielo* y la importancia de la novela corta en su obra", Andreas Kurz aborda la fuerte influencia del estilo de Émile Zola en la obra de Gutiérrez Nájera. Asimismo, traza un panorama histórico de las circunstancias y los modos de producción de la narrativa de Nájera.

Begoña Pulido en el quinto artículo de este bloque, "Entre *el inquisidor de México* y *El Diablo en México*: lecturas de la ciudad", analiza varias obras producidas entre 1837 y 1857. En ellas, observa cómo, a partir de referencias intertextuales, se hace de la ciudad un personaje de la narrativa.

El último ensayo, "La quinta modelo, o de cómo conjurar los peligros de la anarquía", fue llevado a cabo por Guadalupe C. Gómez-Aguado de Alba. Aquí se presenta *La quinta modelo* de José María Roa Bárcena como una novela corta publicada en un entorno político conservador con la meta de criticar y combatir la ideología liberal de mediados del siglo XIX en México.

Así, la singular organización del volumen en tres itinerarios que viajan desde las inmediaciones de la literatura mexicana contemporánea y actual, atraviesan las cartografías decimonónicas para llegar hasta otras lejanías literarias, presentan un panorama de reflexiones críticas que nos permiten conocer múltiples caras de la novela corta mexicana, así como comprender los detalles de su desarrollo entre el siglo XIX y el nuestro.

Dossier Hommage à Daniel Leyva

Introito

Eduardo Ramos-Izquierdo

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo. "Introito". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 170-173.

1. Un reencuentro en un verano

Una tarde de principios de julio durante un acto en la Embajada de México, Maya Leyva me anunció que su padre estaba en París y me mandó su contacto por alguna red social. Le envié a Daniel un par de líneas y de inmediato nos pusimos de acuerdo para reunirnos a principio de la tarde del día siguiente en su hotel. Me dio mucho gusto volver a verlo con muy buen semblante después de tantos años; por eso, realmente me sorprendió cuando me puso al tanto de algunos graves problemas de salud que había tenido. En algún momento de la charla de recuerdos y puestas al día, me obsequió su último libro, *Administración de Duelo, S. A.*, con una bella dedicatoria. La plática que iba a durar la brevedad de un café o de una copa se convirtió en un largo encuentro que se prolongó en la misma terraza del hotel. Allí, se fueron sumando Amelia, su cuñado y otros amigos en el ambiente de camaradería vivaz que siempre caracterizó las reuniones de Daniel. Después de una generosa cena en un restaurante, algunos terminaríamos por fin con el café de la medianoche. En la tarde le había propuesto que algunos doctorandos míos le hicieran una entrevista: había aceptado. Nos citamos al día siguiente con Maya en el *Deux Magots* quien me prestaría sus libros para que, junto con algunos que yo tenía, pudiéramos distribuirlos a los estudiantes.

Un par de días después, Sandra, Sofía y Roy prepararon y discutieron las preguntas conmigo antes de que nos viéramos con el autor en la terraza de su hotel. La entrevista resultó muy agradable con un Daniel particularmente vital y agudo. Antes de despedirnos, me regaló y dedicó esta vez *Poemas del cuerpo vencido*, una *plaquette* de sesenta poemas en una edición limitada y personal de 2009. Le agradecí también el generoso envío del pdf de *Divertimento*, su próxima publicación, que me había mandado por mail para que seleccionara alguna parte que acompañara la entrevista. Después de ese abrazo sonoro del 9 de julio, seguro que nos veríamos en un par de semanas en México...

2. De México a París: mails y llamadas

A mediados de agosto, ya desde la Ciudad de México, le transmití a Daniel la entrevista para su eventual relectura. Un par de días después, me la devolvió cuidadosamente revisada y con algunas leves modificaciones. Me anunció dos cosas: la necesidad de que se le practicara una nueva intervención quirúrgica y un homenaje en Bellas Artes dedicado a él. Estaba negociando con su médico personal el orden; él prefería primero el homenaje. La idea me pareció muy buena y nos veríamos en él. Finalmente lo consiguió, pero el acto tuvo lugar el 22 de septiembre a mediodía en la Sala Ponce. Desgraciadamente ya había tomado el avión de regreso a París una decena de días antes y no pude asistir.

Un mes después, en la madrugada del martes 22 de octubre recibí un mail de Vicente Quirarte, que conocía mi gran afecto por Daniel, en el que me anunciaba su muerte. Me di cuenta de que eso que me había ocultado y que no había querido aceptar en sus últimos libros, había sucedido. Les mandé un mensaje de cariño a Maya, Martine y Amelia.

3. Hacia el presente dossier

Al comenzar a cerrar el número de la revista vi la posibilidad de modificar su estructura y de dedicarle un homenaje a Daniel que acompañara la entrevista y el inédito previstos. Contacté a Maya para hablarle de la idea que le gustó mucho. Me confirmó los mails y las redes sociales de Martine y Amelia para pedirles que me sugerieran los nombres de algunos amigos y escritores particularmente cercanos a Daniel que pudieran participar en el homenaje. Contacté por mail a las personas sugeridas y les propuse dos formas posibles de colaboración: un texto inédito de ficción (poesía, prosa) o una breve semblanza a partir de ciertos temas-preguntas: la evocación del primer encuentro, la preferencia de alguna obra, si habían sido personajes de su ficción, alguna anécdota personal.

Así pues, en el dossier a continuación se distinguirán dos partes principales: la de *Perfiles*, con cuatro semblanzas; y la de *Creación*, con tres textos inéditos: dos poemas y un capítulo de novela.

En la primera semblanza, Guillermo Merino, amigo de Daniel desde los primeros años de su residencia en París y personificado en varias de sus novelas (en particular en *Administración de duelo S. A.*), evoca la connivencia que los unía y nos detalla algunas pistas de lectura tanto del autor como de su obra. Otro amigo-personaje, Rafael Cervantes, recuerda dos encuentros: el primero en los años 60 en el Tecnológico de Monterrey donde ambos estudiaban; y otro en el Odéon en 1973, debido al azar, que Daniel tanto apreciaba. Gracias a ellos, nos presenta un panorama biográfico que cubre las principales etapas de la vida del amigo-escritor. Laurence Podselver, una amiga muy cercana de Martine y de Daniel, nos ofrece, a través de una página de su diario de principios de 1976, un emotivo retrato del escritor y una valoración de su oficio. Finalmente, la ágil pluma de Humberto Musacchio señala la feliz pluralidad de Daniel (escritor, diplomático, directivo cultural) y nos traza su amistad con él: desde la lectura de sus artículos y de su poesía hasta la complicidad de sus frecuentes encuentros, en más de una ocasión con la presencia de Amelia.

En la parte de creación tenemos el honor de publicar a dos de los más intensos poetas de la actualidad en México: Marco Antonio Campos con "Puntos de quiebre", un poema dedicado a Daniel; y David Huerta con las cuatro variaciones de "Mis casas". Cierra esta parte creativa, la colaboración de Javier Vásquez, un amigo de

juventud en París, que envía el íncipit de su novela *El coleccionista de sombras*, de próxima publicación por Pre-Textos.

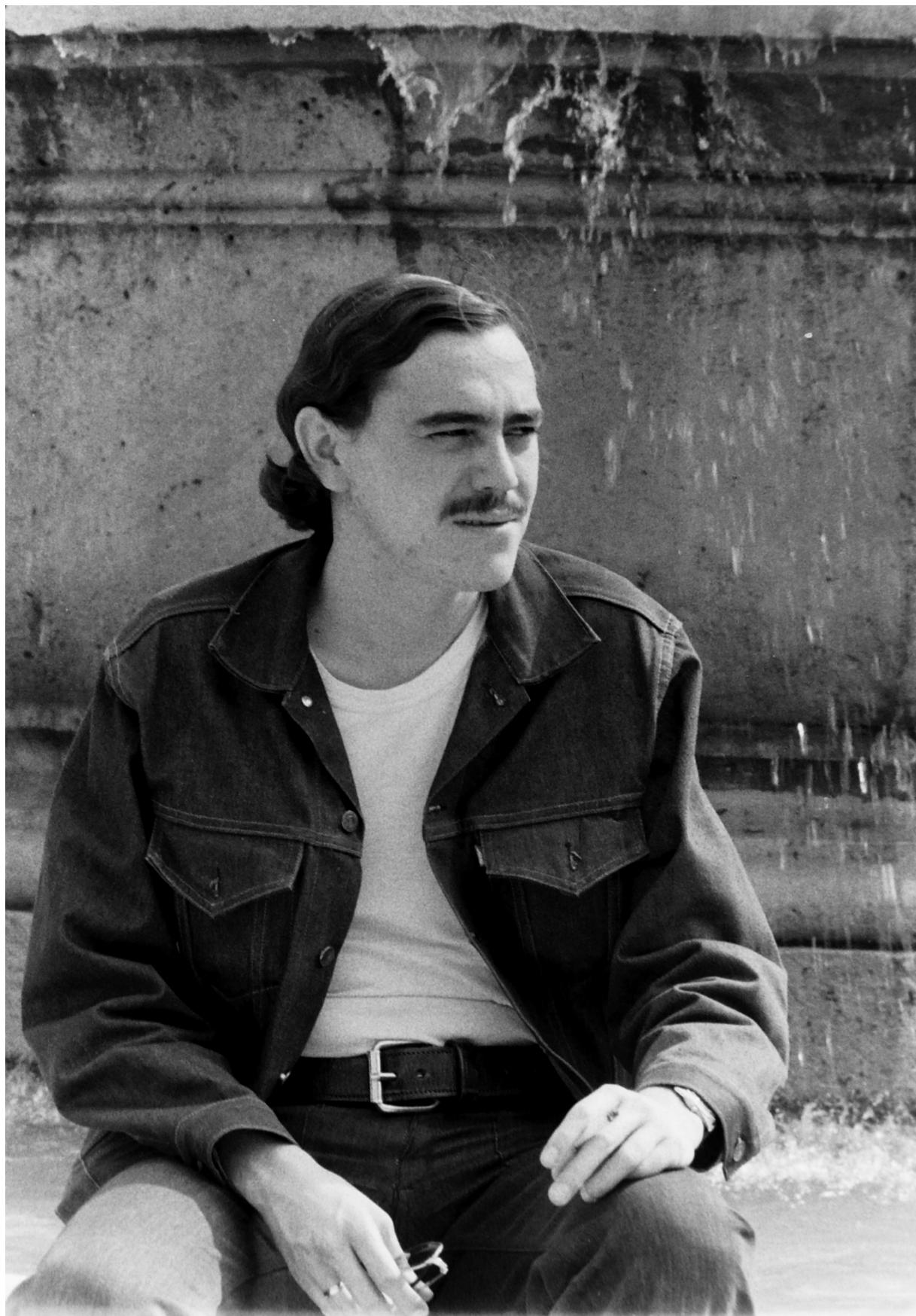
Mi más sincero agradecimiento a Maya, Martine y Amelia por sus atinadas sugerencias y por las fotos de Daniel, desde su juventud en los años 70¹ hasta algunas más recientes², que ilustran este homenaje. No puedo dejar de pensar en Saúl Yurkiewich que en una noche de diciembre de 1977 en Vincennes nos presentó.

Y mil gracias al lúdico y harto imaginativo fabulador, con el que alguna vez intercambié sonetos por correo y de quien durante más de cuarenta años he leído manuscritos y libros con renovado placer: al siempre honesto, discreto y generoso amigo.

ERI

¹ Fotos de José Nuevo y de Nanette.

² Las dos más recientes son fotos personales de Amelia.



Profils

El culto de una amistad sin falla

Guillermo Merino

Citation recommandée : Merino, Guillermo. "El culto de una amistad sin falla". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 176-177.

Daniel Leyva y yo nos conocimos a principios de los años setenta en el quartier de Odéon y hubo inmediatamente una manera común de encarar la existencia con una especie de buen humor y una total complicidad en cuestiones literarias y existenciales. Aprendizaje mutuo de nuestras tradiciones culturales: Borges y Cortázar de un lado, Jaime Sabines y Octavio Paz del otro. Además, tango, corridos mexicanos y Chabela Vargas inundando su apartamento en rue des Canettes. Y el descubrimiento y frecuención de la literatura, la poesía y la canción francesas que nos abrían horizontes sorprendentes e insospechados... Y luego se juntaron esos compañeros que colmaron nuestra juventud parisina y la hicieron inolvidable: el ecuatoriano Javier Vásconez, el mexicano Ángel Hernández (que tuvo el duro privilegio de estar con él en sus últimos momentos...), el catalán Claudio Ramoneda y la gente de La Palette, L'Aquarelle y Chez George, y tantos otros encuentros con los que compartimos momentos de sorpresa, siempre en la alegría que irradiaba su contagioso buen humor...

