

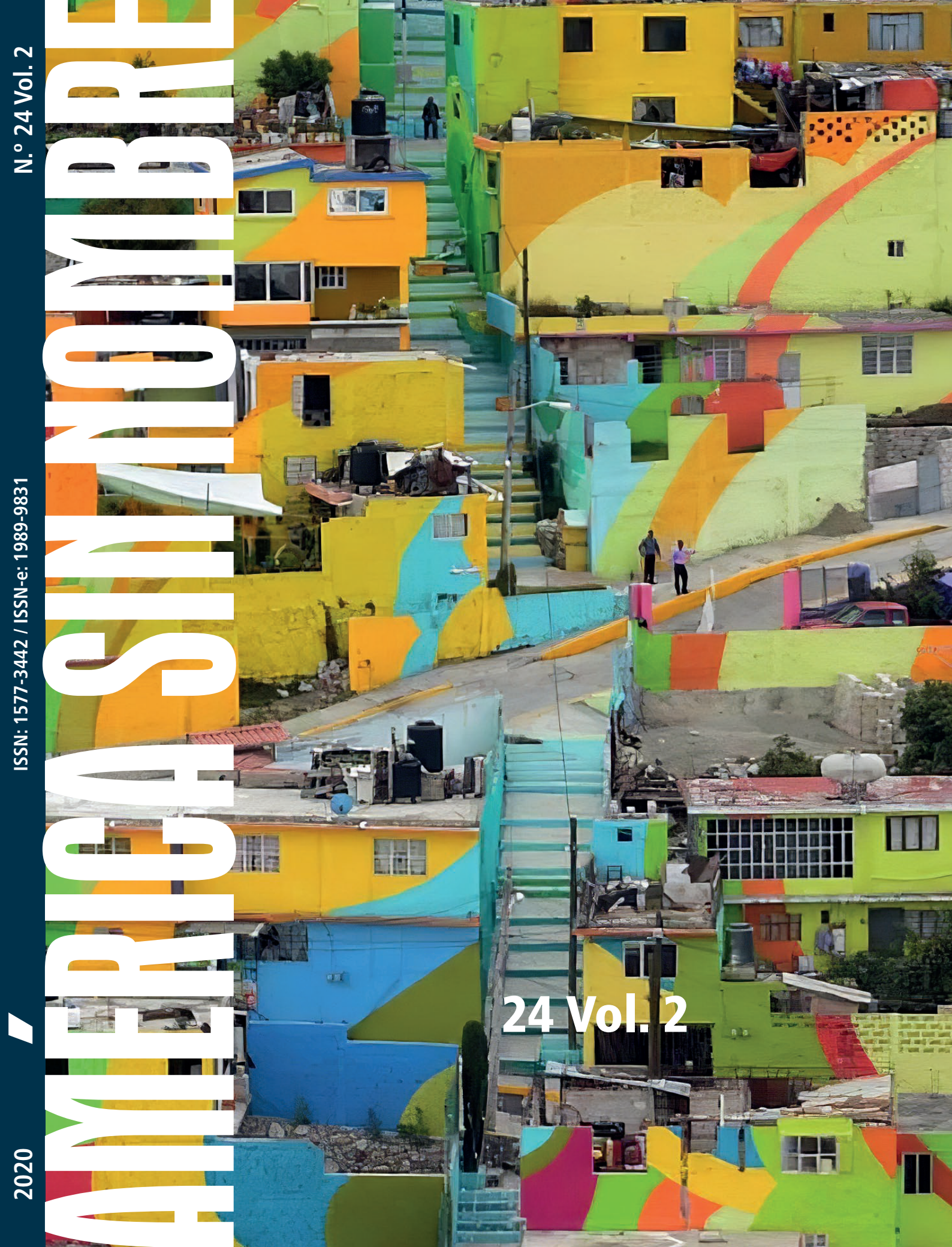
2020

ISSN: 1577-3442 / ISSN-e: 1989-9831

N.º 24 Vol. 2

AMÉRICA SIN NOMBRES

24 Vol. 2



América sin Nombre

N.º 24 Vol. 2 (2020)

ISSN: 1577-3442

ISSN-e: 1989-9831

Universidad de Alicante

Directora: Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)
Editora académica: Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)
Secretaría técnica: Alexandra García Milán (Universidad de Alicante)
Editor de reseñas: Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)

La revista *América sin Nombre* fue fundada en 1999 por José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Consejo editorial

Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Claudia Comes Peña (Universitat Oberta de Catalunya)
Cecilia Eudave (Universidad de Guadalajara, México)
José M^a Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)
Francisco José López Alfonso (Universidad de Valencia)
Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)
Mónica Ruiz Bañuls (Universidad de Alicante)
Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)

Comité científico

Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)
José Pascual Buxó (Universidad Nacional Autónoma de México)
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires)
Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)
Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)
Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)
Aurelio González (El Colegio de México)
Dante Liano (Universidad del Sacro Cuore de Milán)
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)
Marco Martos (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)
María Águeda Méndez (El Colegio de México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Nelson Osorio Tejeda (Universidad de Santiago de Chile)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense de Madrid)
Jose Carlos Rovira (Universidad de Alicante)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)
Mónica Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Patrizia Spinato (Consiglio Nazionale delle Ricerche-Milán)
Francisco Tovar (Universidad de Lleida)

© 2020. Universidad de Alicante
Financiada por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia del Conocimiento

ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831 / DOI 10.14198/AMESN
Depósito Legal: A 208-2015
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Compobell, S.L. Murcia
Ilustración de cubierta: Macromural «Pachuca se Pinta» (Julio César Hernández Reyes)

Contacto

Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti
Universidad de Alicante/ Facultad de Filosofía y Letras III / Apd.99/
03080 Alicante (España)
Tlf.: + 0034 965 90 3788

América sin Nombre/ Universidad de Alicante/
Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/
03080 Alicante (España)
Tlf.: + 0034 965 90 3413

americasinnombre@gmail.com
<https://americasinnombre.ua.es/index>

AMÉRICA SIN NOMBRE

N.º 24 Vol. 2 (2020)

América sin Nombre

La revista *América sin Nombre*, fundada en diciembre de 1999 y con ISSN 1577-3442, está vinculada al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante (España) y forma parte de la actividad académica del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos «Mario Benedetti» de la misma universidad.

El objetivo de *América sin Nombre* es la publicación de un volumen de trabajos de investigación originales e inéditos sobre literatura latinoamericana, con periodicidad anual* (enero). La revista contiene varias secciones, monográfica, miscelánea y reseñas. Desde la vocación universalista de *América sin Nombre*, dirigida principalmente a un público especializado en estudios histórico-literarios y culturales, los monográficos versan sobre la literatura de los diferentes países latinoamericanos, sobre autores y temas diversos que profundizan en el intercambio cultural entre Europa y América, así como en el desarrollo y las especificidades de las literaturas del continente americano.

La revista cuenta con una trayectoria impresa que se mantiene en nuestros días y una versión online, a través de la plataforma Open Journal Systems (OJS), donde se aloja toda la colección en formato pdf y con libre acceso, completo y gratuito. Además OJS permite un manejo eficiente y unificado del proceso editorial. *América sin Nombre* desarrolla asimismo la colección de libros Cuadernos de América sin Nombre, anexa a la revista.

En 2019 la revista ha obtenido el sello de calidad FECYT, que otorga la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología y además se encuentra actualmente indexada en los siguientes directorios y bases de datos:

WOS (Emerging Sources Citation Index) / SCOPUS / DOAJ (Directory of Open Access Journals) / ISOC / REDIB / DIALNET / LATINDEX / MIAR / DULCINEA / CIRC / GOOGLE SCHOLAR / MLA

* La revista *América sin Nombre* cambia, a partir del año 2020, su periodicidad anual de diciembre a enero. Por ello, y como publicación de transición, este número 24 (correspondiente al 2019) será publicado en dos volúmenes.

América sin Nombre

The magazine *América sin Nombre*, ISSN 1577-3442, founded in December 1999 is linked to the Department of Spanish Philology, General Linguistics and Theory of Literature of the University of Alicante (Spain) and is part of the academic activity of the Center for Ibero-American Literary Studies «Mario Benedetti».

The objective of *América sin Nombre* is the publication of original and unpublished research work on Latin American literature, with annual periodicity* (January). The magazine contains several sections, monographic articles, miscellaneous and reviews. From the universalist vocation of *América sin Nombre*, directed mainly to a public specialized in historical-literary and cultural studies, the monographs deal with the literature of the different Latin American countries, about authors and diverse themes that deepen the cultural exchange between Europe and America, as well as the development and specificities of the literatures of the American continent.

The magazine has a printed career that is maintained in our days and an online version, through the Open Journal Systems (OJS) platform, where the entire collection is hosted in pdf format and with free, full and free access. It also OJS allows an efficient and unified management of the editorial process. *América sin Nombre* also develops the book collection Cuadernos de América sin Nombre, attached to the magazine.

In 2019, the magazine has obtained the FECYT quality seal, awarded by the Spanish Foundation for Science and Technology and is currently indexed in the following directories and databases:

WOS (Emerging Sources Citation Index) / SCOPUS / DOAJ (Directory of Open Access Journals) / ISOC / REDIB / DIALNET / LATINDEX / MIAR / DULCINEA / CIRC / GOOGLE SCHOLAR / MLA

* *América sin Nombre* magazine changes, from 2020, its annual periodicity from December to January. Therefore, and as a transition publication, this issue 24 (corresponding to 2019) will be published in two volumes.

AMÉRICA SIN NOMBRE

N.º 24 Vol. 2 (2020)

Sumario

Miscelánea

Mario Benedetti y el ensayo: la práctica discursiva de un intelectual comprometido <i>Constanza Inés Correa Lust</i>	13
<i>El camino de Ida</i> de Ricardo Piglia: una novela de campus feminista. <i>Ana Gallego Cuiñas y María José Oteros Tapia</i>	23
Taxonomía metafórica en <i>La estación violenta</i> (1958), orientación retórica hacia la interpretación progresista de la humanidad <i>Jesús Miguel Delgado del Águila</i>	35
La duración del despojo en <i>Ver lo que veo</i> de Roberto Burgos Cantor <i>Simón Henao Jaramillo</i>	49
«En este país no se mueve una hoja sin que yo lo sepa». Jardines, dictadura e intelectuales en <i>Nocturno de Chile</i> , de Roberto Bolaño <i>Alejandro Martínez</i>	57
Ser es parecer o el dandismo de las formas: actitudes, autorepresentación y performatividad en <i>Abraham Valdelomar</i> <i>Ezio Neyra Magagna</i>	69
Poesía mexicana contemporánea: <i>Diario de sueños</i> (2011) o la madurez poética de Homero Aridjis <i>Aníbal Salazar Anglada</i>	79
Diferencias de la vista en las <i>Soledades</i> y <i>El sueño</i> <i>Rosalía Sandoval Caballero</i>	91
La metáfora fantástica como deconstructora de ideologías. El caso de <i>Bestiaria vida</i> de Cecilia Eudave <i>Simone Marino-Cicinelli</i>	101
La ficción de la historia. Teoría y práctica de la novela en Jorge Edwards. <i>Eva Valcárcel</i>	111

Reseñas

Javier de Navascués: <i>Alpargatas contra libros: el escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)</i> , por Elisa T. Munizza	123
Carmen Pinillos y José Javier Azanza (eds.): <i>Et nunc et semper festa</i> , por Alberto Gutiérrez Gil . . .	125
José Carlos González Boixo: <i>Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine</i> , por María Angélica Zevallos.	129
Emil Volek: <i>Despistemes: «La teoría literaria y cultural de Emil Volek. Una antología de textos»</i> . Andrés Pérez-Simón, por Vicent Moreno	131
Luz C. Souto: <i>Memorias de la orfandad. Miradas literarias sobre la expropiación/apropiación de menores en España y Argentina</i> , por Barbara Greco	135

AMÉRICA SIN NOMBRE

N.º 24 Vol. 2 (2020)

Summary

Miscellany

Mario Benedetti and the essay: the discursive practice of a committed intellectual <i>Constanza Inés Correa Lust</i>	13
<i>El camino de Ida</i> by Ricardo Piglia: a feminist campus novel. <i>Ana Gallego Cuiñas y María José Oteros Tapia</i>	23
Metaphorical taxonomy in <i>La estación violenta</i> (1958), rhetorical orientation towards the progressive interpretation of humanity. <i>Jesús Miguel Delgado del Águila</i>	35
The duration of dispossession in <i>Ver lo que veo</i> by Roberto Burgos Cantor <i>Simón Henao Jaramillo</i>	49
«Not a single leaf moves without my knowing». Gardens, dictatorship and intellectuals in <i>Nocturno de Chile</i> , by Roberto Bolaño <i>Alejandro Martínez</i>	57
To be is to seem or the Dandism of forms: attitudes, self-representation and performativity in Abraham Valdelomar <i>Ezio Neyra Magagna</i>	69
Contemporary Mexican poetry: <i>Diario de sueños</i> (2011) or Homero Aridjis' poetic maturity. <i>Anibal Salazar Anglada</i>	79
Differences of sight in <i>Soledades</i> and <i>El sueño</i> <i>Rosalía Sandoval Caballero</i>	91
Fantastic metaphor as a deconstructor of ideologies. The case of Cecilia Eudave's <i>Bestiaria vida</i> <i>Simone Marino-Cicinelli</i>	111
The fiction of the story. Theory and practice of the novel in Jorge Edwards. <i>Eva Valcárcel</i>	121

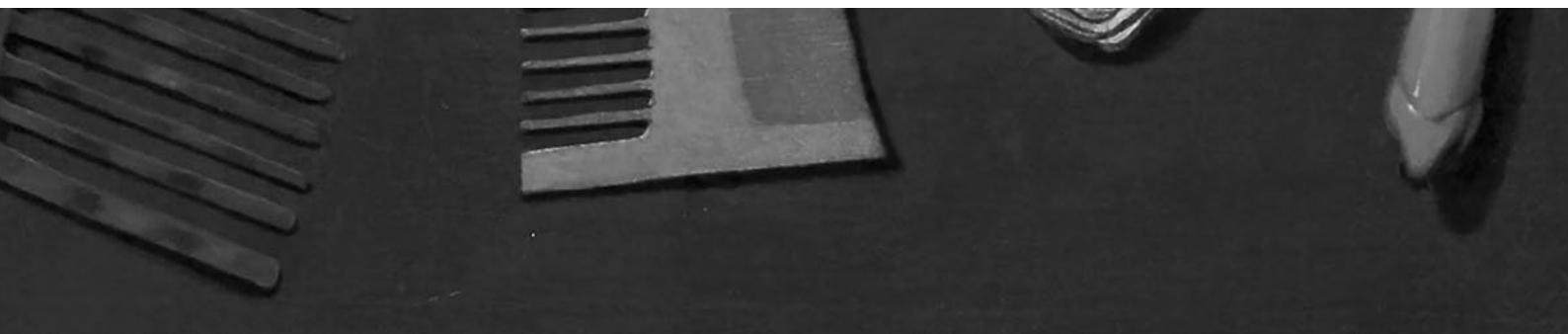
Reviews

Javier de Navascués: <i>Alpargatas contra libros: el escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)</i> , by Elisa T. Munizza	123
Carmen Pinillos y José Javier Azanza (eds.): <i>Et nunc et semper festa</i> , by Alberto Gutiérrez Gil . . .	125
José Carlos González Boixo: <i>Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine</i> , by María Angélica Zevallos.	129
Emil Volek: <i>Despistemes: «La teoría literaria y cultural de Emil Volek. Una antología de textos»</i> . Andrés Pérez-Simón, by Vicent Moreno	131
Luz C. Souto: <i>Memorias de la orfandad. Miradas literarias sobre la expropiación/apropiación de menores en España y Argentina</i> , by Barbara Greco.	135



Miscelánea

Miscelánea



«Mario Benedetti y el ensayo: la práctica discursiva de un intelectual comprometido»

«Mario Benedetti and the essay: the discursive practice of a committed intellectual»

CONSTANZA INÉS CORREA LUST*

Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)

Resumen

El ensayo, en Latinoamérica, se presenta como discurso textual específico que permite el debate crítico sobre la cultura y las distintas funciones socio-políticas de la literatura. Este género se presenta como un campo discursivo en el cual los intelectuales intervienen asiduamente y, ya en la segunda mitad del siglo xx, representa la forma discursiva predominante (aunque no excluyente) entre los «intelectuales comprometidos». La ensayística de un intelectual uruguayo de amplia repercusión y difusión como Mario Benedetti, nos ofrece la oportunidad para analizar cómo este género se presenta como una práctica discursiva privilegiada para el ejercicio de la función enunciativa de quienes defendieron el compromiso de la literatura como un modo de lucha contra el neocolonialismo. Nos proponemos entonces analizar, mediante el análisis del discurso, cómo la elección de un género específico como el ensayo, tiene una función pragmática que responde a una manera particular de concebir el ejercicio intelectual.

Palabras claves: Benedetti, ensayo, intelectual, compromiso, práctica discursiva.

Abstract

The essay, in Latin America, is presented as a specific textual discourse that allows critical debate about the culture and the different socio-political functions of literature. This genre is presented as a discursive field in which intellectuals intervene assiduously; during the second half of the 20th century, it represents the predominant (though not excluding) discursive form among committed intellectuals.

The essay of a Uruguayan intellectual of wide repercussion and diffusion as Mario Benedetti, offers us the opportunity to analyze how this genre appears as a privileged discursive practice for the exercise of the enunciative function of those who defended the commitment of literature as a way of fight against neocolonialism. That's why, we propose to analyze, though discourse analysis, how the choice of a specific genre such as the essay has a pragmatic function that responds to a particular way of conceiving the intellectual exercise.

Keywords: Benedetti, essay, intellectual, commitment, discursive practice.

* Profesora de Grado Universitario en Lengua y Literatura, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente se encuentra realizando su último año del Doctorado en Letras en la misma casa de estudios, siendo para ello becada por el CONICET. Se especializa en Literatura Hispanoamericana y su tesis doctoral aborda la relación entre ensayo y compromiso en la obra del uruguayo Mario Benedetti. A lo largo de su formación académica ha realizado estancias de estudio en México y Uruguay. Al mismo tiempo, ha participado de diferentes disertaciones en Montevideo, Madrid y diversas casas de estudio de la Argentina.

Introducción

Mario Benedetti ha sido uno de los escritores más prolíficos y polémicos entre el grupo de escritores uruguayos que se conoció como 'Generación del 45'. Como escritor incursionó incansablemente en todos los géneros literarios; participando activamente de los debates ideológicos del país y del continente. Sin embargo, todavía hoy, el ensayo y, en general, la «literatura de ideas» del autor —aquella en la cual hace explícitos sus posicionamientos y opciones estético-éticas— es quizá el ámbito menos abordado de su producción.

El compromiso intelectual que embanderó el escritor uruguayo desde su filiación con las ideas de la Revolución Cubana —y que lo acompañará durante su exilio en Cuba y España y hasta el final de sus días— tiene su correspondiente codificación en prácticas discursivas concretas, que permiten el debate crítico sobre la cultura y las ideologías; y sobre las distintas concepciones que la literatura ha tenido respecto de su función socio-política en nuestro continente. Es en esta práctica discursiva en donde, en palabras de Larre Borges, se determinan para Benedetti «las coordenadas de una literatura diseñada en el inconformismo, la crítica social, la desacralización del arte y la apuesta por la comunicación respecto a sus lectores» (Larre Borges 47).

El campo intelectual

En términos generales, es necesario partir del hecho de que se está hablando de un campo intelectual que, en tanto ámbito discursivo, tiene sus características propias que se ven reflejadas en los discursos que lo conforman. Carlos Altamirano describe este fenómeno del siguiente modo:

El campo intelectual (...) es a la vez un espacio de competencia y de disputa. ¿Cuál es el objeto de estas querrelas? La definición de la cultura legítima. Una lucha que enfrenta a quienes ocupan diferentes posiciones en ese espacio. (...) Aprender sincrónicamente el campo es captarlo como un sistema de posiciones (...) no todos tienen el mismo poder para definir la cultura legítima. Un poder que depende del capital simbólico, (o prestigio, autoridad, reconocimiento social, ligado a cada posición)» (Altamirano 97).

Sin embargo, y antes de avanzar más en los procesos de legitimación que erigen a los intelectuales

en tanto tales, quizá sea conveniente hacer un breve acercamiento a la categoría de «intelectuales» en sí misma. Para ello consideramos conveniente remitirnos nuevamente a Altamirano, ya que él, en su libro *Intelectuales*, realiza un pormenorizado relevamiento de los distintos matices que fue tomando esta definición. Dice el autor:

El rótulo de intelectual (...) no es una clasificación socio-profesional, no remite a una ocupación determinada en algún sector del saber o de la creación literaria o artística, sino al comportamiento de tales personas en relación con la esfera pública, es decir, el desempeño de un papel en los debates de la ciudad» (11).

Los intelectuales han representado a lo largo de la historia, según Altamirano, una especie particular de autoridad, de «tribunal de hombres de cultura» que interfiere en el campo cultural bajo la presunción de que esa autoridad se justifica por un dominio de los bienes pertenecientes a la cultura legítima (y aquí se expresa en términos de Bourdieu). Al mismo tiempo, este dominio supone un derecho a desempeñar los roles de críticos sociales y moralistas públicos, dotando a su interacción en la sociedad de un carácter ético, en cumplimiento de una misión particular.

Claudia Gilman, hablando ya particularmente de los intelectuales de la segunda mitad del siglo xx en Latinoamérica, parece coincidir con estas apreciaciones cuando dice que «Desde este lugar simbólico del intelectual como conciencia crítica, muchos de los escritores del período fundaron su legitimidad» (Gilman 73).

También Bauman, al plantear la categoría de los intelectuales en tanto «legisladores», habla en similares términos, diciendo que son

(...) figuras públicas que consideran como su responsabilidad moral y su derecho colectivo intervenir directamente en el sistema político mediante su influencia sobre las mentes de la nación y la configuración de las acciones de sus dirigentes políticos» (Bauman 7).

Por lo hasta aquí expuesto, se puede apreciar que una de las principales cuestiones en torno a la definición de este grupo de «hombres de ideas» (que por otra parte, suele ser propenso a las autodefiniciones) radica en la fuente de esa autoridad que se funda como reguladora de su relación con los otros campos de la sociedad. Al mismo tiempo, eso que se entiende por autoridad, visto desde un punto gramsciano, no es otra cosa que la hegemonía, es

decir, «una dirección intelectual y moral de una clase sobre otra» (ctd. en Altamirano 75). Los intelectuales resultan, de este modo, «funcionarios de la hegemonía (...) élites culturales [con] un lugar medular en la estrategia del cambio social» (Altamirano 75).

Vista ya como un derecho adquirido, como misión propia o como responsabilidad inherente, lo cierto es que su influencia sobre la opinión pública, así como la visibilidad que hace de ellos mismos «intelectuales» y no otra cosa, no es contingente ni azarosa, sino que deviene de un proceso de construcción. Es mediante un proceso de legitimación que estos escritores asumen su rol; mediante la ejecución de una práctica discursiva se va generando un campo de poder. Elvira Blanco lo explica de la siguiente forma:

La lucha por el poder es una lucha por el dominio de los discursos y una de las vías de conquistas de ese poder, es el control de la producción simbólica, a partir de la desarticulación del discurso oficial. El poder letrado se legitima en editoriales, revistas, críticos, académicos, y todo el complejo sistema de autoridad cultural de la sociedad, que con el tiempo pasa a ejercer la canonización de esos discursos y de los emisores. (...) de esta forma, la práctica discursiva se transforma en un proyecto que va oficializándose en la medida que al otro se le restringe el espacio de acción en lo cultural y en lo político (85).

Ahora bien, como ya se dijo anteriormente, la figura del intelectual adquiere, en la segunda mitad del siglo xx latinoamericano, características especiales en cuanto a su desempeño, así como también condiciones específicas que modificaron el proceso de legitimación de estos grupos.

El intelectual comprometido

El advenimiento de los sesenta y la politización de la vida cultural latinoamericana insertó nuevos parámetros en los procesos de legitimación de quienes se consideraban a sí mismos intelectuales. La Revolución Cubana de 1959 funcionó en este sentido como un hito que reagrupó a la mayoría de los intelectuales en la opción política de la izquierda, e instaló nuevas reglas de juego que pusieron en el centro una cuestión central: la del compromiso del intelectual. En este sentido, sostiene Claudia Gilman que, en aquellos años,

La posibilidad del deslizamiento de la obra a la vida era inescindible de la noción de compromiso y, por tanto, la inclusión de la conducta y la *autovigilancia* como parte del pacto del intelectual con la sociedad era un curso posible; la *actitud* del escritor-intelectual fue el parámetro con el que se midió la legitimidad político-ideológica de su práctica poética (149).

De las palabras de la autora se desprende que este compromiso era un tópico que se traducía en una práctica social que marcó a toda una generación, y que estaba profundamente influenciado por las ideas que Jean Paul Sartre volcó, sobre todo, en su obra ¿Qué es la literatura? La idea de un escritor que no puede sustraerse de la realidad que lo rodea a la hora de escribir no solo repercute en lo que estos intelectuales escriben, sino también en la manera en que se relacionan con sus pares y con el mundo en general:

(...) ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abrace estrechamente con su época. Es su única oportunidad. Su época está hecha para él y él está hecha para ella. Aunque nos mantuviéramos mudos y quietos, como una piedra, nuestra misma pasividad sería una acción. Quien consagrara su vida a hacer novelas sobre los hitos tomaría posición por esta abstención misma. El escritor tiene una situación en su época. Cada palabra suya repercute (Sartre 10).

El rol del intelectual en la segunda mitad del siglo xx latinoamericano estaba entonces en estrecha relación con el campo político. La literatura se volvía también un campo de batalla en el que los escritores devenían primero en intelectuales y luego en guías de un público lector que se había afianzado con la ayuda del boom editorial propio de la época. Los escritores estaban interpelados por ese mismo público al que constantemente se sentían en el compromiso de conducir ideológicamente, instalando a través de la polémica la batalla contra todas aquellas ideas que, fuera del texto pero desde la misma lógica del discurso, impedían que se instalara la revolución en la sociedad. Gilman lo explica en el siguiente párrafo:

La noción de *intelectual comprometido* conservaba la alusión a la pertenencia profesional y se refería a los intelectuales en tanto grupo de sujetos parcialmente especializados en torno a un tipo de saber. Pero, paradójicamente, también los convertía en portavoces de una conciencia humanista y universal que se desplegaba más allá de las fronteras y de las nacionalidades.

La doctrina del compromiso aseguraba a los intelectuales una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir una tarea intelectual como un trabajo siempre, y de suyo, político (72).

Cabe en este punto preguntarse qué se entiende por compromiso. Iván Ulloa Bustinza sostiene al respecto, y en consonancia con las dificultades conceptuales previamente comentadas, que

(...) es imposible una definición a priori del concepto de compromiso. Para que una determinada obra se considere comprometida, no basta con que el pensamiento de la misma se adhiera al pensamiento oficial o que se inscriba sin más en un movimiento revolucionario o de oposición. El compromiso, antes bien, se establece entre el sujeto creador y su época, más allá de facciones ideológicas opuestas (Ulloa Bustinza 29).

Como es de suponer, lo escurridizo del concepto del compromiso supuso toda una nueva serie de debates dentro del campo cultural, en aras de poder determinar cuáles eran los parámetros para medir si un intelectual era comprometido o no y para asignarle la consecuente legitimación que para estos años significaba dicho calificativo. Es decir, se recurre nuevamente a la construcción discursiva de un escenario simbólico que otorgue autoridad a ciertos procesos culturales. En palabras de Kurlat Ares:

El desplazamiento de la hegemonía (desde el liberalismo clásico hacia la izquierda) en el campo cultural puso en marcha toda una serie de debates que suponía la existencia de premisas tales como que el intelectual era un agente cultural capaz de promover cambios sociales, que los debates intelectuales y los debates sobre la praxis política conformaban una unidad y que en el campo cultural se decidían las prácticas políticas que darían forma a lo social (54).

Por último, y con respecto a la idea del compromiso, es preciso señalar que en Latinoamérica no solo se mide en términos sartreanos, sino que al mismo tiempo entran en juego premisas continentales de conciencia sobre la propia situación de colonialismo aún en pleno siglo xx. En este sentido, la conciencia del subdesarrollo viene al introducir en la lucha ideológica de estos intelectuales una filiación antiimperialista. Dice al respecto Ulloa Bustinza:

Frente a la mirada, algo mitificadora, de la realidad latinoamericana que encontramos en los escritores del

boom, toma cuerpo una progresiva conciencia ideológica bastante desmitificadora que, partiendo de la asunción del subdesarrollo en América Latina, tiene fe en la transformación de la sociedad a través de la revolución. Su base es el ideario internacionalista e integrador de Simón Bolívar y José Martí, a los que se suman, con el paso del tiempo, los conceptos de Sartre y Brecht respecto a la situación de los intelectuales en tiempos de crisis. Los escritores revolucionarios defenderán el uso de la fuerza en un contexto revolucionario y muchos de ellos alternarán la producción literaria con el activismo político y la lucha de guerrillas (91).

El 'estar situados en su realidad', para los intelectuales latinoamericanos tiene una estrecha relación con la reflexión sobre la propia identidad, con la interpretación de la propia dependencia y con un deseo de emancipación que, intermitentemente, se percibirá unido a una integración continental. Todos estos tópicos han tenido en el continente una especial vinculación con el género ensayístico.

El ensayo en la tradición latinoamericana

En este sentido, y con respecto al ensayo, es notoria su íntima relación con los procesos identitarios y de conformación de una consciencia tanto nacional como latinoamericana. Miguel Gomes, en su ya clásico *Los géneros literarios en Hispanoamérica*, llega a considerar al ensayo como uno de los géneros característicos de Hispanoamérica, haciendo la siguiente salvedad: «la originalidad, por supuesto, con respecto a los modelos genológicos de la antigua metrópoli, que por entonces no conocían esta forma con claridad» (218). Es decir: no existía para el siglo xix en el viejo continente un uso del género lo suficientemente desarrollado como para que sirva de modelo de transferencia cultural hacia la colonia, como sí lo había, en cambio, para la lírica, el drama y la narrativa.

Género que rehúye siempre a los encasillamientos, comparte con nuestro continente esa naturaleza compleja y plural, esa dificultad para definiciones tajantes y cerradas. En Latinoamérica, el ensayo se presenta como discurso textual específico que permite el debate crítico sobre la cultura y las ideologías; y sobre las distintas concepciones que la literatura ha tenido respecto de su función socio-política en nuestro territorio. Al respecto, Aínsa, en su obra *Ensayos*, sostiene que «(...) el pensamiento americano se expresa a través de este género marcado por la intensa conciencia de la temporalidad histórica:

elabora diagnósticos socioculturales sobre la identidad nacional y continental»(34).

De este modo, se ofrece como escenario propicio para debates ideológicos en estrecha relación con el ejercicio del periodismo, que a su vez ha generado espacios de sociabilidad intelectual, e influyó en la conformación de «grupos» y «generaciones». Nuevamente en palabras de Aínsa: «El intelectual y la sociedad, el intelectual y la política, la misión y el compromiso forman parte de la reflexión ensayística» en América (48).

El género ensayístico ofrecía algunas características que incidieron en la predilección que los intelectuales demostraron por su forma. Entre estas características, podemos mencionar que el ensayo, en primer lugar, construye el conocimiento desde la asunción de un particular punto de vista del tema tratado que, naturalmente, es subjetivo. La construcción discursiva se observa marcada por una fuerte presencia del enunciador en el texto, el cual se presenta como absolutamente identificado con lo que sostiene. El enunciador no busca sustraerse, sino que, por el contrario, asume su responsabilidad discursiva. Dice Aínsa al respecto:

El ensayista es siempre el núcleo vital de lo tratado, un centro de irradiación germinativa a partir del cual despliega su tema, aunque se disimule en un «nosotros» colectivo o en un «yo» nacional (50).

Por otro lado, la naturaleza dialéctica del ensayo está siempre inserta en un presente de la enunciación (que también confluye en su caracterización de provisional). Tiene, de suyo, un carácter dialogal: un sujeto que construye el conocimiento de manera persuasiva, apelando a un lector en tanto lo hace partícipe de la experiencia que protagoniza al ensayar. Ambos caracteres, el dialógico y el dialectal, son al mismo tiempo distintivos de las letras de nuestro continente, según Gomes: «(...) desde que aparece la noción de una literatura 'propia' de Hispanoamérica la búsqueda de la identidad se efectúa mediante senderos dialógicos, es decir, de discusión e intercambio activo con lo que se reconoce como alteridad» (212).

Por último (y sin pretensión de agotar aquí la caracterización del género), traemos a colación la siguiente observación de una de las principales teorizadoras del ensayo latinoamericano, Liliana Weinberg:

(...) en su carácter de prosa artística mediadora entre otras formas de prosa (ya que su propia organización

textual incluye muchas formas discursivas), el ensayo resulta clave como forma de articulación de distintas manifestaciones de la prosa y la literatura de ideas (114).

No resulta extraño de este modo que dicho género haya terminado por representar la discursiva predominante (aunque no excluyente) entre los «intelectuales comprometidos», ya que manifestaba ciertas regularidades y sistemas de relaciones que hacen posible una determinada legitimación de ese mismo discurso.

El ensayo como práctica discursiva del intelectual comprometido

De lo hasta aquí expuesto, se desprenden algunas conclusiones parciales: en primer lugar, los intelectuales, además de autodefinirse, producen todo un universo discursivo que funciona como legitimador de su propia práctica. En segundo lugar, el ensayo representa, para estos intelectuales comprometidos de nuestro continente en la segunda mitad del siglo xx, una opción en tanto práctica discursiva para tal fin, ya que ofrece

...un sentido de urgencia ideológica más persuasivo que demostrativo, y donde el conocimiento del mundo no se puede separar del proyecto de transformarlo. El ensayo rehúye adoptar un cordial eclecticismo y opta, en general, por una actitud militante, esa 'poderosa carga estética y ética compuesta de acción' (Aínsa 37).

Al mismo tiempo, el ensayo ofrece un resultado performativo, en tanto práctica discursiva que busca generar resultados específicos (y extra textuales) en el auditorio a quien se dirige. En tanto práctica discursiva, el lenguaje se presenta como una acción, como una actividad social específica que tiene como fin, para los llamados «intelectuales comprometidos», legitimizar su propia práctica y configurar un universo simbólico que sustente la visión de mundo de la cual se quiere hacer partícipe al lector. En este sentido, pensar la ensayística del intelectual comprometido como práctica discursiva,

implica pensar a los discursos como acontecimientos (en el sentido foucaultiano) que inciden de manera fundamental en la producción y reproducción de la vida social, cultural, histórica (Haidar 144).

Estas prácticas discursivas polemizaban a favor de la consecución de una legitimación que permitiera a los intelectuales erigirse como autoridades y desempeñar así su función de guías ideológicos de un determinado grupo social; como legitimadores de los bienes simbólicos de la comunidad de la cual forman parte. Es en el género ensayístico donde, en palabras de Miguel Gomes, «(...) el deslinde de lo verbal y lo ideológico se hace inadmisibles» (121). Subyace a la elección genológica que del ensayo hace el intelectual comprometido no solamente una función transitiva cuyo objetivo es transformar el entorno, sino que esta función se hace posible mediante aquello que el crítico denomina «fusión retórica»: «la escritura y el objeto de la escritura se identifican, hasta sugerir que la única solución o la clave de los problemas planteados está en la actividad literaria misma» (219).

La ensayística de Mario Benedetti: hacia la configuración de un macrotexto

La producción literaria de Mario Benedetti ha suscitado en los diversos críticos que han estudiado su obra una coincidencia respecto determinados aspectos que la caracterizan. Se pueden mencionar como constantes en el análisis de su obra, la observación de su vocación ‘comunicante’, su compromiso con la realidad y la coherencia de su literatura y su persona. En palabras de Sylvia Lago,

La globalidad de su obra se presenta como un macrotexto de ‘secreta armadura’, de ajustado equilibrio. (...) hoy no se vacila en considerar su producción como una totalidad aurítmica cuyos variados enfoques componen una estructura coherente, un proyecto cultural complejo y sólido de amplio espectro elucidatorio (45).

Ahora bien, saliendo de la globalidad de su obra y centrándonos exclusivamente en el género ensayístico, resulta evidente una gran deuda que hay respecto a su teorización. Este vacío de la crítica se pone de manifiesto sobre todo cuando observamos la utilidad que podría suponer un estudio más profundo sobre el ensayo benedettiano, ya que en dicho abordaje pueden encontrarse las claves de lectura de toda su poética, entendida esta como proyecto cultural determinado. El ensayo, dentro del marco de la totalidad de la obra de Mario Benedetti, funciona muchas veces como una poética explícita y una historia intelectual implícita, en donde puede apreciarse

de modo cabal su evolución ideológica. Sobre esto, dice Cunha Giabbai:

Si bien el cimiento ideológico de la vasta obra literaria de Mario Benedetti está formado por ideas políticas, sociales y culturales (...) es en su ensayismo donde las mismas se han sedimentado y formado un corpus definido, sólido y de extraordinario valor (13).

La presencia de ciertas constantes temáticas (la crítica al conformismo en oposición al compromiso, la identidad latinoamericana, el antiimperialismo, el compromiso, el rol del intelectual, la revolución; por mencionar solo las más importantes) como así también una marcada y permanente manera de emprender el hecho literario (la preocupación constante por el lector, el coloquialismo y la comunicabilidad, la preponderancia de una dimensión pragmática de la literatura, entre otras características) hacen que sea posible abordar la ensayística de Mario Benedetti como un macrotexto. Existe una cohesión interna que está dada no solo por las isotopías semánticas que le son propias, sino también porque estos textos se presentan como un *continuum* que persiguen un objetivo particular: participar en los debates sobre la actualidad histórica y política (primero de la Patria uruguaya, luego de la Patria Latinoamericana) y reflexionar sobre los problemas de los usos de la literatura y el rol del intelectual. Sus constantes reflexiones sobre la relación entre el contexto político y las prácticas culturales condicionarán toda su práctica estética, pero es precisamente en el ensayo donde dichas reflexiones se textualizan.