Tuve el placer de acompañarlo desde la rue de Canettes hasta la zona rosa en México... y hasta Formentera y hasta ese tango y ese Buenos Aires que no pudo conocer personalmente pero que descubrió conmigo, casi con tanta intensidad como si hubiera caminado realmente por San Telmo o la calle Florida... Y de acompañarlo en sus creaciones: desde Una piñata llena de memoria (1984) hasta Administración de duelo (2018). En efecto, siempre me tuvo presente en la trama de sus creaciones (frases de conversaciones más o menos serias en tiempos idos) o con citaciones de algún poema mío. No puedo privilegiar un libro suyo en particular: sería injusto con los otros...

Su literatura está inundada de juegos de palabras y de un constante humor que puede confundirse con una aparente o excesiva intención de querer hacer reír o sonreír a toda costa. Creo que no es así: me parece más bien intuir tras sus juegos de palabras y una cierta actitud burlesca ante la existencia, la manera de evadirse de un inconfesado sentimiento trágico de la vida que su pudor le impedía manifestar de manera evidente.

Daniel Leyva hizo su camino. Y en su trayectoria he tenido el placer de acompañarlo durante casi una vida y de manifestar el culto de una amistad sin falla que es uno de los inapreciables tesoros de mi existencia.

Paris

Leyva vivía por y para la literatura

Rafael Cervantes

Citation recommandée : Cervantes, Rafael. "Leyva vivía por y para la literatura". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 178-180.

Conocí a Daniel en 1966 en el Tecnológico de Monterrey. Ambos escapábamos del frío tecnocrático de la institución refugiándonos en su área de difusión cultural y los grupos de teatro universitarios. Ahí encontramos que el desierto, a pesar de su aridez, es generoso. Oasis de palmeras y cristalinas aguas: Nuestro hermano Ariel Valero; Guillermo Sheridan, compañero de Daniel en la Facultad de Letras; Henry West, –huérfano de Jodorowski–, y Jaime Félix, de comprobada y larga experiencia en la vida del desierto. Pocos meses después, contagiados del calor que desprendía el movimiento de 1968, en compañía de una docena de estudiantes con intereses similares formamos un periódico y un movimiento que fue eco de las inquietudes que recorrían el mundo: "El Quijote". Este movimiento generó lo que hasta ese momento era impensable: una huelga en el Tec que, aunque de corta duración, fue una enorme osadía que nos persiguió y que terminó prematuramente con la experiencia Regia de Daniel. Ya desde esa época, Leyva vivía por y para la literatura. Por ello su autoexilio no nos inquietó sino que, por el contrario, nos hizo presentir la riqueza de su futura obra cuya primera expresión *El león de los diez caracoles* vio la luz a los pocos años.

En 1973, durante un fin de semana en París, –en la época yo cursaba un diplomado en Lovaina–, en un brillante día de primavera, Jaime y yo, acodados en una terraza del Carrefour del Odeón, nos inquietamos por un clochard que pasó y se detuvo a unos pocos metros de nuestra mesa desde donde nos observaba insistentemente. Temimos lo peor cuando el sujeto se acercó con paso decidido hacia nosotros hasta detenerse repentinamente y gritar a voz en cuello: ¡Maestro!, a lo que siguieron abrazos y la alegría de los grandes encuentros. Esa tarde los tres iniciamos una revisión minuciosa y detallada de los refugios de Daniel en Lutecia: La Rue des Canettes en cuyo número 13 Martine, –su compañera parisina–, le salvó varias veces de sí mismo; el viejo Chez Georges y su sótano, tan sucio como ahora añorado; La Palette y su secreto pozo de la muerte, sin olvidar los burgueses Café de Flore y Les Deux Magots, escalas todos, aunque con diversa frecuencia, de su exilio parisino. Ahí Daniel nos compartió parte de las desventuras que vivió durante sus días de difícil sobrevivencia al inicio de su experiencia parisina, incluidas las jornadas (ó semanas) de comer tan solo la sopa de una cebolla en un helado pasillo de un edificio abandonado, todo parte de su periplo tras las huellas de Rimbaud, Verlaine, Malraux y de los latinoamericanos que antes que él habían recorrido París en pos de su voz y la palabra: Paz, Vallejo, Cortázar, Vásconez y Merino, entre tantos otros.

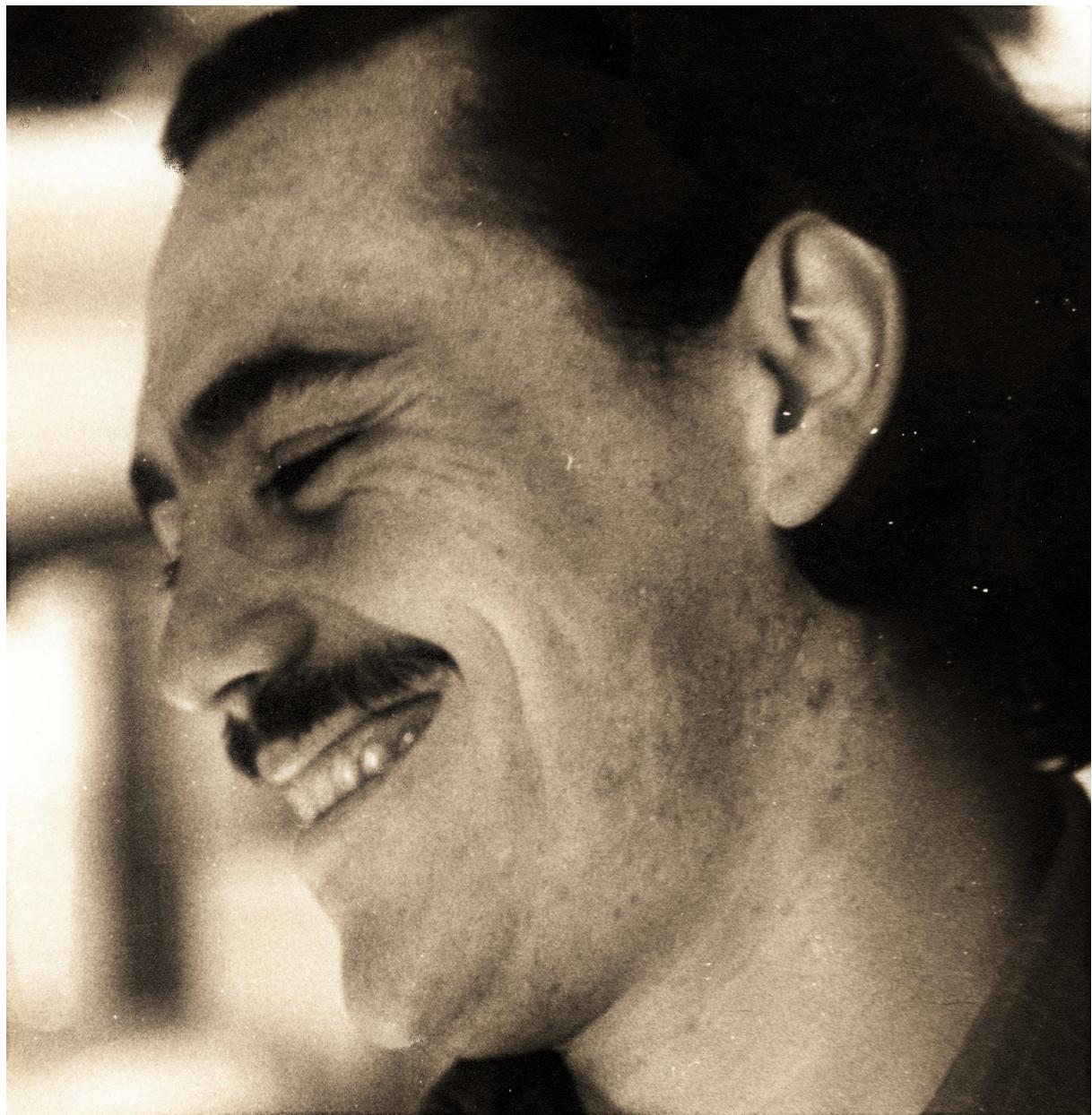
Siempre me sorprendió la capacidad de Daniel para transformar anécdotas e historias que compartíamos, mezclarlas con otras fuentes y plasmarlas luego en episodios y personajes renovados

que descubríamos después por primera vez en sus novelas (Jaime Rafael Gómez Cervantes- Félix y Gómez).

Regresó a México en 1982 –simplemente porque ya era tiempo– gracias a un cabo que le lanzara la querida (y osada) Luz del Amo a fin de que le ayudara a dirigir la difusión cultural de la Cancillería mexicana, aventura en la que, generoso, nos invitó a participar a Ariel Valero y a mí, y que nos llevó a compartir múltiples experiencias más (aunque la mayor parte ya sin Ariel, quien dejó su talento embotellado para posterior utilización en otras galaxias) en Bruselas, Lisboa, Amsterdam, París, Valle de Bravo, Malinalco, Azcapotzalco y Cancún, etapas todas vividas al lado de Amelia, su musa mexicana y compañera inseparable.

Daniel ya no está. Nos queda, sin embargo, el recuerdo de su contagiosa risa y el entrañable sentido del humor que no respetaba nada ni nadie, y, sobre todo, nos resta su obra magnífica de 7 libros de poesía, 5 novelas y otras publicaciones que perduran para nuestro deleite y el de nuestros hijos.

Ecuador, Sudamérica



Le débordement de la vie

Laurence Podselver

Citation recommandée : Podselver, Laurence. "Le débordement de la vie". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 182-183.

Je retrouve Daniel et Martine. Un grand souffle de poésie, d'amour, de vie m'envahit et me transporte vers les souvenirs de l'été orangeux et tropical, d'un voyage commencé et qui est toujours en cours. Je me souviens de l'ouragan Fifi, de la mer déchainée se transformant en pluie et des poissons bananes déferlant sur les cocotiers ; chaque être connu, chaque « personnage » prend sa place, chaque artiste de la « zone rose » jusqu'à St Germain des près, tous ressurgissent alors et l'histoire de chacun devient fable, fiction fantastique. Daniel a l'art de conter. Il est poète, tout ce qui se passe et le touche se transforme. La réalité prend une nouvelle dimension. Appuyé sur la table de marbre, le verre de vin à la main, c'est un monde merveilleux que je lis dans les nervures de la pierre. Tout communique et prend vie, on dirait que les veines bleutées de sa main posée sur le plateau de marbre alimentent la pierre de souvenirs, de mémoires, de rêves centrifuges. Martine est plus belle que jamais et ses yeux illuminent le café crasseux. Elle rayonne mais c'est un astre placide et constant. Sur son visage c'est la beauté calme d'un orient mythique qui invite à la plénitude. Daniel, c'est le tourbillon, l'abondance baroque, le débordement de la vie.

Journal du 22/2/1976 Paris

Sabía sonreír y explicar

Humberto Musacchio

Citation recommandée : Musacchio, Humberto. "Sabía sonreír y explicar". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 184-185.

Mi época más feliz en el diarismo ocurrió en el viejo unomásuno, un diario que tenía como director a Manuel Becerra Acosta y donde los periodistas éramos copropietarios. En 1983 hubo una disputa por el mayor paquete accionario y, al no resolverse, nos retiramos los inconformes para fundar el diario La Jornada, aunque no dejé de leer unomásuno, donde empecé a seguir los artículos de Daniel Leyva. Como yo entonces vivía con una poeta, acabé por conocer personalmente al autor de Crispal, libro que había ganado en 1976 el prestigioso Premio Xavier Villaurrutia.