Al mismo tiempo, y siguiendo las categorizaciones ofrecidas por Marc Angenot en *La parole pamphlétaire*, el macrotexto benedettiano comparte en su configuración una dimensión polémica del discurso, ya que el mismo, en su generalidad, se presenta como persuasivo, doxológico, y supone en su propia estructura un discurso antagonista. Este macrotexto, en tanto discurso agónico, participa en las luchas que, junto con los de su generación, llevará a cabo por el poder simbólico. Centrándose en el lector, persigue una finalidad perlocutiva, en donde las estructuras retóricas se ponen en función de la persuasión que se busca conseguir y, en última instancia, la hegemonía cultural (hablando en función de la ‘generación de *Marcha*’) o la contrahegemonía (en tanto intelectual revolucionario) que se persigue.

Esta cohesión interna que el macrotexto benedettiano ofrece está determinada también por su mismo

carácter ensayístico, ya que dicho género puede abordarse como un espacio discursivo, en el cual, a través del lenguaje, se materializan los diferentes posicionamientos de las luchas por el poder simbólico. En el caso particular del escenario intelectual latinoamericano de la segunda mitad del siglo xx, el ensayo puede ser entendido como una práctica discursiva que se pone al servicio de la consecución de una legitimación que permita a los intelectuales (comprometidos, críticos, revolucionarios) erigirse como autoridades y desempeñar así su función de guías ideológicos de un determinado grupo social; como legitimadores de los bienes simbólicos de la comunidad de la cual forman parte.

En tanto ensayos, podemos considerar que este macrotexto benedettiano, en palabras de Arlandis López, «partiendo de una larga y plural tradición literaria, se ajusta a unos principios organizativos y a unas constantes temáticas y estructurales que los identifican precisamente como tradicionales» (320). No se trata solamente de una continuidad de los objetivos perseguidos, sino también de toda una isotopía temática que entronca con la tradición ensayística hispanoamericana: la identidad, el latinoamericanismo, el rol del intelectual, el antiimperialismo. Hay, a través del tratamiento que la ensayística benedettiana hace de estas temáticas, una interdependencia de sentido que atraviesa todo el macrotexto y, al mismo tiempo, lo configura como tal.

Siguiendo estas consideraciones, el macrotexto benedettiano se presenta como un conjunto articulado en el cual el tono apelativo se conjuga con el compromiso y una particular concepción de la literatura, con el objetivo de persuadir a los lectores sobre la particular visión que el autor ofrece de la realidad literaria y social del contexto en el que se encuentra inserto. Al respecto, es de fundamental importancia destacar que en este macrotexto la producción textual está condicionada por una correspondencia con una praxis cultural y política específica: tanto el ejercicio permanente del periodismo como su participación como embajador cultural en Casa de las Américas, así como también su práctica política revolucionaria son coordenadas vitales que dan a la ensayística benedettiana una especial organicidad y cohesión en tanto práctica discursiva de un intelectual comprometido.

Otra de las características de este macrotexto benedettiano es la sistematicidad que ofrece en tanto ámbito de teorización y reflexión estética de aquellos parámetros literarios que serán experimentados desde la ficcionalidad tanto en la narrativa como en

la poética y la dramática. De acuerdo a este punto de vista, la ensayística ofrece una regularidad y una articulación del sistema de ideas respecto de las diferentes consideraciones que el autor va realizando sobre la literatura y su función social. Se puede entonces observar una coherencia respecto de su carácter de poética implícita e, incluso en algunos casos, explícita —como puede notarse en el caso del «tríptico» *Montevideanos* (cuentos), *Poemas de oficina* (poesía) y *El país de la cola de paja* (ensayo); o la relación *El escritor latinoamericano* (ensayo) y *La casa y el ladrillo* (poesía)—.

La función del intelectual y el compromiso en la ensayística de Mario Benedetti

Como ya se sostuvo en el apartado anterior, el ensayo es para el autor un género en el cual hace explícitos sus posicionamientos éticos, estéticos y políticos. El análisis de estas «declaraciones de principios» incluidas siempre y como una constante en sus ensayos, permite observar una evolución ideológica del autor¹. Puede verse, como constantes que atraviesan tangencialmente las diferentes etapas de su ensayística, dos características. La primera es una profunda coherencia entre los postulados que hace explícitos en sus ensayos sobre la manera de entender la literatura y el rol del escritor, por una parte; y la puesta en práctica de esas afirmaciones en los otros géneros que aborda, por otra. De este modo, funcionan como ejemplo de lo anteriormente expuesto la identidad en la concepción del hecho literario que subyace a la tríada *El país de la cola de paja* (ensayo) — *Montevideanos* (cuento) — *Poemas de oficina* (poesía); donde el ojo está puesto en la crítica a una sociedad (la uruguaya) cuyos valores habían caído en decadencia y en donde todo parecía estar impregnado por un conformismo y mediocridad que el autor denuncia, de manera explícita, en el ensayo de 1960.

Este acento puesto en lo ético y lo moral que subyace a toda la crítica que el autor realiza a la sociedad montevideana a través de dicho ensayo, nos lleva a la segunda característica: toda la ensayística de

1. La periodización de las diferentes etapas de su producción ensayística tienen como principales antecedentes los trabajos de Luis Paredes e Iván Ulloa Bustinza. Su análisis, que exceden los límites del presente artículo, pertenece a un estudio de mayor alcance: la realización de una tesis doctoral titulada: «La ensayística de Mario Benedetti: práctica discursiva y compromiso intelectual en el campo literario latinoamericano».

Mario Benedetti estará siempre atravesada por una concepción ética del quehacer ensayístico (y de la literatura en general). De esta manera, su manera de abordar el ensayo coincide con lo que Liliana Weinberg denomina como 'la forma de la moral': «para muchos ensayistas la clave misma del ensayo sigue siendo la cuestión de la moral en el más generoso sentido del término, y que el ensayo no puede pensarse sin un nexo con la ética» (121). Sirva para ilustrar lo anteriormente expuesto la siguiente cita de *El escritor latinoamericano...*: "Casi por esencia, el arte es muchas veces ambiguo; pues bien, lo que dará un rumbo, un sentido, un color a esa ambigüedad legítima, será la actitud cívica, la actitud como ente social, del artista» (129).

La constante temática del 'compromiso' no es, en última instancia, otra cosa para Benedetti que una deuda ética y moral que cada hombre tiene con su país, con Latinoamérica, con la Revolución; es decir que este 'compromiso' representa un parámetro que también irá evolucionando a lo largo de los años. Así, en *El país de la cola de paja* se ve una clara influencia sartreana en esta noción de compromiso, como lo explica Nuñez Artola:

Enfrentada al examen de sus costumbres y hábitos, la práctica crítica, entre otras cosas, dará cuenta del oscilante sistema de reglas que hace posible su funcionamiento. Sobre el compromiso existencialista y la acusación a la moral tradicional regida por la razón, Benedetti configura un definido proyecto ético. La práctica crítica obedecerá a una producción sistemática y reflexiva sobre distintos objetos discursivos y sobre la misma práctica (2).

Ahora bien, si de evolución ideológica se trata, dentro de las diferentes etapas de la producción ensayística de Mario Benedetti existe —más allá de diferentes afiliaciones que va realizando el autor— un punto de inflexión determinante, y este es el advenimiento de la Revolución Cubana. El contacto del autor con las ideas marxistas será lo que determine el paso de una preocupación social desde siempre presente —aunque mayormente enfocada en el ámbito nacional y el aspecto moral— a una crítica realizada desde un enfoque político, claramente posicionado a nivel ideológico, y con la preocupación sobre el destino ya no del 'paisito', sino del «continente mestizo».

A partir del libro de ensayos denominado *Letras del continente mestizo*, el compromiso se reclama en términos continentales y políticos, pero sigue siendo

el trasfondo de la reflexión sobre el arte poética, siempre en profunda relación para Benedetti, con los fenómenos extraliterarios:

No creo en el compromiso forzado, sin profundidad existencial; ni en la militancia que desvitaliza un tema, ni menos aún en la moraleja edificante que poda la fuerza trágica de un personaje. Pero tampoco creo en el hipotético deslinde, en esa improbable línea divisoria que muchos intelectuales, curándose en salud, prefieren trazar entre la obra literaria y la responsabilidad humana del escritor (19).

Podemos observar en esta cita que hace mención a los 'intelectuales', término que, si bien usará de manera equivalente al de 'escritor', irá utilizando más asiduamente cuanto más se involucre con las ideas revolucionarias, y mientras más se convierta este mismo rol en un tema de principal debate. A partir de *Letras del continente mestizo*, se verá una marcada preocupación no solo por la definición del intelectual en sí mismo —en cuanto categoría— sino en la dilucidación de los alcances que tiene dicho rol, y cómo debe conjugarse el mismo con el hecho cultural en general y literario en particular. Al mismo tiempo, cabe señalar que ambos términos, escritor e intelectual, aparecen siempre ligados a una primera persona plural que Benedetti utilizará en la mayoría de sus ensayos, y que va alternando con ese *yo poético* que tanta identidad muestra, a su vez, con el Benedetti de la vida real. De este modo, la primera del plural será utilizada sobre todo para posicionamientos de tipo ideológico; y será equivalente a 'el pueblo' o 'los revolucionarios': «*Nosotros*² por el contrario creemos que la esencia del pueblo debe llegar a ser *sujeto* del poder y de la política» (Benedetti, *El escritor latinoamericano* 140).

Ocurre, entre *Letras del continente mestizo* y *El escritor latinoamericano...* un cambio de perspectivas que está relacionado directamente con el vínculo cada vez más estrecho que Benedetti irá forjando con la Revolución Cubana; pero también con el distanciamiento del mismo Sartre después del incidente del caso Padilla y, concretamente, el

2. El subrayado es nuestro. En esta cita, Benedetti opone ese 'nosotros' a un ellos, representado en este caso por Paz y Segovia, a quienes critica duramente por sus declaraciones en torno a la figura del escritor. Sobre este último dice, inmediatamente antes de la cita expuesta, «Hay que pensar entonces que su presunta ideología es un izquierdismo con vocación de derrota. O sea un izquierdismo sin razón de ser» (1974: 140).

manifiesto de 'los 62'. A partir de entonces, el *compromiso* para Benedetti ya no se medirá en términos sartreanos, sino más bien marxistas, sobre todo bajo los lineamientos gramscianos, como observamos en esta cita de *El escritor latinoamericano y la revolución posible*:

O sea que la única forma de que el escritor venza su soledad y supere su frustración o su egoísmo (meros síntomas del subdesarrollo cultural) es que aporte su esfuerzo a la lucha de clases (...) Solo participando de algún modo en la transformación colectiva, adquirirá el escritor su inalienable derecho a sentirse transformado. Gramsci lo ha dicho de una manera impecable, al hablar de la «lucha por una nueva cultura, esto es, por una nueva *vida moral* (...) (164-165).

En ensayo de 1974, vemos ya una búsqueda intensa por una manera de concebir el rol del intelectual que pueda conciliar el compromiso con la literatura, y con la Revolución. En el proceso de construcción de una literatura revolucionaria, los límites entre el hombre de acción y el hombre intelectual no serán fáciles de establecer. El dilema se establecerá entre los dos extremos indeseables: el realismo socialista y el hermetismo literario —del cual se comenzará a acusar sobre todo a los representantes del *boom*, los que se refugian en «la palabra, esa nueva cartuja» (1974: 51).

Estas dos prioridades, la literatura y la Revolución, en más de una oportunidad se presentarán como una encrucijada y lo harán derivar en aparentes contradicciones o sucesivas reformulaciones. Un ejemplo de dichas reformulaciones es el caso de su postura sobre la función misma del intelectual y su papel dentro del proceso revolucionario. De este modo, en *Letras del continente mestizo* el autor sostiene:

El intelectual verdaderamente revolucionario nunca podrá convertirse en un simple amanuense del hombre de acción; y si se convierte, estará en realidad traicionando la revolución, ya que su misión neutral dentro de la misma es ser algo así como su conciencia vigilante, su imaginario intérprete, su crítico proveedor (30).

Sin embargo, algunos años más tarde (y, sobre todo, después de la ruptura ya mencionada que supuso en el campo intelectual el caso Padilla) en *El escritor latinoamericano...* Benedetti se pronuncia entonces en otro sentido (parafraseando a Fidel y rectificando sus propias palabras):

Continuar tratando de subvertir un orden que entonces sería socialista, significaría sencillamente pasar a militar en la contrarrevolución. Es una regla mínima de coherencia (...). Dentro de la revolución cabe perfectamente la literatura crítica, y sobre todo una actitud crítica, pero siempre dentro de la revolución y no fuera de ella... (75).

El análisis exhaustivo de los ensayos benedettianos, y la confrontación de los mismos respecto de la relación que se establece entre la ideología que en cada uno subyace y la repercusión que la misma tiene en la particular poética de cada etapa, excede ampliamente los límites de este trabajo, pero se enmarcan en un estudio mayor que tiene ese objetivo como una de sus metas.

Conclusiones

La ensayística benedettiana puede abordarse como un macrotexto en tanto presenta una cohesión que está dada por una dimensión polémica del discurso, ya que puede observarse en ellos un aspecto doxológico, un aspecto persuasivo y una constante apelación a un contradiscurso.

En tanto género ensayístico, este Macrotexto responde a una clara tradición continental de reflexión sobre la identidad de las naciones y del pueblo latinoamericano, como así también de lucha contra el agente opresor que perpetúa el colonialismo y determina un subdesarrollo cultural y material. Estos tópicos son asumidos desde una voz enunciativa que no busca borrar su huella en el discurso, sino que se asume como un sujeto particular que contribuye a la lucha desde su espacio discursivo por instalar nuevas ideas que, con el devenir de los sucesos latinoamericanos en general y de la vida del autor uruguayo en particular, se volverá también una lucha revolucionaria.

Esta *πολεμική* (*polimiké*) presente en el Macrotexto benedettiano, este constante combatir con un discurso antagónico, otorga un sentido pragmático a un discurso, y de ahí su abordaje como práctica discursiva. Los ensayos de Mario Benedetti pueden analizarse como un espacio discursivo, en donde, a través del lenguaje, se materializa un posicionamiento específico de las luchas por el poder simbólico. Es posible analizar estos ensayos como una práctica discursiva que se pone al servicio de la consecución de una legitimación que le permita, en tanto intelectual (primero desde la «generación de

Marcha» y con un horizonte nacional, luego desde las filas revolucionarias y con un horizonte ya continental) erigirse como autoridad y desempeñar así su función de guía ideológicos de un determinado grupo social; como legitimador de los bienes simbólicos de la comunidad de la cual forma parte.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando. *Ensayos*. Montevideo: Trilce, 2014.
- ALTAMIRANO, Carlos. *Intelectuales: notas de investigación sobre una cultura inquieta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2013.
- ANGENOT, Marc. *La parole pamphlétaire*. Paris: Payot, 1982.
- ANGENOT, Marc. *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2010.
- ARLANDIS López, Sergio (2016), «El macrotexto poético: claves para su determinación metodológica», *Mitologías hoy*, 14, (2016): 317-335. Disponible en: <http://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v14-lopez>
- BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- BENEDETTI, Mario. *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1967.
- BENEDETTI, Mario. *El país de la cola de paja*. Montevideo: Bolsilibros Arca, 1968.
- BENEDETTI, Mario. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Buenos Aires: Ed. Alfa Argentina, 1974.
- BLANCO BLANCO, Elvira. *La creación de un imaginario: La generación Literaria del 45 en el Uruguay*. Montevideo: Tradinco, 2007.
- DA CUNHA GIABBAI, Gloria. *El exilio, realidad y ficción*. Montevideo: Arca, 1992.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2012.
- GOMES, Miguel. *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*. Navarra: EUNSA, 1999.
- HAIDAR, Julieta. «Las materialidades discursivas: un problema interdisciplinario», *Alfa*, 36, (1992): 139-147. Disponible en: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3914/3595>.
- KURLAT ARES, Silvia. *Por una intelectualidad sin episteme: el devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- LAGO, Sylvia. *Mario Benedetti: cincuenta años de creación*. Montevideo: Universidad de la República, 1996.
- LARRE BORGES, Ana Inés (1999). «Lector y fábula: la opción ética-estética en la obra de Mario Benedetti». Alemany Bay, Carmen (ed.). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complice-0/html/ff1470c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_74.htm#I_8_.
- NUÑEZ ARTOLA, María Gracia. *Un paradigma de propuesta crítica: El país de la cola de paja. Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. «N.p» «n.d». <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/colapaja.html>. Consultado el 29 noviembre 2018.
- SARTRE, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 2008.
- ULLOA BUSTINZA, Iván. *Evolución ideológico-literaria en la obra poética de Mario Benedetti*. (Tesis doctoral inédita) Universidad de Vigo, España, 2008. Disponible en: <http://www.red-redial.net/referencia-bibliografica-30823.html>
- WEINBERG, Liliana (2007) «El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma», *Cuadernos del CILHA. Dossier: el Ensayo latinoamericano*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2007.

El camino de Ida de Ricardo Piglia: una novela de campus feminista

El camino de Ida by Ricardo Piglia: a feminist campus novel

ANA GALLEGO CUIÑAS* y MARÍA JOSÉ OTEROS TAPIA**

Universidad de Granada

Resumen

La crítica hispanista ha analizado las representaciones femeninas de la producción literaria de Ricardo Piglia como fruto de una tradición conservadora, sin embargo en su última novela, *El camino de Ida* (2013) —que también puede ser leída como una novela de campus—, el autor argentino viene a revertir esta concepción tradicional de lo femenino latente en su narrativa anterior, en aras del delineamiento de un marco de legibilidad feminista. Con este horizonte, nuestro trabajo tiene como objeto evidenciar la convergencia dada entre novela de campus y feminismo en *El camino de Ida* de Ricardo Piglia para proponer la hipótesis de que esta publicación se constituye como una de las primeras novelas de campus feministas en Argentina.

Palabras clave: Ricardo Piglia, narrativa argentina, novela de campus, sujeto femenino, feminismo.