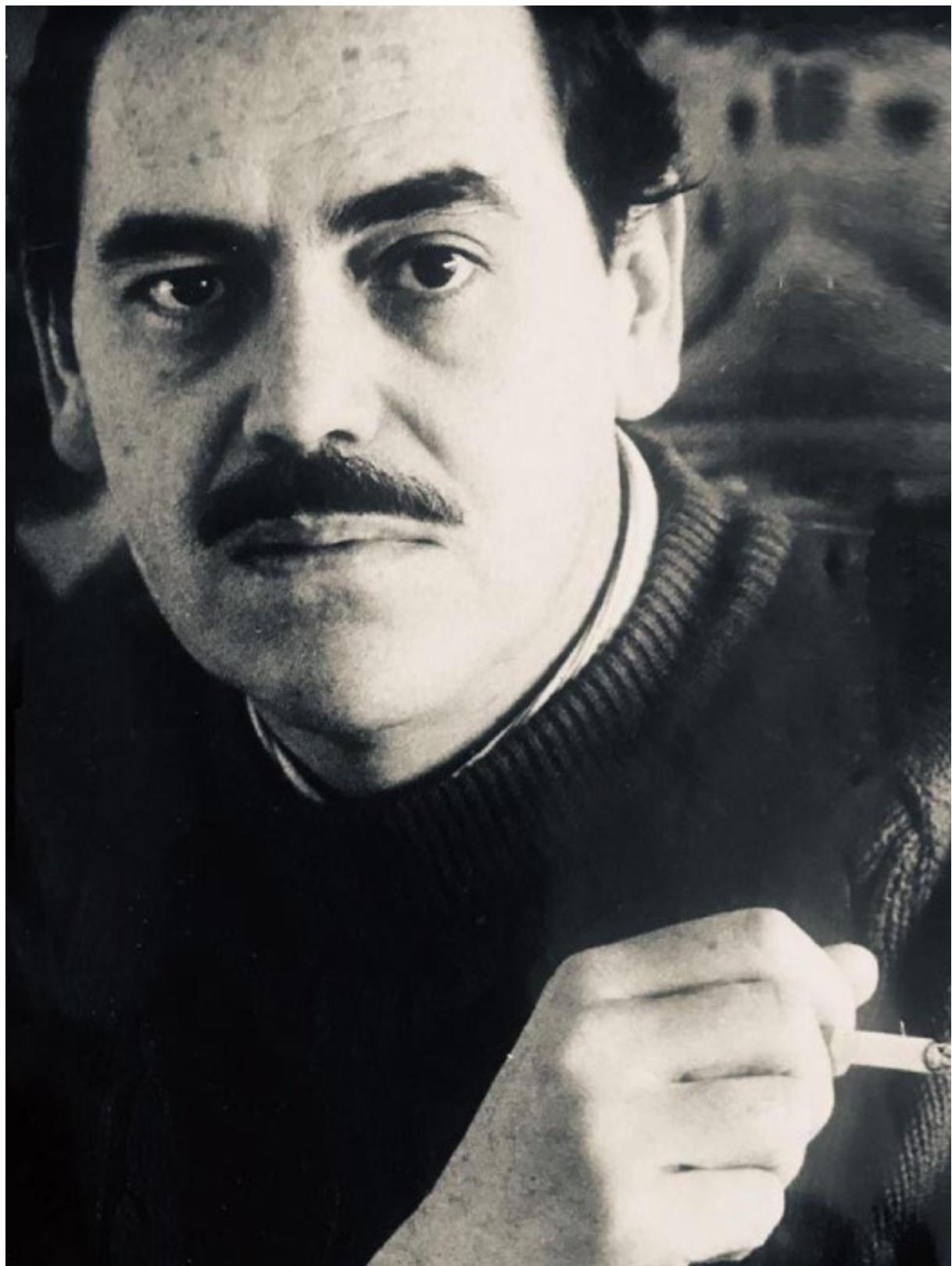
Lo conocía, sí, pero propiamente, nuestra amistad se inició cuando Daniel volvió de Europa, después de desempeñarse como agregado cultural de nuestra embajada en Bélgica y ser coordinador cultural de México ante la Europalia. Ya en su tierra nativa, Leyva fue funcionario de instituciones culturales y entre 1997 y 1999 estuvo nuevamente en Europa como agregado cultural en Lisboa.

A su retorno, ocupó diversos puestos en el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde llegó a ser un dinámico y muy amigable subdirector general, un hombre que sabía sonreír y explicar sin ardides burocráticos la política oficial en materia de cultura.

Al comenzar 2007 Daniel se convirtió en director de Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional, adonde llevó a escritores que presentaron libros, hicieron lecturas y dictaron conferencias; realizó importantes exposiciones de artes plásticas, creó una feria del libro que por fortuna subsiste y, entre otras cosas, hizo que estudiantes y profesores, entregados a la aridez de las carreras técnicas, se interesaran por el arte, lo que se dice pronto, pero nadie lo había logrado en el IPN en más de 80 años.

En Bellas Artes y en el Politécnico brilló el talento de Daniel en el trato con la intelectualidad, un sector ciertamente complicado. Teníamos valiosos amigos mutuos, como el gran Alí Chumacero o la China Mendoza. Nos veíamos con frecuencia y no pasaba semana sin llamarnos por teléfono. Nos vimos también con su esposa Amelia Becerra Acosta en su casa o en restaurantes y siempre consideré su amistad como un regalo de la vida. Hace meses que falleció, pero yo sigo lamentando su ausencia.

México



Création

Puntos de quiebre

Marco Antonio Campos

Citation recommandée : Campos, Marco Antonio. "Puntos de quiebre". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) 188-189.

a Daniel Leyva, en el adiós
y en recuerdo de su mano abierta
y generosa, en México y en Bélgica

Se pretende, en la verde edad, ser fuerte y lúcido,
preparado a la batalla contra el océano, la selva o la montaña,
y se cree derribar uno a uno los árboles del bosque,
y la memoria, por largo tiempo, querrá hacer
a un lado la mala sombra y la mala luz,
pero de pronto, una sensación levísima,
una palabra hiriente, una imagen afflictiva, te arrojará
de nuevo por ventanas abiertas, y desangrarás largamente.
¿Cuántas, cuántas veces no te vi en bancas o
tirado en el pasto en las jardineras de la verde glorieta
de San José Insurgentes o al costado del convento
de Churubusco o en un parque de Montreal o de Viena
donde oías desgarrado la música sin viento?

Es el inicio.

Después, sin que lo esperes, el azar te enviará
nuevos derrumbes, y la grande y plural e intensa vida
se habrá convertido en trigo seco.

Y en estas cosas, creémelo,
el coraje no sirve o sirve de muy poco. Ah, y no se te ocurra
pedir explicaciones.

Porque la ventura ocurre, simplemente.

Porque la aventura te lleva simplemente.

Mis casas

David Huerta

Citation recommandée : Huerta, David. "Mis casas". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 190-191.

1

Mi casa está en esa brizna, en aquel collado.
No reconozco otra casa sino el momento oscuro de soledad
en que me envuelve tu sombra, amor. Soledad, sí, de dos.

2

Mi casa se levanta en medio de una espantosa llanura
tupida de fantasmas, espectros que sajan frutas y cortan ojos
con una doméstica jovialidad. Pero a nosotros no se acercan.

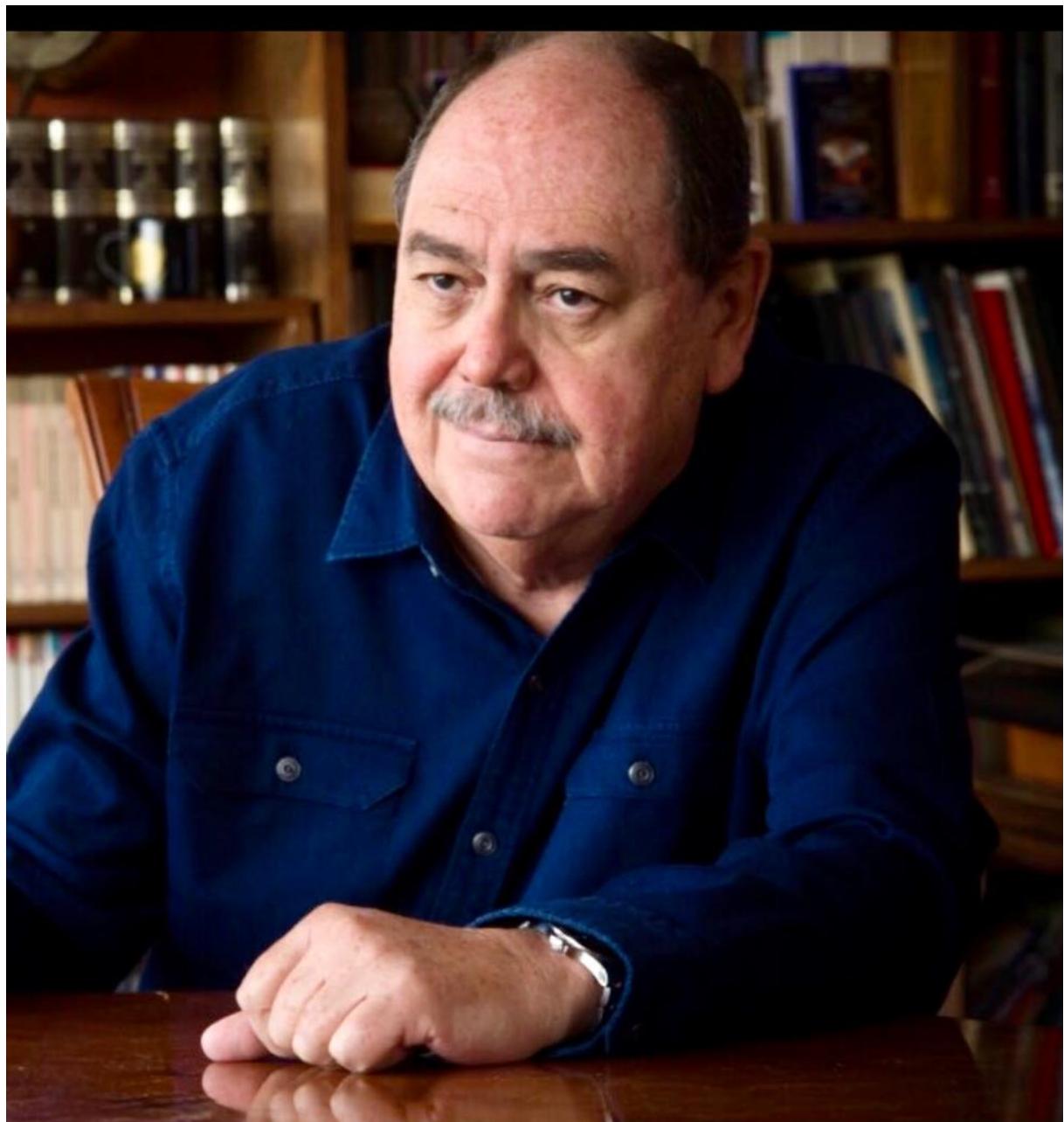
3

Mi casa es un hoyanco empapado de crepúsculo.
Mi casa está hecha de sangre. Mi casa es una canción
cuya ligereza me pinta los pies con un color de brisa.

4

Mi casa tiene ojos de catoblepas. Mi casa sufre espasmos y convulsiones
de sedosa epilepsia. Mi casa está viva y está desquiciada.

Mi casa está suspendida de un ramo de gardenias. Es una flor y
es una forma de gritar y es una modulación
de tu voz, amor, en donde puedo descansar y poner la cabeza
y dejar la mirada como si fuera un pañuelo quieto. Ω



Íncipit de la novela inédita *El coleccionista de sombras**

Javier Vásconez

Citation recommandée : Vásconez, Javier. “Íncipit de la novela inédita *El colecciónista de sombras*”. *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 193-201.

*Novela que será publicada próximamente por la Editorial Pre-Textos.

Había algo invariable en su vida y consistía en dormir mal. Cada noche era lo mismo. Una profunda ansiedad ante la perspectiva del insomnio. Mientras escuchaba los gemidos del viento, pasaban ante él párrafos dispersos e inconexos de algunos libros dispuestos en su biblioteca. A Váscone se le había ocurrido que para escribir debía disfrazarse con el ropaje de otros escritores. Incluso era posible que deseara nutrirse con lo más elocuente y esmerado de esa escritura, tratando de imitarlos y sustrayendo algo de su estilo. Pero no todo era el arte de las palabras, se decía, pues debía alcanzar esa extraña hendidura abierta misteriosamente ante sus ojos, ese lugar elegido por los artistas donde se encontraba la forma genuina del horror.

Se extenuaba escribiendo en moleskines de tapas negras y evocaba con deleite las conspiraciones y pugnas de las novelas de Dostoievski. Es fascinante todo lo que se puede llegar a saber de un escritor, se dijo, si uno lo venera. Uno se vuelve una especie de detective, un buscador de huellas, un sabueso de su intimidad. En la biblioteca conservaba una fotografía del escritor ruso, con barba y los ojos hundidos de místico. Pensaba en su destino de hombre atormentado, que nunca lo abandonó a lo largo de su vida, en la intensidad de su mirada, en cómo había excluido a los demás con su escritura, pues estaba tan solo... Se dijo que hay dos clases de escritores. Los que luchan con sus obsesiones y demonios. Y los que inventan sus fantasmas a partir de la imaginación. Dostoievski pertenecía al primer grupo.

Invadido por una oleada de preguntas, Váscone había imaginado durante horas al escritor ruso mientras dictaba sus novelas a su joven esposa, al tiempo que daba vueltas por la pieza con las manos detrás, o arreglando meticulosamente las plumillas y llenando el tintero de tapa de plata dispuesto sobre la mesa de trabajo. También suponía que a veces necesitaba satisfacer sus más apremiantes impulsos, y que entonces salía de casa con aire clandestino para ir a jugar en el casino más cercano, o que terminaría la noche en algún tugurio ilegal donde el aire sería irrespirable por el humo que flotaba sobre las mesas de juego, cuyo tapete de paño verde estaría tan raído como grasiento.

De esa época el escritor Váscone había intuido no sólo la vida rutinaria del novelista en San Petersburgo, sino las andanzas de Dostoievski por las sastrerías y las casas de cambio, por las papeleías. Sabía que le gustaba caminar por sus calles, llevaba adentro la ciudad, se confundía con ella. Todo ocurría de manera vertiginosa y alborotada, con el chismorreo maligno de sus personajes hasta desembocar en innumerables conspiraciones durante esas noches tan frías como atormentadas por el sufrimiento. Ahora se hallaba atrapado en aquella ciudad, de la cual no podría

salir. ¿Los antros y casinos de esa urbe eran tan sórdidos como los de Quito? ¿El lugar adonde iba Dostoievski era semejante al casino regentado por el conde en La Circasiana?

Todo escritor debe estar prevenido, pensaba Váscone. ¿Cuál es el secreto para entender a fondo una ciudad, para entrar en ella y familiarizarse con su gente, sus parques, sus plazas y monumentos? ¿Haber nacido y vivido allí? ¿Y cómo se podía salir de ella? ¿Dónde encontrar sus vías de escape? ¿A través de la literatura, o gracias a lo que un escritor puede decir de ella? San Petersburgo había sido delineada por Dostoievski en sus novelas. De hecho no habría podido perderse en esa ciudad, pues cada vez que la describía en sus libros era como si estuviese contemplando un álbum de familia. ¿No ocurría lo mismo con Dickens, con el Támesis extendiéndose a lo largo de Londres? Ah, si pudiera dibujar una sombra en el mapa, se dijo Váscone. ¿Acaso no pretendía hacer lo mismo con su propia ciudad? Traer a Drácula al parque y convertirlo en un sueño de horror del que no se pudiera salir, un delirio padecido por un borracho bajo una noche de lluvia.

Otras veces, Váscone se quedaba dormido en el estudio. Al despertar tenía la sensación alarmante de que los libros eran lo único que poseía, y entonces se dedicaba a desenredar pacientemente las largas frases subordinadas y sinuosas de Conrad y de Juan Benet (maestros en los cul de sac, en los callejones sin salida), para luego seguir con los imparables puntos suspensivos de Céline, o el galope frenético de la prosa de Faulkner, esa prosa que fluía como las aguas del río Misisipi, con los negros elevando sus tambores y tocando blues en sus pantanos.

Por la tarde comprobó que no tenía whisky y bajó a dar una vuelta por el parque, tras una agotadora mañana de trabajo. De la imprenta tomó a la derecha por una calle lateral, y se dirigió a la Bola de Oro. Ya no le llamaba la atención la estatua de Santa Clara, recientemente restaurada por un artista cubano. Su mirada se volvió inquisidora al divisar al muchacho que yacía tirado sobre unos cartones en la acera. Había advertido el brillo oblicuo de sus ojos y ahora podía recordar tal como era cuando lo vio por primera vez en el parque. Tenía la inocencia aborregada de los mudos, y el pánico en los ojos de las figuras precolombinas que guardaba Andrade en su cueva. ¿Qué clase de visiones y de monstruos desfilaban ante esa mirada?, se preguntó Váscone, al tiempo que observaba sus manos agarrotadas por la droga. Un día el muchacho lo descubrió escribiendo en un banco frente a la palmera. Rara vez bajaba Váscone con los cuadernos al parque, pero una mañana lo hizo. El placer que le proporcionaba el sol al penetrar como una caricia en su cuerpo, aquel sol inclemente tras cuatro días de una lluvia implacable que había cubierto con charcos lodosos el parque, era algo sublime. El muchacho permaneció con las piernas

cruzadas, riéndose cuando él se quedaba pensativo, antes de anotar algo en su cuaderno o en el margen de un periódico arrugado. Le dirigió una mirada huraña, exhibiendo una risa despiadada a la vez que abría los labios para soltar un chorro de baba. Ahora, cuando pasó por su lado, le dijo: "Quítate, huevón, vos que andas escribiendo en periódicos sucios...". Luego escupió y se echó a reír, llevándose las manos a la cara.

Mientras caminaba hacia el mercado se dio cuenta de que soportaba mal el hecho de no haber atinado con las palabras precisas, que se le escapaban como peces hasta desquiciarlo. Una sucesión de palabras inertes colocadas en hileras sobre el papel, se dijo. Y también unos cuantos sustantivos, verbos y adjetivos lanzados sin fuerza ni sabiduría. Con profunda preocupación, había advertido la limitación de su propia imaginación, de su incapacidad para la escritura, porque las palabras no acababan de manifestarse. ¡Putas, putas, putas! Parecían estar atascadas como tornillos oxidados, duros, rebeldes, incluso percibía su tartamudez epiléptica frente al lenguaje, lo que le producía desasosiego y lo llenaba de humillación. Había esperado que las palabras vinieran cargadas de fantasmas, pues eso era realmente la escritura: el arte de sacar historias del pasado. Una forma de soñar otras existencias, o quizás lo hacía para vivir a plenitud la vida que no tuvo. En su afán por escribir había algo enfermizo y compulsivo, una especie de búsqueda e indagación de sí mismo. Durante esas duras jornadas de trabajo, solía imaginar y escribir sobre situaciones tan deslumbrantes como angustiosas, sin duda cautivado por mujeres extraídas de sus propios sueños, asomándose a unas cuantas ciudades heridas por el tiempo y la melancolía. ¿Qué experimentaba cuando se sentaba a escribir? Resentimiento ante la limitación de su propia memoria. ¿Acaso no fue Proust quien le había mostrado esa zona inalcanzable del universo? Porque antes de él tan sólo teníamos recuerdos, o quizás postales escritas sin emoción. Pero él era un indagador, un lector polilla, que jamás se hubiera permitido apoltronarse en la obra de un solo autor, lo que explicaba sus cambios de perspectiva y su permanente asalto a las librerías. Así fue como llegó una mañana de verano donde Aurora en la calle Bolivia. Tenía dieciséis años. En cuanto entró se fijó en un libro de Emecé de color pardo, colocado en el centro de la mesa. Le había llamado la atención el título del libro, *El Castillo*. Al leer una frase experimentó un espasmo en el estómago, porque le hablaba con la misma ambigüedad y capacidad de simulación propia de los grandes escritores, de los que impregnán nuestra conciencia hasta destruirnos. Había descubierto a Kafka, pero Kafka no era sólo un escritor sino un virus infinito. También era la misma voz de la culpa o una especie de venganza de la tribu, cuya condición era propagarse como una peste, acaso porque al escritor checo le fue negado el amor.

La Bola de Oro se encontraba frente de una ferretería. Era la licorería donde Váscone se abastecía de whisky. Al entrar vio el resplandor de las botellas y percibió el aroma de los chocolates. En la estantería había galletas, bombones, caramelos importados. Distinguió la etiqueta de Cutty Sark, con el barco navegando por las aguas amarillas y verdes de la botella. Detrás del mostrador había un gran afiche de Suiza, con un fondo de montañas nevadas y un cielo azul. Era imposible no mirar con asombro ese derroche de pureza, de blancor invernal a lo largo de la foto.

Al verla extender la mano para pagar supo desde el primer momento que la joven esposa del conde también lo había visto. Cuando se acercó y pagó la botella de whisky, le invadió un vago deseo de hablar con ella. Fijó la mirada en sus manos, y tuvo la impresión de que le había adivinado los pensamientos.

—¿Tan temprano por aquí? —dijo amablemente Denise, pero de manera atropellada—. Tenemos que vernos —agregó con un tono de ironía.

Por unos segundos volvió a ser la de antes, tal vez hubo un tiempo en que la había deseado, sobre todo cuando por las tardes iba él a reunirse con el conde en la biblioteca para seguir con la redacción de sus memorias. Con frecuencia se la encontraba por la escalera. Iba despeinada, sin maquillaje, con la cara hinchada de haberse despertado hacia un momento. Llevaba un largo camisón de encaje, con el cuello al descubierto y un escote pronunciado, del cual colgaba un camafeo con una piedra azul que tenía un dibujo que no se podía distinguir. Y entonces Váscone recordó el terrible episodio del conde con ella. Había llegado más temprano de lo usual a La Circasiana. Oyó voces en el vestíbulo, y retrocedió lentamente hasta ocultarse con cautela al final del pasillo, junto a las cortinas de la ventana. No sólo se sintió inoportuno y nervioso. Por más que hizo un esfuerzo para alcanzar de nuevo la escalera, se dio cuenta de que era inútil. De aquella ocasión aún rememoraba la violenta y compleja conversación entablada entre Denise y el conde, pues había escuchado consternado, sin moverse, sus reclamos acusadores:

—¡Maldito degenerado! ¡Durante tres años me has tratado sin consideración, y has destrozado mi vida! ¡Mandaste a publicar una foto mía en el periódico! ¡Sólo me hablas cuando quieres tirarme y darme por el culo!...

A su vuelta se encontró de nuevo con las palomas comiendo con avidez el arroz desparramado sobre los adoquines del parque. Por su forma de caminar y moverse a saltos, le pareció que eran como ratas provistas de ojos furiosos y malignos, que a veces volaban hasta el balcón de su estudio, donde se ponían a golpear con insistencia el vidrio de la ventana y eso lo desquiciaba porque lo apartaba del mundo de las palabras. Al pasar muy cerca del lugar

donde se encontraban las palomas, había escuchado con aprensión el aleteo nervioso y probablemente pestilente de sus alas. Quizás fueron esas aves las que trajeron el aspecto de decadencia al parque con una suciedad que lo inundaba todo de manchas verdosas.

Dicen que donde se encuentra el parque de Santa Clara antes hubo una comuna y un cementerio indio. La iglesia fue construida por el abuelo del conde en 1939, siguiendo el modelo de una ermita de un pueblo español de La Rioja. Y al cavar para fijar sus cimientos, los obreros encontraron entierros, piezas de cerámica, cabezas y figuras ancestrales, cuyos rostros redondos y de ojos saltones como los de algunos insectos, con los labios protuberantes y la vista fija en el horror de la muerte, parecían haberse desfigurado con el tiempo. A él le gustaba vivir encima de aquel cementerio, en ese parque que por las noches se volvía el lugar más solitario del mundo. A menudo se preguntaba entre dos tragos de whisky por qué los antiguos necesitaban emprender el viaje hacia el Más Allá rodeados de objetos. Cuando andaba por el parque, Váscone temía pisar esa tierra si había llovido y estaba mojada, porque alguien podía estar enterrado allí debajo. A veces sentía la presencia de los muertos y también su inaudito silencio. ¿No eran los muertos quienes lloraban por la noche? ¿O quizás era algún niño del edificio o los perros del barrio? "Por eso hay fantasmas", le había asegurado Patricio Andrade, el dueño de la vulcanizadora ubicada detrás de una esquina del pasaje. A él no le interesaban demasiado sus comentarios, incluso intentaba ignorarlos. Pero esa tarde siguió caminando con la mirada puesta en un costado de la iglesia, cavilando sobre la vida solitaria, sin duda aburrida de su vecino, aquel hombre canoso y con el rostro muy blanco que se pasaba el día leyendo revistas y periódicos, sentado en un sillón desfondado delante de una torre de neumáticos inservibles. Cada vez que pasaba y lo veía con los ojos enrojecidos por el alcohol, el escritor se cuestionaba cómo es que ese hombre sabía tantas cosas de Santa Clara y de la vida del conde.