Abstract

Although the critic has attended to observe the female representations of Ricardo Piglia's literary production as a product of conservative tradition, with his last novel, *El camino de Ida* (2013) —which on the other hand, can be read as a campus novel—, the Argentine writer comes to revert this suppressed traditional conception of the female in his previous fiction, for the sake of a frame of feminist legibility. Therefore, our paper aims to highlight the existing convergence between novel

* Profesora titular del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada. Doctora en Filología Hispánica y licenciada en Antropología Social y Cultural por la Universidad de Granada, ha sido contratada del programa «Ramón y Cajal» e investigadora visitante en la Universidad de California Los Ángeles, Princeton, Paris-Sorbonne, Buenos Aires y Yale. Numerosos libros, ensayos y artículos han aparecido en editoriales y revistas de reconocido prestigio internacional sobre temas dominicanos, narrativa rioplatense contemporánea, escritura autobiográfica (diarios y cartas), estudios transatlánticos de literatura, y acerca de la relación entre literatura y economía. Sus últimos libros son *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción* (2019) y *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial* (2019). En la actualidad es la Investigadora Principal del proyecto I+D LETRAL, directora de la Unidad Científica de Excelencia Iber-Lab «Crítica, Lenguas y Culturas en Iberoamérica» y Vicedecana de Cultura e Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

** Contratada predoctoral en la Universidad de Granada. Graduada en Filología Hispánica y doble máster en Educación y Estudios Latinoamericanos: Cultura y Gestión. En 2016 obtuvo una Beca de Colaboración en el Departamento de Literatura Española; en 2017 una Beca de Iniciación a la Investigación (grado) con la que estudió el mercado editorial en Andalucía y en 2018 una Beca de Iniciación a la Investigación (máster) centrando su tema de estudio en la narrativa de campus argentina. Actualmente, está inserta en su proyecto de tesis con el que pretende estudiar la novela de campus en el siglo XXI a ambos lados del Atlántico.

campus and feminism in *El camino de Ida* of Ricardo Piglia, which allows us to propose the hypothesis of this publication by Argentine writer is one of the first feminist campus novel in Argentine.

Keywords: Ricardo Piglia, Argentine narrative, campus novel, female subject, feminism.

Introducción

El camino de Ida (2013), la última novela de Ricardo Piglia, ha sido objeto de estudio de varios ensayos que han ahondado en las posibilidades hermenéuticas de la obra a través de categorías como la ficción paranoica (Fernández Cobos), la exploración de la violencia anticapitalista (Dawes) o el género policial (García del Río), entre otras. Sin embargo, la crítica parece no haber atendido a la posibilidad de leer el texto como una novela de campus o más específicamente, como un policial académico.

Desde sus orígenes, el subgénero narrativo de *novela de campus* ha sido ampliamente abordado en el ámbito de la academia inglesa y estadounidense. Sin embargo, pocos son los estudios que existen acerca de este subgénero en el mundo hispánico (García Rodríguez, Moore-Martínez, Villamía y Gil-Albarellos) y más especialmente, en la Argentina (Reati y Gómez Ocampo y Maltz), donde desde la década de los noventa estamos asistiendo a un auge incontestable de este tipo de narrativas.

Por otro lado, el estudio crítico de las representaciones femeninas en la producción pigliana ha puesto el foco en la consideración de sus personajes mujeres como fruto de una visión conservadora. No obstante, la última novela que publicó el autor argentino viene a revertir esta concepción tradicional de lo femenino latente en su narrativa anterior, en aras del delineamiento de un marco de legibilidad feminista. Con este horizonte, nuestro trabajo tiene como objetivo evidenciar la convergencia dada entre novela de campus y feminismo en *El camino de Ida* de Ricardo Piglia, para proponer la hipótesis de que esta publicación de Ricardo Piglia se constituye como una de las primeras novelas de campus feministas en Argentina.

La novela de campus en Argentina: un subgénero narrativo en auge

La novela de campus como subgénero narrativo cuenta con una corta trayectoria en la historia de la literatura mundial. Sus orígenes se remontan a mediados del xx en Estados Unidos e Inglaterra

(Castagnino 125), con el desplazamiento que se produce desde la experiencia del estudiante (novela de universidad) a la experiencia del profesor o/y investigador (novela de campus) como eje central de la trama. Frente a las novelas de formación que constituían las novelas de universidad, las de campus se centran en las preocupaciones y contradicciones que sufre el profesor/investigador universitario con respecto a la institución en la que trabaja. Sin embargo, la breve historia del género no ha impedido que bajo este marbete se congregue una miríada de novelas con un amplio espectro temático y formal que reconoce y pone de manifiesto un auge significativo de la novela de campus, desde fines del siglo xx hasta nuestros días.

Asimismo, encontramos otro factor que ha propiciado el cultivo de este subgénero: los escritores, principalmente latinoamericanos, ejercen cada vez más de profesores universitarios en EEUU y en América Latina, ya sea en periodos cortos o prolongados (v.g., Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Ricardo Piglia, Martín Kohan, Lina Meruane, Alejandro Zambra, Florencia Abbate, Valeria Luiselli, Carlos Yshimito, etc.). Si el sustento profesional de los escritores del *boom* solía ser el periodismo, desde los ochenta ha ido ganando terreno la labor universitaria, que redundo no solo en el desarrollo de la novela de campus, sino en un acercamiento entre las lógicas de producción (ficcional) y de interpretación (crítica) que se avienen a la circulación de poéticas muy literaturizadas, que articulan un marco de legibilidad teórico orientado a un lector —universitario— especializado.

Por otro lado, la naturaleza e idiosincrasia de los sistemas universitarios de Estados Unidos y Reino Unido localizados, normalmente, en campus universitarios que posibilitan que el lugar de aprendizaje y formación se convierta a la vez en el lugar de residencia, ha devenido en nuevas formas de tratamiento y cruces de géneros con respecto al modelo inicial en espacios donde no se da la existencia de un campus académico a la manera anglosajona. Este es el caso del de la novela de campus argentina, país cuya universidad difiere mucho del modelo americano. En Argentina, al igual que en España, las instituciones académicas se entienden exclusivamente como

lugares de formación, lo que produce que en ambos países existan una suerte de novelas que se asemejan más a las originarias del género, hasta el punto de que sus tramas se encuadran en universidades extranjeras, sobre todo en Estados Unidos (*El camino de Ida*) o en Inglaterra (*Crímenes imperceptibles*). Las diferencias políticas y estructurales de estos países posibilitan la reformulación de los modelos clásicos y la conjugación entre diferentes modelos de universidades que no hacen otra cosa que enriquecer la trama, a través de la mirada del extranjero que se inserta en un espacio que no es el propio.

A esto hay que sumar el fuerte anclaje de la tradición literaria argentina en el género policial, que ha devenido en su cruce con la novela de campus. Según Lafforgue «ningún otro género, como el policial, ha estructurado tan raigalmente el sistema de la ficción argentina a lo largo de este siglo [XX]» (11) y por tanto, no sorprende que este aparezca mezclado con otras formas estilísticas. La historia del policial argentino, ampliamente estudiada por la crítica, señala la aparición del subgénero catalogado como policial académico en el año 1975, con la publicación de «La loca y el relato del crimen» de Ricardo Piglia (Sasturain 42), cuento en el que —su ya recurrente personaje— Emilio Renzi resuelve un crimen a través de la competencia lingüística que ha adquirido en una institución universitaria.

Al relato de Piglia podrían seguirle otras obras argentinas que se enmarcarían dentro de este subgénero mixto como son: *El agua electrizada* (1992) de Carlos Feiling, *Filosofía y Letras* (1998) y *La traducción* (1998) de Pablo De Santis, *La Cátedra* (2000) de Nicolás Casullo, *Crímenes imperceptibles*¹ (2003) de Guillermo Martínez, *El ícono de Dangling* (2007) de Silvia Maldonado y *El camino de Ida* (2013), también de Ricardo Piglia. Todas ellas, a pesar de presentar de forma variada y diferenciada el mundo académico, tienen en común la aparición de personajes universitarios que lideran investigaciones sobre crímenes y/o ámbitos académicos en los que se producen crímenes (Maltz 134).

Sin embargo, aunque el género de la novela de campus esté relacionado en gran medida con el género policial en Argentina, también existen una serie de obras que no introducen el elemento policial en su trama, acercándose más a los modelos clásicos ingleses y estadounidenses de novela de campus. Nos referimos a novelas como *Los*

misterios de Rosario (1994) y *El congreso de literatura* (1997) de César Aira, *Filo* (2003) de Sergio Olguín, *Pegamento* (2004) de Gloria Pampillo, *El puñal de Dido* (2007) de Carlos Balmaceda, *Las teorías salvajes* (2008) de Pola Oloixarac, *Yo también tuve una novia bisexual* (2010) de Guillermo Martínez, *Cataratas* (2015) de Hernán Vanoli y *Plato paceño* (2015) de Alfredo Griego y Bravio. De esta nómina —necesariamente incompleta— de obras que podrían incluirse también bajo el rótulo de novela de campus se observa una amplia producción a partir de la década de los noventa que llega hasta nuestros días, lo que vendría a poner de relieve la vitalidad y auge del subgénero en el continente americano.

Así Ricardo Piglia se suma con su última novela a esta expansión de la novela de campus argentina, en su forma más convencional. Por un lado, el autor de *Respiración artificial* ha sido profesor en Princeton University durante más de veinte años y por otro, es uno de los grandes cultivadores del género policial latinoamericano. De esta experiencia vital y de la estructura literaria que da la base a este subgénero, la novela de campus, surgirá *El camino de Ida*, que presenta a Renzi como investigador de un crimen en un campus universitario de New Jersey, y a Ida, como una intelectual feminista antisistema que aparece como reverso de Thomas Munk, trasfondo a su vez de Theodore Kaczynski, más conocido como Unabomber. La historia de este filósofo matemático, anarquista en contra de «la sociedad industrial», que en la década de los ochenta y noventa envió cartas-bomba a universidades, se ha revitalizado al albur de la serie creada por Netflix en 2017². Sin embargo, la versión que deja entrever Ricardo Piglia de la lógica paranoica del sistema universitario norteamericano y de la historia de intelectuales, graduados en Harvard que se desvían de la norma, como Unabomber, se aviene a una lectura feminista, antinormativa, que va más allá de la postura ecológica y anti-tecnológica del Kaczynski, encarnada en la protagonista que da título a la novela: Ida. Con ella, como veremos, se inaugurará en la Argentina la novela de campus feminista.

2. En 2003 salió a la luz un magnífico documental independiente del alemán Lutz Dammbeck, *Das Netz*, sobre Unabomber que fue traducido al inglés como *The Net. The Unabomber, LSD and the Internet*, al que bien pudo tener acceso Ricardo Piglia.

1. Editado en España como *Los crímenes de Oxford*.

Las representaciones femeninas en la producción narrativa de Ricardo Piglia

Los textos literarios del siglo XIX se sustentaban en simples oposiciones binarias del tipo hombre-mujer, auspiciadas por la jerarquización patriarcal que somete toda la organización conceptual del mundo al hombre. De este modo, el hombre se (auto)construye como un sujeto privilegiado, un sujeto activo frente a la pasividad femenina a la que le es negada la agencia. Como explica María Antonieta Pereira, a finales del XX, la virtualidad de lo real y la inestabilidad de las verdades científicas impusieron una nueva lectura del mundo. Esta nueva lectura estaría marcada por la heterogeneidad, multivalencia y performatividad del sujeto frente a la dualidad esencialista del siglo pasado: el sexo, la raza o cualquier otro objeto en estado puro ya no existe; todo es mezcla permanente: «Así, determinados elementos del texto literario o social que permanecieron invisibles a las lecturas de épocas anteriores son resaltados dentro de la red de significaciones de la actualidad y propician otras producciones de sentido» (80).

Si a lo largo de la historia todas las oposiciones binarias han estado supeditadas por la observación del sujeto masculino, Hélène Cixous propone como defensa la puesta en duda de esta solidaridad entre el logocentrismo y el falocentrismo «para amenazar la estabilidad del edificio masculino que se hacía pasar por eterno-natural: haciendo surgir, en lo que se refiere a la feminidad, reflexiones, hipótesis necesariamente ruinosas para el bastión que aún detenta la autoridad» (16). Pero, ¿cómo hacer surgir a la mujer y formular una nueva lectura del mundo? Apunta Francine Masiello que la mujer, en cuanto sujeto no nombrado del debate filosófico o político —y añadimos nosotras: también literario— solo puede irrumpir en el escenario público haciendo uso de la capacidad del despiste: a través del doble, de la máscara, del disfraz. De esta manera, las mujeres llegan a representar la paradoja de las tensiones existentes entre la conformidad con un sistema de valores y leyes, y un libre albedrío.

Ahora bien, y partiendo de este lugar —no lugar— que la mujer ha venido ocupando en la sociedad y en la historia de la literatura, nos proponemos en este apartado abordar el tratamiento que Ricardo Piglia hace del sujeto femenino³ en su obra:

¿qué papel ocupa la mujer en la narrativa del autor argentino? ¿Cómo y por quién es narrada/mirada la mujer? ¿Qué procedimientos o elementos utiliza el autor para introducirla en la narración? Desde su primera aparición en la escena literaria, en los cuentos de *Jaulario* —más tarde, ampliado y reeditado como *La invasión*— la mujer o mejor dicho, su pérdida, constituyen el motor de las narraciones de Ricardo Piglia. De hecho, y como recoge Gallego Cuiñas: «sin ella [la mujer] no hay narración, no hay texto. Lo que está ausente en lo real es lo que importa. Y lo que sobresale en *lo real* de los personajes de estos cuentos es la mujer: su ausencia» (154). El procedimiento de la ausencia femenina como motor del relato se observa en varios de sus primeros cuentos: «Desagravio», donde Fabricio ha sido abandonado por su mujer y desea recuperarla; en «El joyero» donde se narra la falta de la hija; en «Un pez en el hielo» y «El precio del amor» en los que se pierde a la mujer amada, etc. En todos estos textos se forja una visión de la mujer como objeto, como fetiche; algo que no se tiene y se desea. Siempre aparece narrada a partir de una voz enunciativa masculina, que es la que se dibuja como sujeto de la acción: el hombre siente la pérdida de la mujer y comienza la narración. La mujer no tiene voz, sin embargo, ella *es* la voz del texto.

En otro de los relatos de *La Invasión*, «Tierna es la noche», el narrador comienza a escribir a partir del suicidio de la mujer protagonista, Luciana, una mujer inestable, loca, independiente. Este modelo de mujer loca también es explotado en «La loca y el crimen» y en «El fluir de la vida», como arma política en contra de la normatividad social. Sobre la voz femenina en Piglia, Orecchia Havas sostiene que cristaliza la capacidad esencial de la ficción: la invención («Máscaras del sujeto» 248). De esta manera, como apunta también Gallego Cuiñas (2), la mujer constituye en Piglia el motor ficcional del relato, al tiempo que la locura deviene resistencia ideológica contra la norma del Estado represor y del sistema capitalista. Además, tanto en el «El fluir de la vida» como en «Matt-hari 55», asistimos a un desdoble de la voz narradora, sobre la base de un deslizamiento entre la voz masculina y femenina que presenta diferentes puntos de vista de una misma historia. Con este desdoble de la voz narradora, se articula un espacio genérico también doble: masculino y femenino

3. Dada las limitaciones formales, en este apartado solo nos ocuparemos de analizar las figuras femeninas en algunos cuentos

de *La invasión*, «Hotel Almagro» y «La mujer grabada», y de una única novela: *La ciudad ausente*.

a la vez, con lo cual el narrador pasa a convertirse en un personaje andrógino. Explica Orecchia Havas:

Al incluir [...] a la voz femenina en el origen de la enunciación narrativa, el texto hace de esta última un objeto cuyo otro femenino representa la energía de la creación ficcional en estado puro. El narrador es quien, al intentar apresar la verdad (de la ficción o del recuerdo), solo trabajaría por analogía con respecto a esa voz misteriosa que se desprende de un cuerpo de mujer («Máscaras del sujeto» 250).

El mismo tema del doble reaparece en dos textos más tardíos de nuestro autor: «Hotel Almagro» y «La mujer grabada». En «Hotel Almagro» se narra un misterioso intercambio epistolar entre una mujer y un hombre que es interrumpido por la separación y la locura. Asistimos pues a una fragmentación de vidas, de espacios, de tiempos, pero principalmente a una fragmentación simbólica de sujeto y género, que representa tanto a la mujer —siempre caracterizada por la sinrazón, el encierro y la enfermedad— como al hombre. Este sujeto escindido aparece la mayor parte de las veces como un sujeto indefinido; no sabemos quién narra, lo cual nos muestra la confusión de identidades y la ambivalencia del sujeto (Orechia ctd. en Mesa Gancedo 255), también en contra —como sucedía con la locura— de la normatividad social (y literaria).

Por otro lado, en «La mujer grabada» se aborda a la mujer de una *forma* muy similar a la de *La ciudad ausente*, que relaciona a un sujeto femenino no cuerdo, loco, con el escritor, que sería su padre-amante simbólico. Sobre el personaje femenino de este cuento, apunta Teresa Orecchia Havas: «la mujer del grabador, personaje de vagabunda delirante enraizado en una geografía porteña que tiene puntos en común con las narraciones de los años sesenta y setenta, pero también con la ciudad enigmática de la segunda novela, parece un resumen de los tópicos que afectan al personaje femenino» («Máscaras del sujeto» 256). Recordemos que el personaje femenino de este texto, Rosa, porta consigo un grabador que recoge dos voces diferentes. Este grabador, señala Orecchia Havas, sería el análogo a las cartas de «Hotel Almagro», toda vez que se puede leer como una variante de la caja de cristal en *La caja de vidrio*, o como la máquina de la literatura en *La ciudad ausente*. Esa grabadora contenedora de dos voces «remite a la escisión y a la complementariedad entre los géneros (masculino/femenino) y vuelve a desarrollarse a partir de un [...] diálogo entre un

hombre y una mujer» («Máscaras del sujeto» 256). A la vista de lo expuesto, podemos determinar que el sujeto femenino en estos textos de Ricardo Piglia, que justamente han sido los más estudiados por la crítica, ocupa el lugar de la indeterminación. A través de la disyuntiva hombre-mujer —nunca clara— el autor construye un narrador andrógino que implica una equiparación entre los sujetos, acabando con cualquier tipo de desigualdad (política, social o literaria) o preponderancia de género.

Pero también encontramos otro tema en la producción pigliana que vincula al sujeto femenino con el tema del doble, e incluso con el tema de la locura: la mujer como monstruo (Haraway). Si pensamos en las representaciones literarias de la mujer como sujeto en la historia literaria comprobamos que ha sido tradicionalmente asociada a lo monstruoso. Señala López-Labourdette que lo monstruoso supone un retorno al cuerpo, lo que explicaría que con frecuencia la mujer haya sido reducida a pura biología. Un ejemplo de esto podrían ser las Medusas, las Amazonas, las Arpías, las Sirenas; todas ellas personajes definidos por su excentricidad física, que encarnan la metáfora de la mujer como maldad. Sobre ese cuerpo deforme de la mujer-monstruo se ha inscrito no solo la maldad sino la amoralidad, y aquí radica el problema, pues como sostiene López-Labourdette:

La deformidad en sí no encarna violencia si no es frente a la misma norma, mucho menos violación moral. Así lo demuestra la idea de lo monstruoso como prodigio. Asimismo, la poblada comunidad de deidades monstruosas de la Antigüedad, para la que la transformación genérica y la conectividad de las especies constituyen una de las cualidades de lo divino, pone en evidencia la condición cultural de la carga negativa asociada al monstruo (153).