—Hola, señor Váscone. ¿Cómo está? —inquirió Andrade, sin estirar la mano ni levantarse del viejo sillón manchado de aceite, cuando se acercó a la puerta para saludarlo—. Hoy día ha bajado tarde a caminar —agregó—. ¿Supo que anoche murió el señor conde?

Luego golpeó con el tacón de la bota el costado de una llanta. Durante un rato se quedó absorto, asintiendo en silencio como si hurgara en su memoria.

—¿Se da cuenta? —comentó doblando los brazos sobre el pecho—. Lo último que hizo fue matar de un tiro a su perro.

—Un personaje inusualmente extravagante. Como toda su familia —replicó Váscone, parado en el umbral, pero sin entrar en el

local-. Le separaban tantas cosas de la gente... Si hasta dicen que era vampiro –dijo con aire suspicaz.

–No me vacile, señor Váscone –replicó Andrade, exhibiendo una sonrisa de dientes picados-. Ahora la casa quedará vacía y yo perderé mi trabajo. Ya no tengo a quién limpiarle los carros.

Allí, apoyado contra los neumáticos, con las mejillas sin rasurar, lo sintió terriblemente vulnerable, muy abrumado por la muerte del conde. Durante unos segundos sospechó que ese hombre desaseado, rudo y con los pelos erizados había llorado cuando supo la noticia. En una hoja suelta y amarillenta del diario *El Comercial*, pegada con un clavo en la pared del local, un periodista había escrito una crónica sobre una competencia de carros, en la que Patricio Andrade había participado en 1948 como piloto de un Ford azul con motor V 8. En una repisa de madera barata, el mecánico conservaba cuatro estatuillas precolombinas, de aspecto siniestro, con los labios y los muslos abiertos, herencia de su abuelo albañil, según le había contado a Váscone. Un recuerdo de cuando los obreros cavaron el solar para levantar la iglesia. En la pared opuesta había una foto en blanco y negro de Fangio, junto a la portada en color de una rubia con piel de manzana que miraba descaradamente a la cámara con unos pechos descomunales. Idéntica de rasgos y de aspecto, se veía la foto de otra rubia que se balanceaba desnuda junto a una bañera llena de espuma.

Fue al oír la noticia sobre la muerte del conde cuando se le ocurrió ampliar su proyecto con una crónica sobre su vida. Todavía recordaba la tarde en que lo había mandado a buscar para invitarle a tomar una copa en *La Circasiana*. A continuación le hizo una oferta muy atractiva: le pidió que escribiera un folleto sobre la historia de la casa. Aunque Váscone no sabía nada de ese mundo, su propuesta, hecha con espontánea claridad durante una velada entre abundantes copas de coñac, fue aceptada de inmediato.

Tras despedirse de Andrade, se alejó hacia el pasaje adonde iban a morir las palomas. Por el trayecto vio rastros de humedad y notó un fuerte olor a orines, que sin duda eran del vagabundo y de la loquita que dormía con un perro en el pasaje. Cuando entró de lleno en la luz, las palomas levantaron el vuelo dibujando en el cielo gris una larga y cambiante trayectoria. A esa hora una niebla de color violeta se derramaba como un manto protector sobre el parque. Una gran palmera dividía el terreno en dos partes, y un cholán con sus ramaletas de flores amarillas se perfilaba detrás de un capulí del que se colgaban peligrosamente los niños. A menudo Váscone había tenido la sensación de que los árboles –una acacia, el ciprés y el jacarandá– lo esperaban cada mañana hasta que él saliera a caminar bajo su sombra en el parque.

En aquel barrio la vida era muy agitada, quizá porque se hallaba muy cerca del mercado. Muchas veces iba a tomar café en *El Pan*

Francés, o acudía a la tienda de productos naturistas donde compraba cada semana un frasco de sábila. A sus espaldas y bajo un nebuloso cielo de mayo, percibía las inclemencias del volcán. Al tiempo que sacaba la llave para abrir la puerta, se repitió que tenía que escribir algo sobre la vida del conde. Sin embargo, no lograba quitarse de encima ciertas imágenes recurrentes, que pesaban con insistencia en su cabeza. Lo había visto sentado con aire ausente en un banco del parque. Recordaba bien la imagen del conde, subiendo por la calle de la vulcanizadora. Pero no le bastaba el enorme jardín que había delante de La Circasiana, sino que venía a sentarse con su perro boxer en el parque de Santa Clara.

A Váscone le llamaba la atención ver su figura delgada y solitaria desde la ventana de su estudio, vestido con un abrigo grueso de invierno y un sombrero inglés abombado que le cubría la mitad del rostro, cuando entraba por la calle Mercadillo hasta desembocar con el perro en el parque, donde reinaba un profundo silencio originado por la quietud de los árboles. De esa época recordaba sus gafas redondas de ciego, cuando se las quitaba antes de tomar asiento.

Muchos podrían suponer, por su aspecto solemne y por los botines de tacón alto que llevaba, que su presencia era una amenaza en el parque, sobre todo porque aquel hombre ataviado de forma extravagante no encajaba con los niños que a esa hora aún jugaban con una pelota. Si alguien hubiera tenido la oportunidad de ver el aspecto malsano de su rostro, o sus labios apretados en una permanente mueca desdeñosa, no habría dudado en pensar que el conde Aldo de Velasteguí (título otorgado por las Cortes de Madrid en 1796 y renovado en 1959) era el único y último conde que hubo en esta ciudad, parecía ser el mismo conde Drácula llegado en algún momento de Transilvania. ¿Qué hacía caminando borracho a esas horas por el parque?, se preguntaba Váscone.

En los últimos meses había venido con frecuencia. Una noche apareció con una mujer y fue a sentarse en un banco. Desde el estudio, Váscone le vio recorrer la corta distancia que había antes de llegar a la iglesia. Lo miró con suspicacia y observó que tenía las cejas y el pelo tan negros como las alas de un mirlo, la cabeza cuadrada, las manos pálidas y huesudas bajo los guantes de cuero amarillo. Para Váscone fue fácil suponer que tanto la enfermera o la criada como el conde se alejaron hacia la oscuridad de la iglesia, con sus cuerpos apenas iluminados por una luna que colgaba insípida del cielo. Tal vez no tenían donde refugiarse, por eso terminaron de manera furtiva dentro del templo, en el cual el escritor los imaginó apretujados en el confesionario, el conde sudando de deseo debajo del abrigo, al tiempo que percibía el miedo jadeante de la mujer por hallarse en aquel escenario, apenas a unos pasos del altar donde había un enorme crucifijo de madera. Entonces debió de abrirle con mano experta los botones de ese uniforme de

enfermera, mientras ella soltaba un suspiro resignado cuando le arrancó el sostén.

Quizá todo fue un arrebato improvisado y pasional desde el momento en que la vio en el cuarto de su esposa en La Circasiana. Pero esa tarde ella se había presentado con un paraguas rojo que no necesitaba, porque no estaba lloviendo, vestida con su reluciente uniforme blanco.

Media hora después, Vásconez se hallaba de nuevo sentado en el gran sillón de cuero del estudio, contemplando la palmera gigantesca que cuando caía la noche parecía que se abrazara con sus ramas al costado de la iglesia. Se sirvió un abundante trago de whisky, y de repente sintió un amor incomprensible (o quizás era odio) por la ciudad, pues se consideraba un exiliado dentro de ella. ¿Y quién no lo era al caminar por sus calles mojadas por la lluvia? Luego miró los colores vivos de los libros y la mesa de madera tallada cubierta de revistas, de papeles y de manuscritos doblados por la mitad, junto a un gran globo terráqueo colocado sobre unos lujosos tomos de arte. Y entonces volvió a recordar a Denise, la viuda del conde, con quien se había encontrado en la licorería. A pesar de que seguía siendo una mujer atractiva, desde la muerte del conde había engordado bastante, y notó algunas arrugas que le invadían el cuello. Tenía el pelo ondulado y abundante y las piernas gruesas de quien había hecho ciclismo. Los dedos robustos y largos con las uñas pintadas de rojo y muy cuidadas poseían un atractivo sensual que le había llamado especialmente la atención. ¿Y ahora por qué sonreía? El estremecimiento provocado por el contacto de sus manos al saludarla aún no se había desvanecido. Fue un recuerdo que vino a su mente como una voluta de humo, como si la expresión sombría de sus ojos y la extrema delicadeza con que se había acariciado la piedra del camafeo romano que pendía de su cuello hubieran conspirado para activar su deseo por ella, con el dragón bailando entre sus pechos desnudos.

"Resulta tan fácil desearla...", se dijo.

Entretien

"Cuando uno juega limpio la literatura siempre es justa con uno": entrevista con Daniel Leyva

Sandra Acuña Español
Sorbonne Université
sandraespanol@yahoo.fr

Sofía Mateos Gómez
Sorbonne Université
sofia.mateosg@gmail.com

Roy Palomino
Sorbonne Université
roypalominoc@gmail.com

Citation recommandée : Acuña Español, Sandra. Mateos Gómez, Sofía y Palomino, Roy. "Cuando uno juega limpio la literatura siempre es justa con uno": entrevista con Daniel Leyva". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 203-214.

Daniel Leyva (Ciudad de México, 1949) es un poeta, narrador, periodista y diplomático mexicano. Durante su estancia de doce años en París, en donde realizó estudios de Literatura española y latinoamericana en la Universidad de Paris VIII, tuvo la ocasión de conocer a notables escritores latinoamericanos como Borges o Cortázar. En 1975 se publicó en México su libro de poemas Crispal, al que le seguirían El león de los diez caracoles (y otros poemas) (1980), Talabro (1980), La cifra de los pasos (1994), Al carbón (1996) y Poemas del cuerpo vencido (2009). Como novelista ha publicado ¿ABCDErio o AbeCeDamo? (1980), Una piñata llena de memoria (1984), El cementerio de los placeres (2000) y El espejo equivocado (2005).

Las diferentes ciudades en donde ha vivido constituyen un tema principal en su obra. Otros temas recurrentes son la heteronimidad, el erotismo y lo lúdico.

En su novela, Administración de duelo S.A. (2018), se plantea una viva discusión sobre la posibilidad de la muerte asistida en nuestra sociedad y sobre sus eventuales repercusiones morales y filosóficas. En el primer semestre de 2020 está prevista la publicación póstuma de su "novela en verso" Divertimento.

RP: Muchas gracias por aceptar esta entrevista. Nos interesaría comenzar por la parte de la creación poética. ¿Podría comentarnos cuál fue la influencia de Jorge Luis Borges sobre su creación poética? De hecho, su poemario, *La cifra de los pasos*, está dedicado a Borges y queremos saber cómo lo conoció.

DL: A Borges llegué tarde. Llegué a su lectura cuando tenía treinta años, más o menos. Lo conocí antes de leerlo a fondo. Una tarde, por casualidad, lo vi en París en un café de Saint Germain. Él estaba con María Kodama y yo con Francisco Zendejas, un crítico mexicano. Nos sentamos en su mesa porque María Kodama reconoció a Zendejas a quien había conocido cuando le habían dado a Borges el Premio Alfonso Reyes en México. Yo era el pegote jovenito que estaba ahí, en el lugar indicado, a la hora indicada. Al final acabó en una velada en la que Borges pedía cerveza danesa Tuborg y decía "tuborg or not tuborg, that's the question" y todos nos reímos y nos peleábamos por saber quién era el mejor poeta del mundo. Borges afirmaba que era Verlaine y quien no le creyera tendría que ir al arroyo y fajarse a puñaladas con él. Una hermosa anécdota. Después lo vi varias veces. Nos tomábamos un café en *La Palette* y yo lo escuchaba hablar. Es, sin duda, el más grande escritor del siglo XX en castellano.

Cierto, *La cifra de los pasos* es un verso de Borges que utilizo como título de un libro mío y ese mismo verso lo uso mucho como

leitmotiv en mi último libro, *Divertimento*, porque el personaje va caminando, caminando, caminando hasta llegar al punto cero, el kilómetro cero de la explanada de Notre Dame, para cumplir la cifra de sus pasos.

Influencias tuve, pero más de Cortázar. Cortázar era París y tuve una relación más constante con él, nos veíamos más. A Cortázar le gustaba bromear diciendo que si él hubiese recibido un franco por cada latinoamericano que había viajado a París con *Rayuela* bajo el brazo le hubiese ido mejor que con las regalías. Teníamos una verdadera relación, conocí a Ugné Karvelis, quien trabajaba en la Unesco y era su pareja en ese momento. De vez en cuando había cenas en casa de Saúl Yurkievich, había una relación más estrecha con Cortázar además de la literatura. Cortázar era lo que queríamos ser cuando fuéramos grandes. A mí, en lo personal, me gustaba mucho la forma en que utilizaba los diminutivos.

Pero en esa época, cuando yo era joven y empezaba a escribir, pues uno es una esponja y todo lo que lees te aporta algo. Cabrera Infante me fascinaba porque era el juego puro. Recordemos cuando describe, en *Tres tristes tigres*, la muerte de Trotsky vista por siete escritores cubanos. García Márquez, con quien tuve un muy afectuoso trato, me fascinaba por su capacidad de construir universos y monumentos literarios. La capacidad narrativa de Vargas Llosa. El amor de Carlos Fuentes por México. Fuentes me apoyó para obtener la Beca Guggenheim. De Alejo Carpentier aprendí mucho. Una noche cenando en su casa me dijo: “Uno no escoge, es la literatura la que escoge. No se elige ni la extensión ni la forma del texto que se va a escribir. Si usted va a escribir un poema, pues déjese llevar por la poesía, no intente hacer prosa, no va a escribir una novela, va a escribir un libro de poemas, no se imponga”. Eso me lo decía a partir de la brevedad del *Concierto barroco* y de la monumentalidad del *El recurso del método*, en cuanto a la extensión, no a la calidad, ambas son excelentes. Y luego añadió: “Yo no escojo la extensión del texto, el texto me va imponiendo la extensión”. Era un buen consejo, aunque al final no es así de fácil, pero es un buen consejo. Además, en esa época, descubrí la poesía francesa y ahí me quedé.

RP: Justamente, acerca de la influencia en su poemario *La cifra de los pasos, los poemas cuatro, cinco seis y siete* guardan la brevedad y la musicalidad del haiku...

DL: En poesía una de mis buenas influencias, porque lo leía con mucho gusto, fue Juan José Tablada. Incluso en *La piñata llena de memoria* pongo como epígrafe el poema completo de Apollinaire la *Lettre-Océan*. Ese en dónde se lee “Nunca conocerás bien a los mayas”, fue la época en la que nació Maya, mi hija mayor. La *Lettre-Océan* de Apollinaire alude a su hermano que vivía en México.

Y el hermano de Apollinaire era amigo de Tablada, eso me lo contó Juan José Arreola. Para Arreola no estaba muy claro si fue el hermano de Apollinaire que le mandó versos de Tablada a Apollinaire y entonces él tomó la idea de los caligramas o si fue Tablada que la tomó de Apollinaire. Según Arreola venía de Tablada: Tablada había inventado el calígrafo. Bueno, y para mí obedecía a una obsesión que agradezco mucho y que me ha acompañado toda la vida con las dualidades: ¿o Tablada o Apollinaire?

RP Eso quiere decir que no hay una influencia oriental en su obra, sino que viene de Tablada.

DL: Exacto. Aunque no creo que haya mucho, incluso nada de oriental en lo que escribo.

SM: A partir de lo que observé en *ABCDErio o ABeCeDamo*, noto que hay desde el principio un juego con elementos que surgen de la academia, el juego con el diccionario y hacia el final hay una reflexión con la figura del narrador, el autor, que observan mucho los estudios sobre la lengua, sobre la literatura. ¿Cómo es la relación entre la academia que estudia el lenguaje, la literatura y la parte de la creación?

DL: Ahí juego un poco, con todo el respeto literario, con el diccionario. Cuando empiezo a escribir una novela, armo una historia, pero nunca conozco el final. La empiezo a escribir viendo hacia dónde me lleva y dejo que fluya. Primero hago la estructura, como si fuese un árbol: aquí el tronco y las ramas, luego las hojas, las páginas que van creciendo poco a poco. En *ABCDErio o ABeCeDamo*, cuyo título fue un juego totalmente tonto, infantil, porque quería que algún día alguien leyera "a veces río o a veces amo", por eso está en mayúsculas y minúsculas, en minúsculas dice río o amo, en mayúsculas está ABCDE. Total, nunca funcionó y Joaquín Díez-Canedo, el editor de Joaquín Mortiz, me hizo prometerle que nunca más volvería a poner un título tan delirante y tan tonto. Lo que hice fue lo siguiente: tenía el diccionario, estaba esperando la beca del Centro Mexicano de Escritores, que por cierto nunca gané, y me dije: ¿Qué hago mientras tanto? Entonces tomé el diccionario y pensé: Voy a escribir una historia usando la última definición de la palabra que da esa letra y cada día escribo un capítulo a partir de esa definición. Y sin hacer ninguna trampa empiezo a partir de azúcar, última palabra con la letra A. El personaje empieza perdiendo poco a poco su verdadero nombre y cuando uno juega limpio, la literatura siempre es justa con uno. La última

palabra del diccionario era *zutano* y entonces el personaje descubre, al cabo de veintinueve días o palabras, su verdadero nombre: Zutano Perengano Mengano.

Esto pasa porque juego limpio. Siempre, antes de empezar a construir el tronco y las ramas, establezco las reglas del juego para esa novela y las respeto. Igual en *Una piñata llena de memoria*. Al salir de México, mi abuela me había regalado las memorias de su madre, o sea de mi bisabuela. Diseñé una estructura: dos historias, una de un mexicano que vivía en París y otra de una mujer que había vivido en México a principios del siglo XX y ambas historias unidas por un texto poético en prosa. Las dos historias se van alternando simétricamente, pero toda la novela tenía que durar lo que duraba la historia de la bisabuela. Las dos historias tenían que ir a la par y esa eran las reglas del juego. El personaje principal conoce a una australiana llamada, obvio, Sidney y como buena australiana tiene una bolsita marsupial, como los canguros, El tipo vive allí y escribe allí. Sidney se muere en el primer capítulo y no saben lo que fue. Me quedaba más de la mitad de las memorias de la bisabuela. Fueron como seis meses de no saber cómo resolver el problema de cómo continuar porque se me había muerto Sidney. Fue tal la tristeza cuando muere Sidney que cuando vivía aquí, en la rue de Canettes, y abajo había un bar que se llamaba Chez Georges, el barman, que era argentino, me preguntó: “¿Qué te pasó?” “Se murió Sidney”, le dije. “A todos se nos muere alguien cuando estamos lejos, no te preocupes”. Y me pagó un vino para que olvidara que se me había muerto, en México, Sidney.

Para mí escribir nunca ha sido trabajo, ni desgracia, ni catarsis, ni tristeza, ni dolor. Escribir es un placer enorme porque estoy jugando, armando, buscando qué le quito, qué le pongo. En todas las novelas ha sido más o menos lo mismo, primero armo la estructura y luego hasta el final sé qué va a pasar, porque si lo sé desde el principio, como que me aburro, ya no hay sorpresa.

SM: Volviendo un poco a lo de la estructura formal, ¿cuál es la libertad que ofrece el verso libre? Y, si es posible, explíquenos un poco qué pasa con la puntuación, ¿qué es lo que ofrece la no puntuación?

DL: La falta de puntuación viene de esa anécdota, que tampoco sé si sea cierta, de Apollinaire. Cuentan que cuando corrige las pruebas de imprenta de *Alcools*, estaba ebrio y le quita la puntuación y como estaba bien escrito pues no se notó, pero porque estaba bien escrito.

No lo sé, al principio empecé a escribir en verso libre porque todo mundo escribía en verso libre. A pesar de que toda mi infancia me la pasé escuchando a mi abuela materna recitar poesía

española. Siempre endecasílabos y octosílabos, décimas y sones-
tos. Después me fui dando cuenta de que no era cierto. *Piedra de
sol* son endecasílabos. Pensábamos que todo era verso libre, pero
no. Era ignorancia. Ahora el último libro que acabé, se lo comen-
taba a Eduardo Ramos-Izquierdo, es una narración en endecasíla-
bos. De repente regreso a escribir en endecasílabos, después de
que me había pasado años en verso libre. Pero voy a lo mismo,
uno no escoge y puse las reglas del juego: escribir una narración,
una novela, en endecasílabos cien por ciento coincidentes, exac-
tos. La historia sabía cuál era, el reto era hacerle un traje espe-
rando que le quedara a la medida.

Creo que la literatura es un fenómeno con tres actores: el es-
critor, el editor y el lector. El problema del autor es escribir, el
problema del editor es editar el libro y el problema del lector es
leerlo. Alfonso Reyes lo decía, uno publica los libros para quitár-
selos de encima. ¿Qué te da el verso libre? ¿Saben en quién pienso
cuando se habla de verso libre? En Baudelaire, cuando dice "Dan-
gereuse comme la poésie en prose". Y Octavio Paz me comentó
una vez, cuando le di *Crispal*: "¿Por qué no trata de escribir prosa?
Se le va a dar mejor la prosa que el verso". Y viniendo de Paz a lo
mejor era una crítica feroz, me estaba haciendo pedazos. "No siga
haciendo poesía, dedíquese a la prosa". Sin embargo, él reco-
mendó mi primer poemario, *Crispal*, a Joaquín Mortiz y me publicó
por primera vez en su revista *Plural*. Con *Crispal* obtuve el Premio
Xavier Villaurrutia. Pero sí, fue Paz quien me metió el gusanito de
escribir prosa, me decía "intente la prosa". A lo mejor el verso libre
es de alguien que tiende más a la prosa que al verso.

**SA: Continuando con el tema de la prosa, en su novela *El
espejo equivocado* usted le propone al lector un juego a
través de la estructura de la novela. Son 17 capítulos en los
que se observa una dinámica de correspondencia entre
ellos, los capítulos se responden unos a otros. ¿Cuál es el
rol del juego en su escritura?**

DL: Yo soy un escritor totalmente lúdico. Ya les he mencionado
varios ejemplos de ello, pero, además, creo que lo lúdico va in-
trínsecamente ligado con el humor. Recuerdo que cuando era jo-
ven y leí a Walt Whitman, hice una paráfrasis de un célebre verso
suyo: "Aquel que camina una sola legua sin amor camina amortajado
hacia su propio funeral". Mi paráfrasis, casi lema de vida es:
"Aquel que camina una sola legua sin sentido del humor camina
amortajado hacia su propio funeral".

Para mí el humor es fundamental en todo lo que escribo y, en
primer lugar, porque me divierto mucho haciéndolo. Tomemos *El
Espejo equivocado*, por ejemplo. Mi madre es gemela, ella ya fa-
llecío. Cuando éramos niños mis primos y yo nos confundíamos

cuando estaban las dos juntas. Podía llamar “mamá” a mi tía y mis primos “mamá” a la mía. La vida las fue cambiando, pero pasé la experiencia de ver que se vistieran igual sin ponerse de acuerdo, de que hicieran las cosas iguales.

En casi todo lo que escribo hay una dualidad. Siempre hay un tema de dos. De ahí mi admiración por alguien que no hemos mencionado, pero que para mí es fundamental: Fernando Pessoa. Él va más allá, ya son otros, ya ni siquiera es él, son los heterónimos, y el que podría haber sido él, resulta que a lo mejor es Bernardo Soares y no sabemos si Bernardo Soares forma parte del título del libro o si es un seudónimo. En *El libro del desasosiego de Bernardo Soares* no sabemos si es el desasosiego del señor Bernardo Soares o si Bernardo Soares es el autor.

En *El espejo equivocado* escribo la vida de unos gemelos y a través de ellos, entre otros temas, el de la corrupción del poder en México. Inicia en el momento del asesinato de un candidato, descrita como el asesinato de Colosio, alguien está viendo por televisión el asesinato del candidato. Pero, resulta que el candidato tiene un hermano gemelo. ¿Y si hubieran matado al hermano y no al candidato?

Por otra parte, si algún inexistente lector avezado llegara a darse cuenta, vería que, de una u otra forma, en algún momento dado, en cualquier novela mía, alguno de los personajes tendrá que pasar por París, entrar a cualquier café y encontrarse ahí a las mismas gentes que han visto todos los personajes anteriores que han entrado a cualquier café. Todos se encuentran en el mismo lugar en todas mis novelas y ven a las mismas gentes, incluso me ven a mí mismo.

SA: En esta novela también se presenta un punto muy interesante que es el erotismo. ¿Es un elemento constante en sus novelas?