Esta carga negativa con la que se relaciona al monstruo tendría su explicación en un sistema de pensamiento binario, al que aludimos al comienzo de este epígrafe, dominado por una metafísica de la esencia y un sistema de la diferencia —la femenina, pero también cualquier otra— como Otro de lo Mismo, es decir: como Otro devaluado y frágil. La pregunta entonces se precipita: ¿podemos entender el vínculo de la mujer con el monstruo como una suerte de legitimación de las formas impuestas por el sistema falogocéntrico? López-Labourdette indica que la equiparación mujer-monstruo refuerza por un lado, la postura patriarcal pero por otro, afirma el inmenso poder de la mujer. Por tanto, en esta

paradoja y ambivalencia de la mujer como monstruo, podemos observar diferentes tratamientos del sujeto femenino en la literatura. En este rubro, entraría parte de la narrativa de Piglia, donde la mujer es muchas veces una encarnación de lo raro y de lo monstruoso, pero: ¿qué connotaciones le da el autor argentino a la mujer-monstruo? ¿Qué trata de representar a través de esa anomalía?

Para responder a esta pregunta, vamos a centrarnos en el texto pigliano más importante para el análisis del tratamiento del sujeto femenino en su obra: *La ciudad ausente* (1992), donde aparece muy trabajada —como ya hemos adelantado— la mujer en relación con el tema del doble. El *monstruo*-narrador de esta obra cuenta las historias desde un punto de vista masculino, pero a su vez se desdobra en otros personajes femeninos que van narrando otras historias (Pereira 81). Lo que en el siglo XIX hubiesen sido dos categorías claramente identificables se unen un siglo más tarde en una mezcla heterogénea, en una especie de narrador andrógino que se escapa de la normatividad. Por eso, enuncia Orecchia Havas, a partir de *La ciudad ausente* —y como hemos visto en otros textos previos— «se construye un mito de la creación literaria centrado en torno a la emergencia de una voz femenina, que sería la propia voz de la literatura» («Máscaras del sujeto» 239). Esta voz femenina que se genera en *La ciudad ausente* a través de la máquina de narrar aludiría así a una figuración femenina rebelde y subversiva. Esto es: antinormativa.

Según lo argumentado hasta ahora, y haciendo una elipsis de parte de la producción pigliana para focalizar solo en los textos donde la figura de la mujer cobra relevancia, podemos notar grandes diferencias entre los primeros cuentos de *La invasión*, en los que el sujeto femenino aparecía como resto o residuo del orden simbólico definido por el orden patriarcal (Orecchia Havas, «Género y metaforización» 2) y las obras que le siguieron, donde las fronteras entre lo masculino y lo femenino se desdibujan y confunden, permitiendo nuevas formas, ambivalentes, performáticas (Butler) de narrar/mirar la mujer. La idea de la mujer como *lo otro*, como *lo raro* y como *lo monstruoso* refuerza la capacidad narrativa del sujeto femenino en la literatura de Piglia. De ahí que en sus últimos textos ya no se conciba a la mujer como objeto pasivo de deseo generado por la ausencia, sino que pase a formar parte activa de la narración y sea incluso, en muchos casos, agente narrador junto con la figura masculina. Con ello afirmamos que las figuras femeninas en la obra de Ricardo Piglia, a

partir de los noventa, son representadas por el devenir, lo performático e incluso *lo monstruoso*, amén de construir(se) como sujetos con agencia, con un espacio y con un poder narrativo propio en el texto.

La mujer en la novela de campus: *El camino de Ida* de Ricardo Piglia

A la luz de este recorrido por las representaciones del sujeto femenino en la narrativa de Ricardo Piglia, abordaremos su última novela: *El camino de Ida* (2013). En este relato, el profesor argentino Emilio Renzi es invitado por una prestigiosa universidad de New Jersey para dictar un seminario sobre los años argentinos de W. H. Hudson. Renzi, abrumado y cansado de su vida en Buenos Aires, acepta la invitación de Ida Brown, una estrella del mundo académico, con la idea de dar un giro a su vida. El argentino ve en el cambio de aires una nueva oportunidad para encontrar sentido a su vida. Sin embargo, su plan se transforma nada más llegar al campus. Comienza a mantener una relación clandestina —basada en una serie de encuentros fortuitos— con la profesora Ida Brown, quién poco después aparece muerta en su coche. Cuando la encuentran, tiene la mano quemada, hecho que la relaciona con una serie de asesinatos que se están cometiendo desde hace tiempo contra eminentes figuras del mundo académico.

Como consecuencia —y debido a la penosa investigación realizada por el FBI—, Emilio Renzi contrata a un detective, Ralph Parker, para que le ayude a conocer la verdad sobre la misteriosa muerte de su compañera. En la búsqueda de pistas, Renzi se enfrentará a una combinación de enigmas que confluirán en la articulación de respuestas —y problemáticas— de índole académico, social y político. El papel de la literatura, y su función social, —y principalmente la obra *The secret agent* de Joseph Conrad— tiene un peso muy importante en la novela, pues será a través de la ficción y de sus conexiones con la política y con la vida que finalmente se podrán desentrañar (casi) todos los interrogantes de la muerte de Ida, los cuales acabarán apuntando a la culpabilidad de Thomas Munk⁴, un brillante matemático de

4. A la hora de configurar el personaje de Thomas Munk, Piglia se ha inspirado en Theodore Kaczynski, más conocido como Unabomber: un matemático anarquista, antisistema y antinormativo que se dedicó a enviar cartas-bombas entre 1978

la Universidad de Berkeley, que decide retirarse de la vida académica y tramar una red conspirativa contra el Estado y sus secuaces.

En este policial académico, el campus universitario aparece retratado como un arma de doble filo. Por un lado, es un lugar de «violencia psíquica» por donde circulan «altas olas de cólera subterránea: la terrible violencia de los hombres educados» (Piglia 35), toda vez que aparece como uno de los hacedores del pensamiento normativo (por eso Munk ataca a universitarios). Pero por otro lado, también se erige como el lugar que ha permitido a los protagonistas, Ida Brown y Thomas Munk, configurarse como sujetos activos con un gran capital simbólico a ojos de la sociedad, que a su vez les permitirá atender contra el modelo económico (capitalista) dominante. La universidad entonces se muestra simultáneamente como espacio de violencia y como espacio productor de saber (alternativo) y acción (política).

Si retomamos el enfoque femenino en la obra de Ricardo Piglia, encontramos que, aparentemente, en esta novela se reproduce la imagen de la primera narrativa de Piglia, donde la pérdida de la mujer es el motor que impulsa la narración de la historia. De igual forma, *El camino de Ida* sigue ese recorrido y parte de ese mismo supuesto: la muerte de Ida Brown en unas circunstancias misteriosas, que funciona como impulso para la narración/investigación. Asimismo, la obsesión que despierta el narrador por la muerte de Ida está estrechamente vinculada con la obsesión que ella despierta en Renzi. A este respecto, compartimos la idea de Baudrillard (ctd. en Pereira 122) de que «la seducción constituye el eclipse de la presencia. La única estrategia es estar/no estar allí y así garantizar una presencia de intermitencia, de dispositivo hipnótico que cristaliza la atención fuera de cualquier efecto de sentido. La ausencia seduce a la presencia». De ahí que, como matiza Pereira, «la presencia de la mujer, eclipsada por la muerte, la convierte en un deseo que provoca la escritura» (123). Pero en *El camino de Ida* el sujeto femenino es más complejo, y la mujer, además de objeto de deseo es también sujeto de la narración, del pensamiento. ¿Y quién, como sujeto, es Ida Brown?

Ida era una estrella del mundo académico, su tesis sobre Dickens había paralizado los estudios sobre el autor de *Oliver Twist* por veinte años. Su sueldo era

un secreto de Estado, decían que se lo aumentaban cada seis meses y que la única condición era que debía recibir cien dólares más que el varón (ella los llamaba así) mejor pagado de su profesión. Vivía sola, nunca se había casado, no quería tener hijos, estaba siempre rodeada de estudiantes, a cualquier hora de la noche era posible ver la luz de su oficina encendida e imaginar el suave rumor de su computadora donde elabora tesis explosivas sobre política y cultura. También era posible imaginar su risa divertida al pensar en el escándalo que sus hipótesis iban a causar entre los colegas. Decían que era una esnob [...], pero todos envidiaban su inteligencia y su eficacia (18-19).

Ida Brown es presentada por el narrador de Piglia como una profesora especialista en Joseph Conrad «que se había casado con la Academia como las monjas de clausura se desposaban con Jesucristo» (61). Se trata de una intelectual, feminista, que se ha construido como una figura dura y problemática por muchas de la hipótesis y supuestos que ha propuesto frente a sus colegas académicos (varones: no olvidemos que la academia es una institución patriarcal). Y es este saber universitario, el capital simbólico que ha adquirido en la academia, el que posibilita que se haya consagrado como una experta en J. Conrad y por tanto, que se convierta en una agente reveladora de su obra. Es ella quien deja el ejemplar de *The Secret Agent* con su propia lectura sobre el texto a Renzi y son estas anotaciones y marcas, que realiza el sujeto femenino Ida, las que conducirán a que el narrador masculino establezca los puntos de conexión entre la literatura y la política; entre Munk y los atentados, entre Ida y Munk. No es el propio texto en sí el que funciona como revelador del enigma sino que sería la traducción que de él realiza Ida la que suministra la clave de lectura/interpretación: el sentido. Esto es: Ida lee a Conrad, lo traduce y deja anotada su traducción —su lectura, sus marcas— en el libro a través del cual señala el camino que hay que seguir para la resolución del enigma que está detrás de los atentados contra la academia. El mismo narrador señala esta labor reveladora de Ida: «ella tejía, con sus señas, un relato secreto, en voz baja, pequeños indicios [...] Los fragmentos desarticulados que Ida iba enlazando en la novela formaban un tejido que dejaban ver —a trasluz— la figura de Munk» (226-229).

A través de esta cita, Ida se nos presenta como una fuente de conocimiento. La mujer como sujeto activo que conoce, piensa (porque sabe leer), comparte y lega ese saber. Así, se desplaza el sujeto

y 1995 a una serie de intelectuales universitarios a modo de crítica contra el desarrollo de la sociedad contemporánea.

femenino del deseo a la acción. Ida Brown no deja de manera fortuita el texto de Conrad a Renzi sino que ella es quien lo elige como depositario de su saber. Por tanto, Ida no solo constituye una obsesión del narrador, sino que además supone su fuente de conocimiento. Renzi conoce, aprende a leer, a descifrar, gracias a Ida. La ausencia del sujeto femenino es lo que moviliza al narrador en un primer momento, pero a su vez, serán las lecturas y escrituras de Ida, su pensamiento, lo que propicie el avance del relato y el esclarecimiento final.

Ahora bien, las anotaciones de Ida en la obra de Conrad pueden significar dos cosas: o bien que ella descubrió en la novela el plan de Thomas Munk y dejó la obra anotada a Renzi porque quería que esto fuera revelado; o bien que ella ha sido la artífice teórica o cómplice del plan que Munk ha llevado a cabo. Ella, experta conocedora de la obra de Conrad, y unida a Munk por una relación del pasado, podría haberle proporcionado a este la novela que ejemplifica su ideario y la perpetración de sus acciones. Así lo manifiesta nuestro narrador, que se decanta por la segunda hipótesis, a través de varias suposiciones que desarrolla a lo largo de la novela:

No creían que el caso de Ida perteneciera a esa serie aunque su muerte era dudosa. Salvo, agregó, que ella formara parte del grupo y hubiera muerto al activar una bomba que pensaba utilizar (o transportar) (125).

O tal vez ella colaboraba con él. Le gustaba más esa idea: la chica de armas tomar. [...] ¿Quién había influido a quién? ¿Él le había dado a ella la radicalidad de su pensamiento, esa capacidad para avanzar más allá de los límites? ¿O había sido ella quien lo había llevado del ambientalismo abstracto y el ecologismo idiota a la violencia revolucionaria? (257).

Asimismo, en la conversación que Emilio Renzi y Thomas Munk mantienen en la cárcel también esta hipótesis es evidenciada por ambos:

- Ella era una intelectual destacada y es posible que hubiera encarado una lucha secreta en defensa de sus principios y sus ideales. No importa si estaba equivocada o tenía razón, pero murió por algo en lo que ella creía y eso daba sentido a su muerte...
- Ida fue una mujer valiente. Nosotros la tenemos en cuenta.
- ¿Nosotros?
- Usted y yo. Con eso basta para recordarla (283).

En rigor, desde un primer momento asistimos en la novela a la construcción de la idea de complot que conecta a Ida Brown y a Thomas Munk. Ya en el primer capítulo podemos leer: «Ida estaba interesada en la tradición de los que se oponían al capitalismo desde una posición arcaica y preindustrial. Los populistas rusos, la *beat generation*, los hippies y ahora los ecologistas habían retomado el mito de la huida natural y la comuna campesina» (20). Esto es precisamente lo que encarna la figura de Joseph Conrad, cuyo núcleo central de su obra era «la decisión de cambiar de vida» (233). Y a esto mismo es a lo que se abocan Ida Brown y Thomas Munk, personajes que se conectan a través de la academia; a través de la literatura y de la política. Por tanto, el saber académico se configura en el texto como germen para llevar a cabo la acción política —antinormativa— contra ese mismo saber universitario, según se extrae del Manifiesto de Munk «eran los científicos los que en nombre del progreso tecnológico legitimaban la violencia del sistema, los experimentos biológicos y los bélicos. Eran esos “técnicos del saber práctico” los que violentaban la ética en nombre del progreso y de la ciencia» (164).

Asimismo, si apostamos por la hipótesis que conecta a Ida con los atentados y con Thomas Munk, habría sido ella también quien habría legado a Munk la obra que describía las acciones que este debía llevar a cabo. En realidad, lo que Piglia está haciendo a través de la figura de Ida⁵ es incorporar una lectura feminista al personaje antisistema de Unabomber, considerado como anarquista y ecologista. La hipótesis de Piglia habría de ser que, de alguna manera, para ser totalmente antisistema se necesita también ser feminista. Unabomber, sin feminismo, no sería completamente antinormativo. Por eso el argentino le da, en esta ficción, a Unabomber lo que la falta: una cómplice, una mujer, un punto de vista feminista.

La hipótesis de Ida como cómplice o artífice de las acciones de Munk se reafirma si tenemos en cuenta la construcción dual que Piglia inventa para sus personajes en *El camino de Ida*. Ida Brown es un personaje que construye su vida en torno a dos espacios: el espacio público/visible y el espacio privado/no visible. En el primero, se muestra como una brillante y

5. La configuración de Ida como sujeto antinormativo y combatiente conecta, a su vez, con el arquetipo de la guerrillera, estudiado por Macedo Rodríguez en la obra de Ricardo. Sin embargo, las limitaciones formales de este trabajo no nos permiten ahondar en estas relaciones que debemos dejar para trabajos futuros.

exitosa profesora de Literatura. En el segundo, en el ámbito privado, encarna a la *femme fatale*, que sale en la noche a encontrarse con un semidesconocido en la curva nocturna de un parque arbolado (62). Esta dualidad se materializa en el contestador telefónico en el cual el propio personaje se presenta como un ser plural: «ahora no podemos atenderle» (84). De esta voluntad de ocultar una doble vida, deducimos la posibilidad de querer ocultar una historia que no es aparente. Así ocupar la dualidad y por tanto, un *locus inesperado* —ese lugar donde no se espera que estemos— vendría a mostrar a Ida como un sujeto agente. O mejor: como un sujeto con agencia. Desde este punto de vista feminista, la imprevisibilidad del sujeto femenino en la obra podría leerse, «por un lado, como una forma de resistencia a la inscripción completa y acabada según un ideal sumiso y doméstico; pero, por otro, también como ejemplo de una experiencia crítica, marginal y periférica, que rechaza el lugar de Otra exótica y emocional que se nos prescribe» (Femenías 15).

No obstante, Ida también es tildada por el narrador de sujeto raro o poco cuerdo. Es decir: de loca, como las anteriores mujeres de sus relatos. Dice Renzi sobre ella: «Su nombre era una acción, la ida, el viaje sin retorno, señala quien se va. Y también a la muchacha rara (‘está ida’ o es ‘medio ida’)» (182). Así, se establece una analogía entre Ida y Munk, quien es catalogado como psicótico cuando es reconocido como autor de los atentados. Ida encarnaría a una loca desde la teoría, a la desviada, a la que está fuera de la norma⁶, que a su vez se cristaliza en acción a través de la figura de Thomas Munk. Por tanto, podemos considerar a Ida Brown como un sujeto activo y agente desde esa figura ambivalente y no normativa (como mujer loca, monstruosa y diferente) que despliega en el espacio público.

De otro lado, tenemos a otra mujer, fundamental, en esta novela de campus: Nina Andropova⁷, la vecina de Emilio Renzi. Esta catedrática jubilada de literaturas eslavas, experta en Tolstoi, se inserta en el mundo académico estadounidense a través de la mirada extranjera, igual que Renzi. Ella, rusa exiliada

en Estados Unidos, constituye un puente entre la literatura norteamericana y la literatura rusa a través de sus reflexiones sobre el lenguaje en ambos idiomas y mediante los postulados de Tolstoi acerca de la no violencia y de la no resistencia al mal que lo unen con la ideología del criminal Thomas Munk (Fernández Cobo 647). Si además de esto tenemos en cuenta que representa, según la teoría de Piglia sobre el género policial («La ficción paranoica»), la figura del detective clásico de la novela policiaca, Nina Andropova, a quien se le dedica la segunda parte de la obra («La vecina rusa»), funciona —del mismo modo que Ida— como medio de conocimiento y revelación del enigma que se cifra en la obra. Las mejores lectoras⁸, las que tienen la cultura y el pensamiento, las que leen mal —de una manera desviada, al margen de la norma⁹— son las mujeres en *El camino de Ida*. Por eso Renzi afirma que su vecina fue la primera persona en descifrar la relación entre la muerte de Ida y los atentados contra los académicos a través de la prensa:

Fue Nina quien primero conjeturó lo que realmente había pasado. Solo algunas notas aisladas en los periódicos permitían imaginar que había una sucesión de incidentes extraños entre los que podía incluirse también la muerte de Ida [...] ¿Quizá los profesores se estaban matando entre ellos?, ironizaba Nina (108).

El conocimiento que la profesora jubilada tiene de la historia, de la literatura y del sistema universitario le permite ubicar el lugar desde el que proviene el terrorista: la universidad, al tiempo que se evidencian desde las —perversas— formas de actuación de esta institución:

Nina conocía bien el mundo académico, lo consideraba una jungla más peligrosa que los pantanos de Vietnam. Gente muy inteligente y muy educada que por las noches sueña con venganzas terribles. Había pasado por todas las escalas de la así llamada carrera académica y sabía de los rencores los odios que recorrían los departamentos universitarios donde los profesores conviven durante décadas (109).

6. Leemos en *El último lector*: «En el exceso, algo de la verdad de la práctica de la lectura se deja ver; su revés, su zona secreta: los usos desviados, la lectura fuera de lugar» (Piglia 23).