DL: Independientemente del erotismo, en *El espejo equivocado* yo tenía la intención de describir cómo se trataba a la mujer, cómo se veía a la mujer en una sociedad machista. Que lo haya logrado o no es otro asunto. Está la mujer Triple G que es la vedette amante y que es usada terriblemente, está la mulata que va en los barcos que es una historia bastante triste, está la figura de la abuela o de la madre que son, aparentemente, el soporte de todos, están las esposas de los gemelos. Las mujeres, hagan lo que hagan, siempre salen mal paradas o siempre salen pisoteadas, siempre salen ultrajadas. Está la campesina que violan. No hay escapatoria y eso es lo que quería poner en la novela. En *Administración de duelo S. A.* no aparece tanto eso, porque ahí la mujer ya tiene poder económico, hace negocios, no sólo es independiente, sino que de ella depende el personaje principal. Pero en *El*

espejo equivocado sí me interesaba mucho que quedara patente la posición de la mujer como víctima de usos y costumbres, de tradiciones, de cultura o como se llame, pero siempre impuestas y dictadas por una sociedad machista. El problema nunca ha radicado en ellas, el problema está en nosotros.

SA: ¿Y lo erótico?

Yo llegué a París en 1970, acababan de autorizar la píldora, las mujeres tenían por primera vez el derecho sobre su cuerpo y reivindicaban plenamente sus espacios sociales, políticos y sexuales. Tenía veinte años y entonces se juntaron el hambre con las ganas de comer. ¿Cómo no va a haber erotismo en todo lo que escribo? Pero, más allá de lo anecdótico, estoy convencido de que el lenguaje es erótico, de que el lenguaje es sensual, de que las palabras son hermosas y que las palabras – no por el tono de voz de quién las dice, sino por la cabeza de quien las escucha – siempre tienen una parte de erotismo y de sensualidad. En la literatura, cualquier texto que me digan puede ser erótico si uno sabe leer las palabras.

Una vez en la Sala Ponce, en Bellas Artes, Braulio Peralta presentó un libro sobre Octavio Paz y él estaba presente. Al final se le acercaron todos los periodistas a Paz y le preguntaron ¿con cuál poema quiere usted ser recordado? Y Paz dijo: "Yo no quiero que me recuerden por un poema, quiero que me recuerden por una palabra". Eso, por una palabra. En el fondo la única herramienta que tiene el escritor son las palabras. La literatura es un objeto presumiblemente hermoso hecho de palabras. Si la pintura está hecha de colores, la literatura está hecha de palabras y son las palabras las que tienen que cumplir esa función que cumple el mármol para el escultor o que cumplen los colores para la pintura o que cumple la piedra para el arquitecto. Nada más que todos esos son materiales externos y la palabra la tenemos todos.

Sí, tal vez el erotismo esté muy presente en lo que escribo. Tal vez sea una cosa que lleva uno, no sé. Yo he sido publicado en varias antologías de poesía erótica pero nunca en antologías de poesía a secas. A lo mejor no existe la poesía a secas. Algo habré hecho en mi cada día más lejana juventud, por lo pronto, leí bien a los clásicos como *La literatura y el mal* de Georges Bataille o al Divino Marqués de Sade. De joven uno pasa por todo eso.

SM: Cercano a este tema en el ámbito de las emociones. Un tema que encuentro en *ABCDErio* es el tema de la amistad. ¿Considera que la amistad es una forma del amor? ¿O viceversa?

Creo que es lo mismo. En mi última novela, *Administración de Duelo S. A.* el personaje está en coma y empieza a recordar. No sabe quién es y se pregunta: ¿dónde estoy?, ¿qué me pasó? Escucha la voz de un argentino y el tipo se dice: "Puta madre, estoy en coma y con un argentino en la cabeza, esto es el infierno. No hay nada peor en la vida que tener a un argentino metido en la cabeza". Y resulta que es un argentino amigo de la juventud que está ahí para ayudarle a recordar quién es. Pronto sabrá quién es, pero no quiere que se vaya el amigo. Se hace el tonto de que no sabe quién es y el otro también se da cuenta, pero los dos se quedan así. No es una historia ni de nostalgias ni de melancolías. Es una historia de memorias compartidas. Tú, con un amigo, como con un amante, como con una mujer, como con un hijo tienes memorias compartidas. Y eso es lo que a mí me gusta del ser humano y de la literatura. Cuando un lector lee un libro mío tenemos una memoria compartida.

RP: Un tema que también está muy presente en su libro *El cementerio los placeres* es el tema de la identidad. Su personaje Antonio Velarde López atraviesa continentes intentando encontrar o entender su propia identidad. ¿Qué le llevó a interesarse en este tema de la identidad y la dualidad?

DL: Antonio Tabucchi y Fernando Pessoa. Cuando me nombran Ministro en la Embajada de México en Lisboa, mis amigos escritores decían: "Otro que va a comenzar a hablar de Pessoa como loco. Nada más no vayas a comenzar a escribir poemas a Pessoa". Entonces les prometí no escribir nada sobre Pessoa y escribí una novela donde aparece un personaje llamado Bernardo Soares. La novela lleva un epígrafe de Bernardo Soares que dice: "Nada me gustaría más que ser personaje de una novela". Además, el personaje principal, Tata Buqui, clara alusión a Tabucchi, es el seudónimo de un periodista, que a su vez es el heterónimo de otro periodista. Esto, en la prensa mexicana, se dio mucho, escribir con seudónimos por miedo a la censura. El personaje se va a Lisboa y se encuentran con heterónimos. ¿Quién es quién? Ese es la angustia, en el buen sentido de la palabra. ¿Eres Tata Buqui o no? ¿Eres un heterónimo o no?

Como la angustia de Jaime Rafael Cervantes Félix y Gómez, el personaje de *Una Piñata llena de memoria*, es la de recuperar las siete horas que perdió cuando viajó de América a Europa o la de los dos amigos en el caso de *Administración de Duelo S.A.* que no saben, a ciencia cierta, en qué estado físico se encuentran. Esa angustia o desasosiego producido por la dualidad está presente en

mí obra. A lo mejor por ser hijo de gemela. Cuando tengo problemas con mi esposa, siempre termino la discusión diciéndole: "No soy yo, soy el otro."

RP: Además, cuando uno escribe con otro seudónimo construye también otra identidad. ¿Usted ha publicado con otro seudónimo?

DL: No. Bueno, sí, pero artículos en el *Unomásuno*, un espléndido periódico mexicano que ya no existe. Trabajaba en la Embajada de México en Bruselas y no se veía bien que estando en la Embajada publicara con mi nombre. Entonces mandaba mis artículos con el seudónimo Santiago Escobar, que, hoy día, es el Doctor Santiago Escobar que escribe la introducción a mi nuevo libro.

RP: Usted es de los pocos escritores que escriben sobre Lisboa y que intentan describirla como una ciudad literaria, ¿por qué esta decisión?

Tuve la enorme suerte de vivir ahí dos años y quería responder al reto de los amigos de que no iba a escribir sobre Pessoa. Me inventé la historia de un seudónimo mexicano que va a Lisboa a buscar al abuelo, Bernardo Soares, de una mujer que amaba en México y, además, tenía a Lisboa a la mano. Siempre escribo en donde estoy. No podría escribir sobre China porque nunca he estado ahí.

Por eso casi todos mis textos pasan en París y poco en México porque México – me imagino que me harán trizas los críticos y estudiantes – no se me hace una ciudad en donde puedas crear una atmósfera literaria. Tendría que ser una colonia, como la espléndida película *Roma*, o unas cuantas calles, pero no la ciudad entera. Es tan grande y tan compleja. Después de Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco o José Agustín, por citar sólo a ellos tres, está muy difícil. Además, ya es otra ciudad muy diferente a la que ellos describieron. No puedo pensar en un personaje que tenga que ir de Ciudad Satélite a Ciudad Universitaria, se tardaría toda la novela. Se acabarían las páginas.

RP: Es interesante lo que dice porque finalmente una ciudad también configura lo que uno va a escribir...

Sí. Por ejemplo, París es una ciudad humana. Es más, a lo mejor ni siquiera es una ciudad, es un estado de ánimo. París es un estado de ánimo caminable.

En cambio, la ciudad de México es demasiado grande y es una ciudad donde no es fácil vivir: la altura, la contaminación, la violencia. Sin embargo, yo no podría vivir en el campo, soy de ciudad. El campo y las gallinitas corriendo por todos lados, no. Cortázar decía que, para él, los pollos desnudos y en el supermercado.

SA: En *El espejo equivocado* se encuentra un deseo de denunciar algo. ¿Es una escritura de denunciación?

DL: No lo creo. Soy de la generación en que casi todos los escritores detestaban a Borges porque había recibido un premio de Pinochet y a Paz porque decían que trabajaba para Televisa. Nunca pude detestar ni a Borges ni a Paz. Todo lo contrario. La literatura es otra cosa. Ni siquiera es de quién la escribe. No creo en la literatura de denuncia. Si el escritor está comprometido con su tema, con su sociedad y con lo que está escribiendo, pues ahí va aparecer su compromiso. Pero porque está haciendo literatura, no panfleto ni pasquín. Imagínese usted cuantos poemas no se han de haber escrito durante la Guerra Civil española, sin embargo, perduran los escritos por Miguel Hernández o Pablo Neruda o César Vallejo o todos aquellos escritores que escribieron literatura en un contexto específico y no la de aquellos escritores que en un contexto específico pretendieron escribir literatura, no es lo mismo.

La denuncia del machismo por Borges está en su maravilloso cuento "*El Sur*". Todo es alusión, todo es atmósfera. En mis novelas siempre hay personajes que denuncian algo porque en México siempre hay algo que denunciar. Si hay más de sesenta mil muertos en menos de treinta y seis meses, dices no es posible y encuentras la forma de que un personaje dentro de la novela lo diga. Hay que decirlo. Pero no escribir el texto basado en eso.

SA: Bueno, eso nos lleva una a una última pregunta y es, según usted, ¿para qué sirve la literatura?

DL: No sirve para nada, pero sin ella no se puede vivir. No se puede vivir sin las cosas hermosas de la vida, no se puede vivir sin la pintura ni la música ni el cine, sin un buen vino, sin una buena amistad. La literatura es de las cosas hermosas de la vida. Y es el único placer que se puede hacer, aparte del onanismo, totalmente a solas. Para leer estás solo y para escribir estás solo. Cuando vas a ver un cuadro, estás en un museo y hay 50 mil personas detrás de ti intentando ver *La Mona Lisa*. Cuando vas a un concierto estás en la sala con cientos o miles. Cuando lees un libro, nada más estás tú y el autor. Estás tú y las palabras. Estás solo con la página y las palabras. Y eso es lo que es mágico. Tal vez no exista un acto más egoísta que la literatura, pero es el que más nos comunica. Puedes tomar tu libro, ir por todos lados, leer

en cualquier momento y, ahora, en cualquier soporte. Si no te gusta lo que estás leyendo, cierras el libro o pasas las páginas. Tú no puedes tirar *La Mona Lisa* o el *Guernica* nada más porque no te gustaron, pero sí puedes tirar, en la página cuarenta, porque te aburrieron, *La Divina Comedia* o el *Ulises* de Joyce. Jamás *La Odissea*, jamás, y mucho menos *La Ilíada*, de ahí nacemos todos. De Homero Pater Noster.

La literatura es fundamental porque sirve nada más que para ser feliz. Cuando éramos jóvenes servía para ligar, pero ya a estas alturas no sirve ni para eso. Cuando vivía en París había un manual para aprender español que decía: "Cuídense de los latinoamericanos que se dicen artistas. Si dicen que son pintores deben tener las manos manchadas de pintura, si dicen que son músicos deben llevar la guitarra, pero si dicen que son poetas, cuídense porque no necesitan nada más que una pluma, cuídense de esos".

Pero no era de la pluma de lo que tenían que cuidarse, era de la palabra. Y de esos aún hay que cuidarse, de los que tienen la palabra.

Ahora, a un mes de que cumpla los setenta años, me doy cuenta de que nunca he estado en donde estoy. Durante mi infancia y mi adolescencia, en México, mi familia, una familia del exilio español, siempre estaba con la nostalgia de volver a España. Durante mi juventud, en París, siempre estaba pensando en México. Igual durante los años que pasé en Bruselas y en Lisboa y con más razón pues al trabajar en la Embajada no sólo tenía la inmunidad diplomática, sino que representaba la extraterritorialidad, yo era México. Después, durante mis años maduros, en México, tenía la nostalgia de estar en Bruselas. Mi mente y mi corazón siempre están en París, incluso cuando estoy ahí. Tal vez por eso, hoy día, que estoy vivo, sólo pienso en la muerte y mañana, cuando esté muerto, sólo recordaré, eternamente, la vida.