7. Debido a las restricciones formales de este trabajo no podemos ahondar en el otro gran personaje femenino: Nina Andropova, de quien apuntaremos algunas notas generales con la perspectiva de retomarlas y ampliarlas en futuros trabajos sobre el tema.

8. Si Emma Bovary era una lectora ideal para Piglia, porque debe hacer lo que lee, Ida Brown es su reverso posmoderno: ella lleva la lectura, política, a una forma antisistema de vida.

9. Recordemos que en *El último lector* Piglia sostiene: «En la clínica del arte de leer, no siempre el que tiene mejor vista lee mejor» (19).

Por tanto, de estas apreciaciones podemos colegir que se establece un paralelismo entre los personajes femeninos principales: Ida Brown y Nina Andropova, profesoras de literatura, expertas en la materia que ocupan un lugar reconocido y prestigioso dentro de la academia. Ambas se dibujan como intelectuales, fuente de conocimiento, motores principales de la narración:

El lector, entendido como descifrador, como intérprete, ha sido muchas veces una sinécdoque o una alegoría del intelectual. La figura del sujeto que lee forma parte de la construcción de la figura del intelectual en el sentido moderno. No sólo como letrado, sino como alguien que se enfrenta con el mundo en una relación que en principio está mediada por un tipo específico de saber. La lectura funciona como un modelo general de construcción del sentido (Piglia, *El último lector* 103).

En efecto, Ida y Nina, desde una posición y con unos intereses distintos, llevan a cabo una lectura aguda del sentido político, literario y social del sistema capitalista neoliberal, mediante una actividad detectivesca, de desciframiento, que hace avanzar la narración. Este conocimiento proporcionado por los agentes femeninos será el que permita a Renzi el trazado del mapa que ha de seguir para llegar hasta Munk. Por lo tanto, observamos cómo en *El camino de Ida* las figuras femeninas son delineadas como sujetos activos, constructores del conocimiento y del sentido, intelectuales —no varones— con una voz propia que se presenta como la palabra (la lectura, la escritura) necesaria para llegar al fin de la investigación. Así, con estas mujeres Piglia logra resolver en su última novela esa tensión entre el acto de la lectura y la acción política, la experiencia (*El último lector* 103).

Se trenzan entonces en *El camino de Ida* los dos perfiles narrativos de los sujetos femeninos en la obra de Ricardo Piglia: por un lado, Ida se pueda equiparar con los sujetos que encontrábamos en los textos de *La invasión*, pero a medida que se desarrolla la trama, ella, junto con Nina, se postulan como sujetos activos del relato que toman la (última) palabra, como últimas lectoras. Ambas ocupan un lugar coprotagónico con Renzi y Thomas Munk, que habrían de ser subsidiarios del pensamiento femenino/feminista, ya que estas mujeres son las que les proporcionan la información y los datos a los dos sujetos masculinos para que la investigación/narración avance. Entonces,

estas representaciones femeninas se equiparan con la literatura, pero a partir de su presencia —que no de su ausencia— en el relato, convirtiéndose no solo en motores de la narración sino de la investigación (el pensamiento). Es el ser, el saber y el estar del sujeto femenino lo que hace que la narración se abra *camino*, operación insólita en las obras anteriores del autor argentino.

Del mismo modo, este saber femenino quedaría inserto en el saber universitario, puesto que es en la experiencia de la lectura que da la academia, en el saber, que Ida Brown y Thomas Munk encuentran un arma para atacar el sistema capitalista. Por lo tanto, el campus universitario y la figura de la mujer intelectual son los que posibilitan que leamos *El camino de Ida* no solo como una novela de campus al uso, con el género policial de fondo, sino como un texto feminista contra la normatividad neoliberal y su violencia atroz. Es decir: como una de las primeras novelas de campus feministas de América Latina.

Bibliografía

- BUTLER, Judith. *El género en disputa*. México: Paidós, 2001.
- CARRIÓN, Jorge. *El lugar de Piglia: Crítica sin ficción*, Barcelona: Candaya, 2008.
- CASTAGNINO, María Inés. «Novela académica: reflexiones sobre sus orígenes en Inglaterra y Estados Unidos». *Memoria académica*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2402/ev.2402.pdf>. Consultado el 11 de Enero de 2019.
- CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Trad. Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Antrophos, 1995.
- DAWES, G. «Hacia el pasado para llegar al futuro: *El camino de Ida*, de Ricardo Piglia». *Gamma*, 28:58, (2017).
- FEMENÍAS, María Luisa. «Esbozo de un feminismo latinoamericano». *Revista Estudios Feministas*, 15: 001, (2007): 11-25.
- FERNÁNDEZ COBO, Raquel. «La cólera subterránea o la terrible violencia de los hombres educados: formas de la violencia en *El camino de Ida* de Ricardo Piglia». Álvarez López, José Luis et al (ed.). *Tuércela el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*. Sevilla: Renacimiento, 2016, 641-655.

- FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. «La ficción paranoica de Ricardo Piglia en “Un pez en el hielo”: encrucijada narrativa». *Otro lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*. 2007.
- GARCÍA DEL RÍO, Antonio. «Clandestinidad y periferia. Usos del género policial en la narrativa de Ricardo Piglia». *Kamchatka*. 2015. <<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/4574>>. Consultado el 20 de En. de 2019.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. «Apuntes para la caracterización de la literatura de campus con un muestrario (necesariamente) incompleto de obras». *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 37, (2002): 3-13.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. «Escribe cien veces: “no me reiré de los profesores”. (Humor, sátira académica y novela de campus reciente en España)». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3:2 (2015): 273-293.
- GIL-ALBARELLOS, Susana. «La novela de campus en España 2000-2015». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 43 (2017): 191-207.
- HARAWAY, Donna. «Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles». Elena Casado (trad.). *Revista Política y Sociedad*: 30, (1999).
- LAFFORGUE, Jorge. *Cuentos Policiales Argentinos*, Buenos Aires: Aguilar / Altea / Taurus/ Alfaguara, 1997, 9-22.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, Adriana. «¿Devenir mujer, devenir monstruo? Cuerpos y textos monstruosos Carmen Boulosa y Guadalupe Nettel». Claudia Gronemann / Cornelia Sieber (ed.), *Fiestas infinitas de la máscara: Actos performativos de feminidad y masculinidad en México*, Hildesheim: Olms, 2012, 149-168.
- MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso. «Los guerrilleros en la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia». *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 67 (2018): 239-265.
- MALTZ, Hernández. «Narrativa policial y academia en la Argentina. Dos recapitulaciones en torno a una convergencia: el policial académico», *Hápax*, 11, (2018): 117-142.
- MASIELLO, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura*. Buenos Aires: Beatriz Vitebo Editora, 1997.
- MESA GANCEDO, Daniel (Coord.). *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- MOORE-MARTÍNEZ, Patricia. *The Emergence of the Spanish Peninsular Campus Novel*. Philadelphia: Temple University, 2009.
- NEWMAN, Kathleen Elizabeth. *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1991, 95-114.
- ORECCHIA HAVAS, Teresa. «Máscaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia». Daniel Mesa Gancedo (coord.) *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, 239-261.
- ORECCHIA HAVAS, Teresa. «Género y metaforización de la creación literaria en dos obras de Ricardo Piglia». *Orbis Tertius*, 15 (16), 2010. <http://www.guntesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4242/pr.4242.pdf> Consultado 10 de Enero de 2019.
- PEREIRA, María Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *La invasión*. Barcelona: Anagrama, 1967.
- PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- PIGLIA, Ricardo. «La loca y el relato del crimen». *Cuentos morales*. Buenos Aires: Planeta bolsillo, 1997, 89-98.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. «La ficción paranoica». Ezequiel De Rosso (coord.). *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*, Jaén: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 225-233.
- PIGLIA, Ricardo. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- REATI, Fernando y Gómez Ocampo, Gilberto. «Académicos y gringos malos: la universidad norteamericana y la barbarie cultural en la novela latinoamericana reciente». *Revista Iberoamericana*, 64, (1998): 587-609.
- SASTURAIN, Juan, «Hammett, el amigo americano». Roman Setton y Gerardo Pingnatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*, Buenos Aires: Título, (2016), 35-42.
- VILLAMÍA, Luis. «El despliegue de la autoficción en la academia: La novela de campus en la narrativa actual». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3:1, (2015): 43-55.

Taxonomía metafórica en *La estación violenta* (1958), orientación retórica hacia la interpretación progresista de la humanidad

Metaphorical taxonomy in *La estación violenta* (1958), rhetorical orientation towards the progressive interpretation of humanity

JESÚS MIGUEL DELGADO DEL AGUILA*
Universidad Tecnológica del Perú

Resumen

Este artículo toma como referencia los poemas «¿No hay salida?» y «El río» de *La estación violenta* (1958), para demostrar que esta obra literaria inserta el pensamiento reflexivo de que la humanidad debe priorizar sus proyectos personales, preservarlos y desarrollarlos en medida de lo posible. Esta orientación ideológica del autor será comprobada a través de la interpretación retórica de este objeto de análisis, que es válida desde la taxonomía de los tipos de metáfora. Esta propuesta teórica fue formulada por George Lakoff y Mark Johnson en su libro *Metáforas de la vida cotidiana* (1995) y ha sido estudiada rigurosamente por el investigador Camilo Fernández Cozman. Entre sus planteamientos, el que se empleará es el que busca la distinción y la articulación de megametáforas (nociones generales que, a la vez, conforman las metáforas orientacionales, ontológicas y estructurales) y metáforas específicas (nociones particulares que se derivan de las megametáforas). Este trabajo tiene la finalidad de que se argumente con propiedad epistemológica el quehacer literario del escritor mexicano Octavio Paz. De la misma manera, se confrontan los conceptos de interlocutores y cosmovisión como respaldo para afianzar esa peculiar direccionalidad ideológica del poemario.

Palabras clave: análisis de poemas, emparejamiento metafórico, megametáfora, tipología de metáforas, interlocutores, cosmovisión

Abstract

This paper takes as reference the poems «No Exit?» and «The River» from *The Violent Station* (1958), to demonstrate that this literary work inserts the reflective thought that humanity must prioritize their personal projects, preserve them and develop them in as much as possible. This ideological orientation of the author will be verified through the rhetorical interpretation of this object of analysis, which is valid from the taxonomy of the types of metaphor. This theoretical proposal was formulated by George Lakoff and Mark Johnson in his book *Metaphors We Live By* (1995) and has been

* Docente e investigador en la Universidad Tecnológica del Perú. Asimismo, cuenta con el grado académico de licenciado y doctorando en Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú). Tiene intereses culturales y literarios en la parte teórica que permiten el análisis de las obras literarias latinoamericanas. Su tesis de licenciatura titulada *Protagonismo violento y modos de representación en La ciudad y los perros* (1963) se publicó el 2017. Actualmente, se encuentra investigando referentes para estudiar las novelas de Mario Vargas Llosa y el ensayo *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz.

rigorously studied by researcher Camilo Fernandez Cozman. Among its approaches, the one that will be used is the one that seeks the distinction and articulation between megametaphors (general notions that, at the same time, conform the orientational, ontological and structural metaphors) and specific metaphors (particular notions that derive from megametaphors). This work has the purpose of arguing with epistemological property the literary work of the Mexican writer Octavio Paz. In the same way, the concepts of interlocutors and worldview are confronted as support to strengthen this peculiar ideological directionality of the poems.

Keywords: analysis of poems, metaphorical pairing, megametaphor, typology of metaphors, interlocutors, worldview

Introducción

El poemario *La estación violenta* (1958) fue escrito por el escritor mexicano Octavio Paz. Este libro contiene nueve poemas extensos y de una temática que abarca el conflicto temporal entre el ser y la comunidad. Todo ello se desarrolla con el fin de revertir el orden imperante de la sociedad, aunque de una manera particular: con la oposición de lo tradicional. Estos se intitulan «Himno entre ruinas», «Máscaras del alba», «Fuente», «Repaso nocturno», «Mutra», «¿No hay salida?», «El río», «El cántaro roto» y «Piedra de sol». En este artículo, la consideración de este texto ha sido de utilidad para ejercer el tratamiento retórico, el cual será posible luego de acatar pautas críticas y sintéticas sobre su interpretación por parte de la crítica (o hermenéutica). Manuel Durán, Carlos Horacio Magis, Carmen Ruiz Barrionuevo, Víctor Díaz Arciniega, Joseph Tyler, Tani Karam, Eduardo Becerra Grande y Camilo Rubén Fernández Cozman son algunos investigadores que han abordado esta obra literaria.

Primero, Manuel Durán (426) ha encontrado en los poemas de *La estación violenta* (1958), en especial, en «Himno entre ruinas» y «Piedra de sol», un sistema constante de ecos, superposición y *collage* de culturas, junto con un sentido cíclico y circular de la historia (eterno retorno). Esta reflexión la articula con el pensamiento estructuralista de Claude Lévi-Strauss. Segundo, Carlos Horacio Magis (340) sostiene que la máxima representación del lenguaje se observa en *Semillas para un himno* (1954), más que en *La estación violenta* (1958), pero ambos coinciden en afrontar tópicos vinculados con la idea de mostrar una visión pacífica del mundo, a pesar de sus constantes contradicciones. Tercero, Carmen Ruiz Barrionuevo (65) se refiere a este poemario como el encargado de constatar una esperanza en la palabra escrita; sin embargo, esa posición es contradictoria en la próxima producción literaria de Octavio Paz, titulada *Salamandra* (1962). Cuarto, Víctor Díaz Arciniega (1989) cuestiona la noción de modernidad

transferida a la poesía coetánea a la producción literaria de Octavio Paz, junto con hacer mención de poemarios y poetas representativos para esa época, hasta que concluye con la incorporación de propuestas críticas hechas a la obra literaria. Quinto, Joseph Tyler (1049-1050) fundamenta la transición de los poemarios que van siendo publicados por el escritor mexicano, sin la necesidad de explicar que *La estación violenta* esté siendo estudiada como una ruptura entre su obra poética completa, sino que, más bien, se asumirán como cambios normales por los que atraviesa el autor. Sexto, Tani Karam (2005) aclara que, con el poemario que publica Octavio Paz en 1958 se desliga de los temas juveniles; para ello, alude al poema «Piedra de sol», que lo considera circular y lo asocia con lo amoroso y lo criminal de la historia, mediante mitos y arquetipos. Séptimo, Eduardo Becerra Grande (48) ubica detalles importantes en el poemario, pues retoma elementos que permiten hacer referencia al surrealismo. Un ejemplo de estos es el uso de la exposición del ser; además, confirma que este tipo de recursos es empleado en la obra poética de Octavio Paz, solo que es abordado desde otra perspectiva. Finalmente, Camilo Rubén Fernández Cozman (2015) demuestra en su estudio el propósito y la cosmovisión del autor, que se respalda de la diversidad de alocutarios (receptores o lectores de los poemas de *La estación violenta*) y la facilidad que posee para ejercer el dialogismo (conexión accesible e intercultural entre el discurso y el lector). A ese proceso, lo denomina poliacoasis (concepto desarrollado por Tomás Albaladejo), que remite a la cultura mesoamericana. Para validar su investigación, recurre al análisis figurativo y simbólico de los tropos frecuentes que se exponen en la poesía de Octavio Paz.

Luego de todas estas apreciaciones sobre *La estación violenta* (1958), he construido una metacrítica. Para empezar, Manuel Durán (1971) detecta las técnicas literarias que emplea Octavio Paz, sin indagar la composición teórica de las mismas. Esa omisión origina que su estudio tenga un aporte más

ideológico (por el estudio sociológico que hace de las culturas), que metafísico (no se explica causalmente el soporte paradigmático). Seguidamente, Carlos Horacio Magis (1978), al plantear que en el poemario hay una visión pacífica y contradictoria que se corrobora en ese mundo, no abarca la totalidad, debido a que existen varios poemas que más evidencian percepciones ambiguas y caracterizadas por su conformidad o la ausencia de acción. Para Carmen Ruiz Barrionuevo (1984), el respaldo de las palabras es lo primordial. Sobre la orientación adoptada por la exégeta, concuerdo con la noción de que las palabras son un medio para consolidar un retoricismo que ralentiza el objetivo que tiene todo discurso religioso: la aceptación y la práctica de una propuesta veraz y ética. Ese proceso paulatino se erige al no haber esperanza por los cambios sociales; en consecuencia, la palabra escrita se funda como una operación de resistencia, no como un fin. Víctor Díaz Arciniega (1989), al basar su estudio únicamente en la valoración del estado de la cuestión (la hermenéutica), reduce de forma significativa los postulados que surgieron en torno al poemario de Octavio Paz; de esta manera, la lectura de su crítica es comprensible y permite la aprehensión de la ideología del escritor mexicano. Tyler (1989) y Karam (2005) se percatan del tránsito histórico de temas recurrentes en el Premio Nobel de Literatura, como el del amor, la historia y la mitificación; no obstante, este análisis es propicio si se abarca el estudio general de la obra poética del escritor mexicano. Becerra Grande (2007), al hallar rasgos del surrealismo a través de la representación del ser, no alude a la forma de exposición, compuesta por sus interacciones, su abstracción y su dinamismo. Su trabajo resulta incompleto por carecer de una orientación de análisis más estructuralista y teórica. Finalmente, Camilo Rubén Fernández Cozman (2015) recurre a conceptos propios de la retórica para interpretar los versos que propone el autor; sin embargo, su procedimiento no solo se basa en aquella estructura superficial, sino que detecta los parámetros adecuados para trascender en su análisis y demostrar ideológicamente que es posible la configuración de una poliacroasis (una direccionalidad múltiple con la inserción de elementos particulares de la cultura de Mesoamérica).

Considerando este panorama de estudios críticos, solo tendré en cuenta los poemas «¿No hay salida?» y «El río», debido a que desarrollan un tema frecuente en *La estación violenta* (1958), como el del reforzamiento por establecer una ideología esperanzadora y progresista con respecto a los acontecimientos de

la vida (en ese sentido, se obvia y se critica toda actitud que no vaya de acuerdo con ese pensamiento). Asimismo, conociendo el contenido de los poemas solo queda pendiente el dominio de la composición estilística del autor para comprender su poética. Para lograr ese propósito, en este trabajo, se aplicarán taxonómicamente los tipos de metáforas fundamentados por Lakoff y Johnson, los cuales fueron abordados por el investigador Fernández Cozman, quien retomó estos lineamientos teóricos en «El referente prehispánico y la poliacroasis en *La estación violenta* (1948-1957) de Octavio Paz» (2015) y «El aporte de George Lakoff» (2018a) y «Metáforas orientacionales y espacialización del sujeto en *Una casa en la sombra*, de Carlos López Degregori» (2018b). Al hacer referencia a estos, se articula el proceso de emparejamiento metafórico, basado en la identificación lírica de una megametáfora (concepto eje o englobante) que comprende metáforas específicas (inferidas particularmente de la megametáfora) y que, a la vez, se clasifica en metáforas orientacionales, ontológicas y estructurales, de acuerdo con el criterio que le presente el texto. A través de un estudio vinculado con estos postulados, se detectarán estos mecanismos discursivos en los poemas «¿No hay salida?» y «El río» de *La estación violenta* (1958).

En conclusión, el objetivo de este artículo es producir valores que se infieran de la ideología del autor, desde las concepciones de George Lakoff y Mark Johnson, sobre la tipología de metáforas. Para que esto sea posible, la organización asignada para los análisis de «¿No hay salida?» y «El río» se valdrá de los siguientes abordajes: la descripción teórica de la tipología de metáforas (compuesta del emparejamiento metafórico, que se conforma por las metáforas orientacionales, ontológicas y estructurales), la segmentación fundamentada de cada poema según sus temas, los tipos de metáforas, los interlocutores participantes y la cosmovisión que introduce el autor.

1. Tipología de metáforas

En esta ocasión, retomaré los postulados de George Lakoff y Mark Johnson (1995: 47), quienes ven necesaria la tipología de metáforas como procedimiento para producir estos tropos. Se enfocan en la inserción de ideas u objetos en recipientes o palabras, para que después sean enviados a través de un canal. Esta táctica de efectuar la emisión de información es descifrada por parte del destinatario al extraer las ideas-objetos de depósitos de significación. Por

otro lado, es imprescindible presentar las seis razones fundamentales que el crítico Camilo Fernández Cozman (2018a) adopta para el efectivo tratamiento que se realizará con la figura retórica evaluada. De esta manera, se conocerá la importancia al haber seleccionado esta taxonomía retórica.

La primera propuesta a la que alude el investigador especializado en Lakoff y Johnson se refiere a que estas acepciones son calificadas como metafóricas mayormente. No obstante, existe una numerosa cantidad de términos pertenecientes que no corroboran con la expectativa de la significación. Por ejemplo, esto sucede cuando se menciona un significante cualquiera, como «perro». De este, se asume que su composición física (su cola, sus orejas, sus patas, sus ojos, etc.) no hace referencia inmediata a ninguna atribución connotativa preestablecida. En cambio, si se presta atención a la cualidad que posee este animal, se tendrá como resultado que la «fidelidad» es un rasgo inherente en él. En consecuencia, prevalece una correspondencia metafórica.

La segunda peculiaridad que destaca el crítico literario sobre los autores de *Metáforas de la vida cotidiana* es que toda metáfora oculta algo y resalta un aspecto en común. Una metáfora como «el amor es una obra de arte en colaboración» revela ese patrón. En esta, se observa cómo se privilegia la sensación amorosa positiva, que es responsable por parte de personas comprometidas. Por el contrario, se obvia la parte conflictiva o triste del enamoramiento.

El tercer rasgo que retoma Camilo Fernández Cozman en torno a la teorización de las metáforas es que se toma como base un criterio que engloba otros aspectos particulares para empezar a erigir una metáfora genérica. Con esta premisa, se infiere que predomina la naturaleza parcial como estructura metafórica. Así lo afirma Lakoff al decir que «las teorías son edificios». Para ese caso, se toman dos aspectos de los edificios: el armazón y los cimientos. Sin embargo, se obvian otros elementos para su respectiva alusión a su consolidación, como las ventanas, las escaleras y las puertas.

El cuarto referido es sobre la proximidad que hay entre elementos del lenguaje en una construcción oracional, la misma que permite que el efecto significativo posea relevancia. Esto se adquirirá con el buen uso de las metáforas, ya que estas atribuyen significado a la forma. Por ejemplo, en la expresión «Mariana vio el partido», se infiere una significación más frecuente en la vinculación del verbo «vio» con el sustantivo «el partido», porque se produce un contacto directo sin ambages en ambas palabras.

La quinta peculiaridad que Fernández Cozman (2018a) destaca sobre la base de George Lakoff (en *Philosophy in the Flesh, the embodied mind and its challenge to Western Thought* de 1999) es la predominancia de la razón en su cualidad de imaginativa, metafórica y comprometida emocionalmente. Por esa razón, el conocimiento estará apto para adquirir una carga más experimental de lo físico y lo sensible, como cuando el cuerpo se mueve o se percibe.

Finalmente, el crítico literario menciona como sexto criterio la clasificación de metáforas que se logra por intermedio del emparejamiento metafórico. De este, se establecen las megametáforas (orientacionales, ontológicas y estructurales) y las metáforas específicas. Para su reconocimiento en el texto, se escriben con minúscula si se trata de metáforas específicas y con mayúsculas si es la megametáfora. Por ejemplo, en los dos casos siguientes, se plantea la idea de una megametáfora que contiene a otras:

MEGAMETÁFORA: «LA CASA ES UN CUERPO».

Metáforas específicas: — Los pilares son brazos.
— La puerta es la boca.

MEGAMETÁFORA: «EL TIEMPO ES DINERO».

Metáforas específicas: — Gané mucho tiempo.
— Perdí algunos minutos.
— Ahorré cinco segundos.

En estos dos ejemplos, las megametáforas se instauran como ejes o bases que suscitan las metáforas específicas. Para concluir, luego del análisis y la comprensión de este proceso, se distinguirán los tipos de megametáforas (las orientacionales, las ontológicas y las estructurales), con el propósito de que sean reconocibles al momento de confrontar con los poemas «¿No hay salida?» y «El río», para que la designación taxonómica resulte operativa y pertinente.

1.1. Metáforas orientacionales

También denominadas espaciales, se encargan de organizar un sistema global de conceptos en relación con otro sistema. Según Jaime Nubiola (73-84), la mayoría de ellas se crea de la constitución física. En cambio, George Lakoff y Mark Johnson (50) sostienen que no solamente cuentan con bases físicas, sino culturales. Estas referencias temporales o espaciales pueden ser incompatibles con el tipo de metáfora que se enuncie. En consecuencia, conlleva un desvío

de la convencionalidad interpuesta, ya que la metáfora se estructura mediante tópicos de oposición o ambigüedad. A su vez, provoca que el lector tenga múltiples bases físicas y sociales para la percepción de las metáforas. Por otro lado, algunas nociones de oposición que se priorizan son las siguientes: alto-bajo, adelante-atrás, arriba-abajo, derecha-izquierda, centro-periferia o profundo-superficial. Además, estas dicotomías contradictorias poseen una carga semántica designada. Por ejemplo, arriba es igual a consciente, más y bueno; mientras que abajo significa inconsciente, menos y malo.

De las metáforas orientacionales, se derivan múltiples casos de metáforas específicas. Por ejemplo, de las megametáforas «LO BUENO ES ARRIBA» y «LO MALO ES ABAJO», se configuran las siguientes metáforas específicas: «Tengo un estatus alto y él, bajo», «Le dieron de alta a tu mamá», «Posee sentimientos elevados», «Vamos cuesta abajo», «Los proyectos van hacia arriba», «Mi polo es de alta calidad y esa camisa de muy baja» y «Su alteza real el príncipe Guillermo de Inglaterra». Si se usaran las metáforas orientacionales de «LA VIRTUD ES ARRIBA» y «EL VICIO ES ABAJO», se destacan las siguientes metáforas específicas: «Ese señor tiene pensamientos elevados o rastreros», «Tiene bajos instintos», «Ella se dejó arrastrar por las más bajas pasiones», «Cae muy bajo o en el abismo del vicio», «La gente de esa avenida es de los bajos fondos» y «Tuvo una bajeza moral en público». Finalmente, si los postulados consistieran en «FELIZ ES ARRIBA», mientras que «TRISTE ES ABAJO», prevalecen las siguientes metáforas específicas: «Me levantó el ánimo con esa nota», «Tuve un bajón económico: estoy hundido» y «Me siento bajo: he caído en una depresión».

1.2. Metáforas ontológicas

George Lakoff y Mark Johnson (1995: 64) las clasifican como una forma de distinguir acontecimientos, actividades, emociones, ideas, etc., de entidades y sustancias. Estas cuantifican términos más abstractos, con la intención de designarlos como objetos tangibles. Sobre ello, Jaime Nubiola (2000: 73-84) añade que se trata de la categorización de un fenómeno, de manera peculiar, por intermedio de su distinción como una entidad, una sustancia, un recipiente o una persona. A la vez, propone casos particulares, retomando la metáfora ontológica. Por ejemplo, una de ellas es «LA MENTE HUMANA ES UN RECIPIENTE», mientras que las metáforas

específicas que surgen de allí son las siguientes: «Tu propuesta no me cabe en la cabeza: no me entra la lección», «Tengo algo en mente», «Tengo la mente vacía: en blanco», «Tú no me entiendes; métetelo en la cabeza», «Estoy saturado de tiempo por los estudios» o «Hiciste lo mismo: eres una cabeza hueca».

1.3. Metáforas estructurales

Surgen de la actividad o la experiencia que se estructura dentro de un concepto en términos de otro (Lakoff y Johnson 50), sin intención de hallar la cuantificación de las nociones más abstractas en rasgos más concretos. Esto sucede al enunciar «LA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA», «EL TIEMPO ES PODER» o «UN DISCURSO ES UN TEJIDO». Estas megametáforas son estructurantes, porque es posible que se deriven metáforas específicas. Sobre este último ejemplo de metáfora estructural («UN DISCURSO ES UN TEJIDO»), Jaime Nubiola (73-84) articula las diversas metáforas específicas que pueden inferirse, tales como «perdí el hilo», «las ideas están mal hilvanadas o deshilvanadas», «falta un hilo argumental o conductor», «tu argumento es retorcido», «todo discurso tiene un nudo y un desenlace», etc.

Habiendo concluido con la explicación de los postulados de George Lakoff y Mark Johnson acerca de la tipología de metáforas (orientacional, ontológica y estructural), se procederá al análisis de «¿No hay salida?» y «El río» de *La estación violenta* (1958), de los que se ha visto importante confrontarlos con estos conceptos de emparejamiento metafórico. Antes de empezar, se aclara que para la profundización de la interpretación se incluirá la interrelación con sus respectivos interlocutores y cosmovisiones, dependiendo de cada poema.

2. Análisis del poema «¿No hay salida?»

Principalmente, se transcribirá el poema con la consideración de que únicamente se está empleando un fragmento (debido a su extensión), tal como se encuentra en la edición del Fondo de Cultura Económica. Igualmente, se hará una segmentación de los versos por tópicos para que se explique el porqué de la selección. Para la agrupación, se retomarán los siguientes aspectos: se enumerarán los versos del 1.º al 20.º (colocados al margen izquierdo), que se distinguirán por tópicos similares y serán encabezados

por los títulos temáticos y la cantidad de versos que los conforman (entre paréntesis).

«¿No hay salida?» (Paz 37-38)

Segmento I: «Naturaleza incesante y motivadora» (versos 1.º y 2.º)

- 1 EN DUERMEVELA oigo correr entre bultos
adormilados y ceñudos un incesante río.
 - 2 Es la catarata negra y blanca, las voces, las risas,
los gemidos del mundo confuso, despeñándose.
- Segmento II: «Hacia ni un lado» (versos 3.º y 4.º)
- 3 Y mi pensamiento que galopa y galopa y no
avanza, también cae y se levanta
 - 4 y vuelve a despeñarse en las aguas estancadas del
lenguaje.

Segmento III: «Múltiples posibilidades
provechosas» (versos del 5.º al 8.º)

- 5 ¡Palabras para sellar al mundo con un sello
indeleble o para abrirlo de par en par,
- 6 sílabas arrancadas al árbol del idioma, hachas
contra la muerte, proas donde se rompe la gran
ola del vacío,
- 7 heridas, surtidores, conos esbeltos que levanta
el insomnio!
- 8 Hace un segundo habría sido fácil coger una
palabra y repetirla una y otra vez,

Segmento IV: «Otra vez el pesimismo» (versos del
9.º al 11.º)

- 9 cualquiera de esas frases que decimos a solas en
un cuarto sin espejos
- 10 para probarnos que no es cierto,
- 11 que aún estamos vivos,

Segmento V: «De vuelta a la vida, el eterno
presente» (versos del 12.º al 20.º)

- 12 pero ahora con manos que no pesan la noche
aquietta la furiosa marea
- 13 y una a una desertan las imágenes, una a una las
palabras se cubren el rostro.
- 14 Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del
tiempo, el tiempo de ayer, hoy y mañana,
- 15 ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy,
salió de pronto de sí mismo y me mira,
- 16 no viene del pasado, no va a ninguna parte, hoy
está aquí, no es la muerte

17 —nadie se muere de la muerte, todos morimos
de la vida—, no es la vida

18 —fruto instantáneo, vertiginosa y lúcida
embriaguez, el vacío sabor de la muerte da más
vida a la vida—,

19 hoy no es muerte ni vida,

20 no tiene cuerpo, ni nombre, ni rostro, hoy está
aquí, echado a mis pies, mirándome.

He dividido el poema «¿No hay salida?» en cinco segmentos, los cuales tienen un título que engloba el tema que trata los versos agrupados. Esta recopilación la explicaré a continuación. El segmento I: «Naturaleza incesante y motivadora» (versos 1.º y 2.º) se denomina de esta forma por la pretensión de mostrar frecuentemente un elemento especial de la naturaleza, el río, que trae consigo una simbología progresista. Además, se ve su confrontación con entidades que están distanciadas de este aspecto. Por lo tanto, la significación se expone en ese contraste semántico. El segmento II: «Hacia ni un lado» (versos 3.º y 4.º) se ha asignado de esa manera, porque se reconoce el estadio del ser manifestado en la nada; es decir, hay un desinterés y una inacción de la vida. Frases como «no avanza» o «aguas estancadas» demuestran esa imposibilidad humana de desarrollarse. Ahora, si se toma como referencia la primera parte, se adopta la idea de que concurre un rechazo a la oportunidad de redirigir la vida, una totalmente esperanzadora y desligada de problemas. El segmento III: «Múltiples posibilidades provechosas» (versos del 5.º al 8.º) es una propuesta o una serie de alternativas en la que se observa qué tan provechosa es la vida. Ante ello, se pone como referencia el desenvolvimiento que prevalece en situaciones estancadas o dolorosas, pero la finalidad que se tiene en exteriorizarlas es para develar el lado óptimo y triunfador que posee el simple hecho de asumir la existencia con ansias, debido a que suscitará todo conflicto. En el segmento IV: «Otra vez el pesimismo» (versos del 9.º al 11.º), se ve que el sujeto al interiorizarse resulta agredido, impuro, insano, por lo que rápidamente libera su ausencia de deseo por seguir viviendo o, mejor dicho, anula toda sensibilidad para retomar la parte activa y festiva de ese preciso instante en el que se le proporciona la vida. El último segmento: «De vuelta a la vida, el eterno presente» (versos del 12.º al 20.º) es un apartado dedicado a la idea de sincretizar toda ideología plasmada a lo largo del poema, porque resume y discrimina sensibilidades ya semantizadas con anterioridad, con el objetivo de abstraer todas las significaciones (tiempos, elementos de la naturaleza

y vivencias) a la actualidad, la vida, la esperanza y el progreso.

2.1. Tipología de metáforas en «¿No hay salida?»

En este poema, la tipología de metáforas se halla en dos oportunidades, que se construyen convencionalmente por las metáforas específicas.

El primer caso se identifica en la megametáfora «RESISTENCIA A OLVIDAR EL DOLOR POR CUBRIRLO DEL BIEN». De esta, se asocian las siguientes metáforas específicas: «Y mi pensamiento que galopa y galopa y no avanza, también cae y se levanta» (verso 3.º) y de los versos del 9.º al 13.º:

cualquiera de esas frases que decimos a solas en un cuarto sin espejos
para probarnos que no es cierto,
que aún estamos vivos,
pero ahora con manos que no pesan la noche aquieta
la furiosa marea
y una a una desertan las imágenes, una a una las palabras se cubren el rostro.

Ante ello, se reconoce la remembranza del pensamiento o el recuerdo, que se simboliza o se expresa por «palabras» que retornan, junto con escenarios y hechos vividos (atrapados en el tiempo). Esto censura al yo poético, aunque le hace vivir una felicidad particular, que se torna irreal por no confrontar con el presente.

La segunda megametáfora que genera emparejamientos metafóricos es cuando se niegan atribuciones correspondientes a significantes importantes, como la vida y la muerte. Por lo tanto, ante la resistencia vista en el emparejamiento anterior, la que se conforma en esta ocasión es la megametáfora «LA VIDA Y LA MUERTE PIERDEN SUS SIGNIFICADOS». Al respecto, las metáforas específicas se localizan en los versos del 14.º al 19.º:

Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo, el tiempo de ayer, hoy y mañana,
ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy, salió de pronto de sí mismo y me mira,
no viene del pasado, no va a ninguna parte, hoy está aquí, no es la muerte
—nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida—, no es

la vida
—fruto instantáneo, vertiginosa y lúcida embriaguez, el vacío
sabor de la muerte da más vida a la vida—,
hoy no es muerte ni vida.

En la selección de estos versos, predomina la idea de renacer o refutar los significantes de vida y muerte, que tienden a desvirtuarse porque el locutor les está negando no solo su valor, sino la preponderancia de respaldarse de una sola postura, de manera disyuntiva. Ahora, al desconocer y estar en duda de lo que significan estas palabras en «¿No hay salida?», conlleva que se cuestionen los resultados que genera cada una de ellas, que suscita cuando se finaliza con «hoy no es muerte ni vida» (verso 19.º).

En estos dos ejemplos, se instauran megametáforas que conllevarán sus respectivas metáforas específicas. De igual modo, se infiere que estas se presentan desde sus tres variantes: las metáforas orientacionales, ontológicas y estructurales.

2.1.1. Metáforas orientacionales en «¿No hay salida?»

En este poema, se encuentran casos ambivalentes. La oposición predominante es la de adelante-atrás, porque la acción se centra en equiparar estos movimientos. Por ejemplo, si el personaje tiende a retroceder, posee ya una carga preferentemente negativa, mientras que si avanza será lo inverso. Por ello, estableceré dos megametáforas, contrarias entre sí. Estas son «QUIEN AVANZA, PROGRESA» contra «QUIEN SE QUEDA ATRÁS, SE DESTRUYE». Estas acepciones son atribuidas convencionalmente, ya que la dirección asignada indica una posición más perteneciente al grado de capacidad pragmático sobre el mundo, como lo revela el 3.º verso, del cual «galopa» y «levanta» simbolizan el progreso. Entretanto, «no avanza» y «cae» representan el retroceso. Ahora, con la intención de exteriorizar versos hallados con las metáforas específicas de la megametáfora orientacional ya descrita, haré la siguiente clasificación.

Primero, se infiere la megametáfora «QUIEN AVANZA, PROGRESA», que se esclarece en las metáforas específicas «Mi pensamiento que galopa y galopa [...] y se levanta» (verso 3.º), «[...] para abrirlo de par en par» (verso 5.º), «[...] que levanta el insomnio» (verso 7.º), «[...] habría sido fácil coger una palabra y repetirla una y otra vez» (verso 8.º) y «[...] salió de pronto de sí mismo y me mira» (verso 15.º). Las ideas de galopar, levantar, abrir, coger,

repetir y salir implican la noción de movimiento o avance, ya que el ser tiende a quebrantar lo estático, vive, entra en confrontación con los objetos y el propio mundo. Por ello, enfocan la idea de progresar por el resultado que se obtiene. Luego de ejecutar una determinada acción, se consigue un fin objetivo y gratificante.