Création

Prólogo o la biografía de un personaje que se negó a morir

Daniel Leyva

Citation recommandée : Leyva, Daniel. "Prólogo o la biografía de un personaje que se negó a morir". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 216-221.

divertimento,
m. Obra artística o literaria de carácter ligero,
cuyo fin es divertir.
Diccionario de la Lengua Española.
Real Academia Española.

ANTECEDENTES.

Conocí a Daniel Leyva en París en la primavera de mil novecientos setenta y seis. Iniciaba mi Doctorado en Letras Hispánicas y solía visitar, por las tardes, la librería española que entonces se ubicaba en la esquina de la Rue de Seine y la Rue Clément, a unos cuantos metros del Boulevard Saint-Germain.

Una tarde descubrí en la vitrina un libro de color marrón oscuro. Se trataba de un volumen de poesía de la colección *las dos orillas* que publicaba Joaquín Mortiz, la más importante editorial de literatura en lengua castellana en esos años con Don Joaquín Díez Canedo y Don Bernardo Giner de los Ríos al frente. Grandes hombres del exilio español en México con el cual yo me identificaba por ser fruto del exilio español en Francia.

Uno de los propósitos de esa colección era que los lectores de poesía leyeran poesía, no biografías, así que no encontraría ningún dato sobre el autor al interior del libro. Pero lo que más me sorprendió fue que sobre la portada sólo había tres palabras en mayúsculas blancas, una bajo la otra y con la misma tipografía:

DANIEL
LEYVA
CRISPAL

No se podía saber cuál era el título y cuál era el nombre del autor. Al desconocer la tercera palabra supuse que tal vez sería un apellido. ¿Se llamaba el libro *Daniel* y el autor era un señor, o señora, Leyva Crispal? ¿O *Crispal* era un título inventado a la manera de *Trilce*?

Fuese como fuera, esa duda, incertidumbre, aceptable ambigüedad o involuntario gazapo en el diseño fue lo primero que llamó mi atención.

Entré a la librería, lo compré y pregunté qué otras novedades habían llegado de Joaquín Mortiz.

Hace tiempo que no recibimos nada de México, este libro es de un chico mexicano que dejó cinco ejemplares a consignación, todos los días pasa alrededor de las cinco de la tarde para preguntar si se ha vendido alguno, puede usted esperarlo, no tardará.

Me quedé en la librería leyendo *Crispal* y al cabo de una media hora entró Daniel Leyva. Muy alto, extremadamente delgado, el

pelo largo como se acostumbraba y parecía mucho más joven de los veintiséis años que tenía, lo que en sí era ya, diríamos ahora, un exceso de juventud.

Le pedí que me firmara el libro. Leyva escribió, con la misma letra temblorosa que siempre le ha caracterizado, *Para Santiago Escobar, mi primer lector. París, mil novecientos setenta y seis*.

Desde entonces eso soy, su primer lector, antes que cualquier familiar, amigo o posible editor. Le invité una cerveza y caminamos hasta La Palette, calle abajo, sobre la misma Rue de Seine.

Más de cuarenta años después Leyva me envía *Divertimento*, y cómo no recordar aquella primavera parisina y a *Crispal*, si en el fondo es un mismo libro. La biografía de un personaje que se negó a morir.

El análisis literario, la exégesis, la glosa y hasta la reseña, dada mi estrecha relación de amistad y afecto con el autor, se las dejo a críticos y académicos más avezados y competentes que yo. Me ocuparé, tan sólo, de la forma.

ACERCA DE *CRISPAL*.

Terminado de imprimir en noviembre de mil novecientos setenta y cinco, mil ejemplares y sobrantes de reposición, salió a librerías a principios de mil novecientos setenta y seis. Ese mismo año *Crispal* obtuvo la distinción literaria más importante de México, el *Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores*, siendo Daniel Leyva, hasta la fecha, el autor más joven en haberlo ganado y con toda seguridad el primero por su *ópera prima*.

Crispal está estructurado en tres secciones: *Luciano, Incandescencias* y *La Pluma de Cristal*. Las dos primeras son un sólo poema, *Luciano* muchísimo más largo que *La Pluma de Cristal*. A *Incandescencias* la componen ocho poemas. El libro fue escrito entre mil novecientos setenta, el año en que Leyva llega a París, y mil novecientos setenta y tres, o sea entre los veintiuno y los veinticuatro años de edad.

Al inicio de *Luciano* podemos leer, entre paréntesis y a guisa de introducción, la frase (*Poema largo largo muy largo largo en varios cuadros y un Círculo*) y está dedicado a *París en Invierno*.

En realidad, se trata de tres grupos de poemas numerados, cada conjunto, del uno al nueve. Veintisiete poemas en donde Leyva narra las vicisitudes de un personaje llamado Luciano durante un invierno en París. El poema inicia:

*Pensé en suicidarme esta mañana
pero cuando salí a la calle y sentí el frío
decidí aguantar una semana más...*

y finaliza cuando la primavera comienza y el suicidio ya no es una opción.

Recuerdo que el poeta y traductor Jean-Clarence Lambert acostumbraba citar el inicio de *Luciano* como una muestra del humor negro y de la agudeza irónica tan característica de los mexicanos, pero, afirmaba Lambert, tan ausente en la poesía mexicana.

Crispal incluye versos en diferentes idiomas, juegos tipográficos, un ideograma y hasta un pentagrama. Un eco de Ezra Pound se deja escuchar entre las páginas mezclado con Guillaume Apollinaire, José Juan Tablada, los poetas surrealistas, George Bataille, Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, René Daumal, a quien cita en dos epígrafes, inclusive el mismo San Juan de la Cruz y, por supuesto, el César Vallejo de *Trilce*.

No son los primeros versos de un joven de veinte años. Es la obra de un poeta consumado.

Al final de *Crispal* se lee:

--*Vamos a acabarlo
todo
de un plumazo:*

y al dar la vuelta a la página, nos encontramos con la frase:

pero de un plumazo de cristal cortado

bordeando el dibujo de una pluma de ave como aquellas usadas para escribir.

Sólo entonces caí en la cuenta: *Crispal. cris tal y pal abra*.

En mil novecientos ochenta Daniel Leyva cerró el círculo publicando, bajo el sello de Premia, *Talabro: cris tal y pal abra*. Ahora, con *Divertimento*, ha vuelto a abrir, no un círculo, sí una espiral.

ACERCA DE *DIVERTIMENTO*,

Divertimento, también está dedicado a París en invierno, utiliza la misma estructura de *Crispal* y continúa narrando las vicisitudes del personaje de Luciano a partir de donde éste se quedó.

Lo componen, al igual que *Crispal*, tres grupos de poemas numerados del uno al nueve, pero en esta ocasión cada uno tiene un título a la manera de una composición sinfónica: *Primer movimiento: Ieri, passato fugace, Segundo movimiento: Oggi, presente vivace y Tercer movimiento: Domani, la forza del destino*.

Además, cada grupo es precedido por un poema bajo el signo numérico cero que actúa como un tema melódico, pues se deja sentir a lo largo de los nueve poemas de cada movimiento como si se tratase de una obra musical sinfónica y no de una obra literaria.

Los tres textos cero están en verso libre, no así los veintisiete poemas restantes. El cero del *primer movimiento* es el primer poema de *Luciano* en *Crispal* y la última página de *Divertimento*, es igual a la última página de *Crispal*.

Como lo mencioné líneas arriba, no se cierra un círculo abierto hace casi cincuenta años, en el invierno de mil novecientos setenta, se continua una espiral que se ha ido abriendo poco a poco.

Luciano ha vivido todos estos años en París y ahora está solo, viejo y cansado esperando que venga su autor para escribirle su final. Es, como ya lo he dicho, la biografía de un personaje que se negó a morir.

Con *Divertimento*, Leyva no cierra ningún ciclo, lo continúa. El ciclo en donde nos narra cómo venció a la adversidad y siguió fiel a lo que fue en su juventud, incorporando las enseñanzas y las vivencias de la vida. En última instancia, la obra de un autor escrita a lo largo de los años es un sólo libro. En algunos casos lleno de páginas, en otros, breve y conciso.

En la obra de Leyva vemos que predomina un tema: la dualidad. La palabra y el silencio, el autor y el narrador, los hermanos gemelos, los nombres y los seudónimos, lo dicho y lo no dicho, la tesis y la antítesis, la verdad y la mentira, el blanco y el color, el día y la noche, la memoria y el olvido, la vida y la muerte, el espejo y su imagen por la que nunca pasa el tiempo y el tiempo que pasa hasta cuando no nos damos cuenta de que somos nosotros los que pasamos por el tiempo, como hubiese dicho Octavio Paz.

Por eso Leyva no se define ni como poeta ni como narrador. Escribe palabras y el lector es quien hace el poema o la narración cuando lee las palabras por él sugeridas. No hay literatura sin lector, aunque sea el mismo autor el único lector de esa literatura.

Ese es el tema principal de su primera novela *¿ABCEDrio o ABe-CeDamo?*, Joaquín Mortiz 1980. Para Leyva la literatura es un objeto hecho de palabras que sólo existe cuando son leídas.

Líneas arriba mencioné que los poemas cero están escritos en verso libre, "no así los veintisiete poemas restantes". En efecto, cuatro mil quinientos cincuenta y dos versos componen esos veintisiete poemas. Y todos ellos, más las tres líneas de la dedicatoria, son endecasílabos tradicionales considerados correctos y cien por ciento coincidentes.

Los endecasílabos coincidentes al cien por ciento son, permitanme la expresión, endecasílabos clásicos entre los clásicos. Esto significa no sólo que tienen las once sílabas obligatorias, sino que además se acentúan en determinadas sílabas.

Y los hay melódicos, heroicos, sáficos, dactílicos, enfáticos, galaicos antiguos, horacianos o yámbicos, por citar algunos. Y estos pueden tener diferentes versiones como puro, corto, largo, difuso, pleno, a la francesa o gaita gallega, por mencionar unas cuantas.

Baste recordar que no todos los sonetos clásicos están constituidos por endecasílabos correctos y cien por ciento coincidentes. *Amor constante más allá de la muerte*, de Francisco de Quevedo, uno de los sonetos más conocido de la literatura española, entre

sus catorce versos tiene cuatro endecasílabos que no son cien por ciento coincidentes y, curiosamente, uno en cada estrofa.

Escribir los cuatro mil quinientos cincuenta y dos endecasílabos considerados correctos y cien por ciento coincidentes, más los tres de la dedicatoria, no fue, para Daniel Leyva, ni un reto ni una proeza: fue un divertimento.

Cabe mencionar que hay diez versos que, por ser citas, escapan a este rigor. Uno de Alí Chumacero, entrañable amigo de Daniel Leyva, tres de Fernando Pessoa y que se repiten, dos de Xavier Villaurrutia y uno de Homero Manzi.

He hablado a lo largo de estas breves páginas de poemas y sin embargo este libro no es una obra poética, es una simple narración escrita en verso. ¿Una novela versificada?, tal vez.

CONCLUSIÓN.

Al inicio de este prólogo encontramos la acepción de la Real Academia Española sobre el vocablo *divertimento*. Debemos añadir que también se trata de un término musical, *composición para un reducido número de instrumentos, de forma más o menos libre y carácter ligero y lúdico*.

El divertimento fue muy popular durante el siglo dieciocho. Haydn y Mozart tal vez sean sus mayores exponentes.

Y si el espíritu de la música, el ritmo, los temas, la cadencia, están presentes a lo largo de las páginas que se podrán leer a continuación, qué mejor que titularlas *Divertimento*.

Al enviarme Leyva el manuscrito me hizo llegar cuatro propuestas para el título con el fin de conocer mi opinión. Las cuatro, *bien sûr*, endecasílabos correctos y cien por ciento coincidentes: Luciano y una memoria sin recuerdo, *Luciano y una memoria abandonada*, *La vuelta al mundo con ochenta sueños* (el nombre de la librería de la narración, ¿o, debería escribir del poema?) y *Pero un plumazo de cristal cortado*, la última frase de *Crispal* y, por ende, de *Divertimento*.

Agradezco al autor que haya aceptado mi sugerencia. Si había escrito, en estricto sentido, un divertimento, que se olvidara de los endecasílabos correctos o incorrectos, coincidentes o discordantes. Un título de una palabra, como *Crispal*, como *Talabra*. Cinco sílabas. Además, después de todo, eso es este libro, un espléndido divertimento.

Por último, le agradezco también su amistad a lo largo de casi medio siglo y, por supuesto, que me haya invitado a escribir este prólogo, como él diría, de sentidas palabras.

Dr. Santiago Escobar.