Segundo, se construye la megametáfora «QUIEN SE QUEDA ATRÁS, SE DESTRUYE», que corresponde con «EN DUERMEVELA [...] entre bultos adormilados [...]» (verso 1.º), «Y mi pensamiento [...] no avanza, también cae [...]» (verso 3.º), «[...] aguas estancadas [...]» (verso 4.º), «Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo [...]» (verso 14.º), «no viene del pasado, no va a ninguna parte [...]» (verso 16), «—nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida [...]» (verso 17.º) y «no tiene cuerpo, ni nombre, ni rostro, hoy está aquí, echado a mis pies, mirándome» (verso 20.º). En los casos mostrados, las ideas de dormir, no avanzar, caer, estancar, pasar, no ir o morir revelan una carga semántica de retroceso o inacción, que conduce a la improductividad, por lo tanto, a la muerte próxima o la destrucción de los mismos.

2.1.2. Metáforas ontológicas en «¿No hay salida?»

En este poema, se aprecia un caso en el que se desarrolla la metáfora ontológica al inferirse la megametáfora «LA MEMORIA DOLOROSA DESTRUYE» de los versos 7.º y 17.º: «heridas, surtidores, conos esbeltos que levanta el insomnio» y «—nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida—, no es la vida» (metáforas específicas). De estos, se extrae la idea de que el recuerdo doloroso aún permanece en el tiempo y que eso provoca una inacción en el sujeto, una limitación o una angustia de sentir la muerte próximamente. Igual sucede con la megametáfora «LO INCONTROLABLE ANGUSTIA», de la que se ve que no es la sensación de muerte, ni el recuerdo, ni la inacción, sino el hecho de no saber qué hacer por esa angustia generada por los problemas, las limitaciones o los malos recuerdos que se han infundido en el ser, lo cual provoca una serie de descripciones que no tiene sentido ni fin alguno, tal como se representa a continuación:

Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo, el tiempo de ayer, hoy y mañana,
ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy, salió de pronto de sí mismo y me mira,

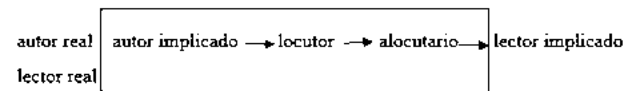
no viene del pasado, no va a ninguna parte, hoy está aquí, no es la muerte (versos del 14.º al 16.º).

2.1.3. Metáforas estructurales en «¿No hay salida?»

En este poema, es relevante mediante la megametáfora que se forma del siguiente enunciado: «LO DESCONOCIDO ES UNA ESPERANZA». La misma que conforma metáforas específicas en los versos del 18.º al 20.º: «—fruto instantáneo, vertiginosa y lúcida embriaguez, el vacío sabor de la muerte da más vida a la vida—, / hoy no es muerte ni vida, / no tiene cuerpo, ni nombre, ni rostro, hoy está aquí, echado a mis pies, mirándome». Como se observa, ante la sensación de soledad y angustia, se encuentra una reflexión que parte de la vida y la muerte, sin que exista la posibilidad de salir de ambas alternativas, tal como se muestra en el verso 19.º: «hoy no es muerte ni vida». A pesar de eso, existe una necesidad de seguir refutando, por el hecho de que se intenta llegar a una esperanza a través de este tipo de discurso dialéctico.

2.2. Interlocutores en «¿No hay salida?»

En el libro *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2009), Camilo Fernández Cozman propuso la conceptualización de los interlocutores, factible para la comprensión del procedimiento interno y externo de la enunciación. Los agentes mediadores son el autor real, el autor implicado, el locutor, el alocutario, el lector implicado y el lector real, que se articulan interactivamente, tal como se explicará a partir del siguiente gráfico:



1. El autor real. Su intervención es notoria en la vida cotidiana, pues está presente y existe (Ricoeur 886). Posee una ideología característica y sus acciones son narrables, es decir, es posible la construcción de una biografía del mismo. Según Umberto Eco (63), se trata de quien inserta libremente palabras en un discurso. Del mismo modo, asume una conducta inestable (Auerbach 504): puede ser eufórico, impo-nente o radical, dependiendo de su intencionalidad. Se encarga de incluir al autor implicado (su participación textual).

2. El autor implicado. Es toda aquella entidad pensante que cuenta con conocimientos afines a los propósitos del texto, por lo que es notorio identificarle un estilo distinguido (Ricoeur 886). Tiene a su disposición la configuración del locutor que se corroborará en los poemas. A través de ese establecimiento, conllevará la comunicación con el lector implicado.

3. El locutor. Adolfo Yáñez (2000) lo define como la instancia que se expresa mediante el lenguaje, caracterizado por su interpretación denotativa y connotativa. Este se manifiesta de dos maneras. La primera es por el locutor personaje, evidente por aludir al yo poético y confrontar con la 1.ª persona del singular (se emplea el «yo», junto con los deícticos «mi» y «mío»). La segunda es por medio del locutor no personaje, el cual requiere el dominio de la 3.ª persona del singular o el plural, por lo que su discurso es menos subjetivo y más pretencioso.

4. El alocutario. Es el público o el receptor del mensaje, el mismo que puede estar representado (se reconoce un «tú»), como también oculto (se desconoce al destinatario). Por otro lado, entre el locutor y el alocutario, existen tres modalidades de inmersión. Una de ellas se visibiliza al hallarse el locutor personaje con el alocutario no representado (se manifiesta el monólogo). Otra forma es cuando es notoria la participación del locutor personaje con el alocutario representado (se enfoca en la pragmática). Finalmente, se expone la relación del locutor no personaje con el alocutario no representado (se articula el monólogo externo, por lo que se tiende a la descripción).

5. El lector implicado. Wolfgang Iser (Martínez Fernández, 2001) lo desarrolla para hacer referencia a aquella entidad a la que el autor implicado cree que está dirigiéndose. Consiste en una proyección utópica e imaginaria de la recepción del texto, como el hecho de pensar que un tipo de lector contará con la capacidad para discernir cabalmente el contenido y la estructura superficial de una novela (Beristáin 91).

6. El lector real. Es la persona real que confronta el texto y no se encuentra inmerso en la configuración del mismo. Está apto para emitir un juicio (Beristáin 127) o direccionar un discurso (Eco 63). Además de ello, busca en el proceso de la lectura el goce ante la conformación de esa estética escrita (Barthes, 1998, Auerbach 377).

Habiendo concluido con la explicación teórica de los interlocutores, haré la primera aplicación conceptual en el poema «No hay salida», en el que prevalecen dos tipos de locutores y alocutarios.

En torno a los locutores, en el primer caso, hay referencia a un locutor no personaje, ya que implica un carácter más objetivo, externo y focalizante al no identificarse el «yo», sino a la 3.ª persona del singular («él»): «Es la catarata negra y blanca, las voces, las risas, los gemidos del mundo confuso, despeñándose» (2.º verso). De la misma manera, se muestran en los versos 8.º, 14.º, 16.º, 18.º y 19.º. No obstante, se representa este tipo de locutor no personaje en la 3.ª persona del plural: «¡Palabras para sellar al mundo con un sello indeleble o para abrirlo de par en par» (5.º verso), como también ocurre con los versos 6.º, 7.º, 8.º, 12.º y 13.º. En el segundo caso, se trata de un locutor personaje que está escrito en la 1.ª persona del singular. Esto lo revelan los deícticos incluidos en los verbos, como «oigo» (verso 1.º), junto con la aparición del «yo» (versos 3.º, 4.º y 15.º). En ese sentido, se reafirma la existencia de un yo poético.

En relación con el alocutario, se encuentran los dos tipos: el alocutario representado y el que no lo está. El primero, quien es destinatario del locutor, se evidencia con la marca deíctica del «nosotros»: «todos morimos» (verso 17.º), «decimos» (verso 9.º), «probarnos» (verso 10.º) y «estamos» (verso 11.º). En el segundo caso, el alocutario no es explícito. Tampoco existen deícticos ni representaciones de personas o destinatarios a quienes se les envía el mensaje persuasivo. Esto se expone a lo largo de «¿No hay salida?», a excepción de los versos anteriormente mencionados. Por ejemplo, en el verso 14.º, no hay deícticos de la 2.ª persona: «Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo, el tiempo de ayer, hoy y mañana». En esta ocasión, se exhibe a la 3.ª persona del singular.

2.3. *Cosmovisión en «¿No hay salida?»*

Considerando a Gérard Genette (116), se comprende la noción de cosmovisión como una construcción ideológica y estilística autónoma, la cual caracteriza a cada poeta. Esta intenta revelar el vínculo que prevalece entre el hombre con su sociedad. Esto le permitirá polemizar sobre acontecimientos que se hallan en conocimiento de la mayoría de ciudadanos. Esa proximidad sobre la perspectiva que se configura desde el lenguaje se logra al referirse a un tópico específico de manera accesible y de fácil entendimiento. Su propósito es alcanzar la reflexión en el lector o el destinatario.

Para el caso de «¿No hay salida?», se muestra una vez más el tránsito del ser (constante en varios poemas de *La estación violenta*). Al respecto, es primordial el

planteamiento desde la inacción, junto con la idea de dramatizar elementos o situaciones en las que la vida le hace notar la oportunidad que le brinda para modificar su estado anímico. Finalmente, concluye ese recorrido humano en la adopción de un estado altivo, el cual lo ayuda y lo reorienta. En general, la cosmovisión de Octavio Paz es anular toda sensación que fuera improductiva: no comparte la concepción de confrontar con alguien que piensa más en la muerte que vivir objetiva y productivamente el tiempo y el espacio en donde está. Como punto de referencia, se hallan la vida y todo lo que la insta (apreciables en el pasado, el presente y el futuro), ya que a partir de allí se hace un balance de cómo se generan las sensibilidades en las personas.

3. Análisis del poema «El río»

Al igual que como se procedió en el poema anterior, se introducirá un fragmento de este poema, tal como se muestra en la edición del Fondo de Cultura Económica, con la incorporación personal de segmentaciones enumeradas al lado izquierdo de los versos 1.º al 19.º, según la cantidad de tópicos encontrados. Las agrupaciones tendrán un título convencional en la parte superior, que los represente y que luego serán explicados. Posterior a este análisis, se tratará el tipo de metáforas que proponen Lakoff y Johnson, junto con la identificación que se realizará de sus interlocutores y su cosmovisión.

«El río» (Paz 42-44)

Segmento I: «La memoria del reclamo colectivo» (versos del 1.º al 8.º)

- 1 LA CIUDAD desvelada circula por mi sangre como una abeja.
- 2 Y el avión que traza un gemido en forma de S larga, los tranvías que se derrumban en esquinas remotas,
- 3 ese árbol cargado de injurias que alguien sacude a medianoche en la plaza,
- 4 los ruidos que ascienden y estallan y los que se deslizan y cuchichean en la oreja un secreto que reptan
- 5 abren lo obscuro, precipicios de aes y oes, túneles de vocales taciturnas,
- 6 galerías que recorro con los ojos vendados, el alfabeto somnoliento cae en el hoyo como un río de tinta,

- 7 y la ciudad va y viene y su cuerpo de piedra se hace añicos al llegar a mi sien,
- 8 toda la noche, uno a uno, estatua a estatua, fuente a fuente, piedra a piedra, toda la noche

Segmento II: «Víctima de la sociedad» (versos 9.º y 10.º)

- 9 sus pedazos se buscan en mi frente, toda la noche la ciudad habla dormida por mi boca
- 10 y es un discurso incomprensible y jadeante, un tartamudeo de aguas y piedra batallando, su historia.

Segmento III: «El ser y la nada» (versos del 11.º al 19.º)

- 11 Detenerse un instante, detener a mi sangre que va y viene, va y viene y no dice nada,
- 12 sentado sobre mí mismo como el yoguín a la sombra de la higuera, como Buda a la orilla del río, detener al instante,
- 13 un solo instante, sentado a la orilla del tiempo, borrar mi imagen del río que habla dormido y no dice nada y me lleva consigo,
- 14 sentado a la orilla detener al río, abrir el instante, penetrar por sus salas atónitas hasta su centro de agua,
- 15 beber en la fuente inagotable, ser la cascada de sílabas azules que cae de los labios de piedra,
- 16 sentado a la orilla de la noche como Buda a la orilla de sí mismo ser el parpadeo del instante,
- 17 el incendio y la destrucción y el nacimiento del instante y la respiración de la noche fluyendo enorme a la orilla del tiempo,
- 18 decir lo que dice el río, larga palabra semejante a labios, larga palabra que no acaba nunca,
- 19 decir lo que dice el tiempo en duras frases de piedra, en vastos ademanes de mar cubriendo mundos.

Para el poema «El río», he hecho una división por tópicos que se constituyen en tres partes que abordan versos en común afluencia. Estos serán desarrollados a continuación. En el segmento I: «La memoria del reclamo colectivo» (versos del 1.º al 8.º), se ve cómo el yo poético es testigo y cómplice de lo que vive la colectividad con la que ha pasado un momento de su vida. La memoria se muestra patente allí, ya que prevalece una inquietud que comúnmente contrarresta su tranquilidad; es más, el enunciador se siente comprometido por un cambio social (progreso). El

segmento II: «Víctima de la sociedad» (versos 9.º y 10.º) enuncia las posibilidades y las limitaciones del yo poético, que son solamente una exteriorización producida por esa colectividad que reclama y se queja de las insatisfacciones y las limitaciones existentes en esa realidad. En el segmento III: «El ser y la nada» (versos del 11.º al 19.º), se exhibe la idea de que el hombre ejercerá acciones, mas no habrá cambios significativos; es decir, todo lo que haga no tendrá sentido, pues se encuentra condenado a volver a repetir lo que realizaron sus ancestros y las personas coetáneas a él. Por eso, recurre a imágenes como las del Buda, el estar dormido y la nada.

3.1. Tipología de metáforas en «El río»

En los primeros diecinueve versos de este poema, se hallan dos tipos de megametáforas como emparejamientos metafóricos, los cuales han sido construidos convencionalmente, a partir de las metáforas específicas que se infieren.

La primera megametáfora constituida es «EL SER ES UNA REPRESENTACIÓN DE SU ENTORNO», la cual es factible configurar a partir de las siguientes metáforas específicas: «La ciudad desvelada circula por mi sangre como una abeja» (verso 1.º) y «sus pedazos se buscan en mi frente, toda la noche la ciudad habla dormida por mi boca» (verso 9.º). De ello, se observa cómo el yo poético va consolidando su identidad a partir de recuerdos y vivencias diferenciados por la sociedad con la que ha transcurrido a lo largo de su vida. Esta revelación es patente al momento de que el locutor es quien se expresa por medio de palabras, que tienen en común la manera particular de exteriorizarse con los demás ciudadanos que componen su colectividad. Además de representarse similar (a través del lenguaje), se intuye que la interioridad ha sido adaptada de tal forma que coloca a la humanidad en un plano de carencia progresista (los constantes reclamos emitidos por su colectividad establecen también un modo de ser del mismo).

La segunda megametáfora que se erige es «LAS ACCIONES SON EN VANO», la cual se conforma de las metáforas específicas, que se evidencian desde los versos 11.º hasta el 19.º; por ejemplo, son notorias en el verso 11.º desde el siguiente modo: «va y viene, va y viene y no dice nada». En el 12.º, se detectan «sentado», «como Buda», «detener al instante». Del 13.º, se halla la metáfora específica «del río que habla dormido y no dice nada y me lleva consigo»; del 14.º,

«abrir el instante». Del verso 15.º, se encuentra la metáfora específica «beber en la fuente inagotable»; del 16.º, «sentado en la orilla»; del 17.º, «el incendio y la destrucción y el nacimiento del instante»; del 18.º, «larga palabra que no acaba nunca»; y del 19.º: «decir lo que dice el tiempo». Si bien he transcrito las metáforas específicas, que no es la totalidad del verso en sí, en cada caso, pues se asume la idea de que la acción de la humanidad tiende a no conseguir un cambio por el reclamo de la sociedad. Ideas, estéticas, filosofías, arte, política, religiones, entre otras formas de representar, no han logrado lo que la gente protesta: una alteración en el orden de las cosas que los conduzca a la tranquilidad, la felicidad y el progreso.

En estos dos ejemplos expuestos, se instauran megametáforas con sus respectivas metáforas específicas. Esta identificación posibilita que se aborden sus tres modalidades: las metáforas orientacionales, ontológicas y estructurales.

3.1.1. Metáforas orientacionales en «El río»

En este poema, se encuentra este tipo de metáfora con notoriedad. A continuación, se fundamenta que lo patentizado parte de la temática dual de las orientaciones de profundidad-superficialidad, puesto que la exteriorización se articula. El caso consiste en formular las megametáforas de oposición entre las frases «LO REPRESENTADO ES LO REAL, QUE ESTÁ EN DETERIORO» con «LO NO REPRESENTADO ES ILUSORIO Y BELLO». El primer enunciado se registra en los versos del 1.º al 10.º, sobre todo en el verso 7.º, en el que el yo poético expresa su opinión sobre el conocimiento de la realidad: «y la ciudad va y viene y su cuerpo de piedra se hace añicos al llegar a mi sien»; es decir, el hecho de tener en cuenta que la sociedad está desconfigurada implica conocer sus estructuras, tanto internas como externas. Por eso, la decepción del locutor pretende respaldarse en una postura crítica de reclamo social. Para el segundo caso, las metáforas específicas están compuestas por los diecinueve versos de este poema, que tienden a hacer una descripción muy pesimista de la realidad. En consecuencia, no existe un contramodelo que se oponga al deterioro de un lugar o una sociedad.

3.1.2. Metáforas ontológicas en «El río»

En el poema, se ve de qué modo aquellas particularidades de la naturaleza asumen una significación

que permite clasificarlas como vinculadas o pertenecientes a caracterizaciones humanas. Por esa razón, señalo una megametáfora evidente, como la de señalar que «EL SER SE CONFORMA DE TODA LA NATURALEZA QUE LO RODEA». Por otro lado, en el verso 3.º: «ese árbol cargado de injurias que alguien sacude a medianoche en la plaza», se interpreta que ese elemento representa a la gente adulta que habita en ese espacio geográfico y que conoce muy bien la historia de su colectividad, a la cual pertenece. De ahí, se extrae que cuando se refieren a «sacudir» se alude obviamente a que alguien está reclamándoles a los que han vivido esa etapa de quejas e injusticias para que cuenten la historia de su lugar de origen, con la intención de que se provoque una revuelta de manera lógica o simplemente para ser precavido en un futuro. Todo esto se enfoca como una vía lógica para emprender la constitución de una nación. En el verso 10.º, sucede lo mismo: «y es un discurso incomprensible y jadeante, un tartamudeo de aguas y piedra batallando, su historia», en el cual los elementos de la naturaleza integran el pasado que aún pervive mediante el reclamo y la disconformidad.

3.1.3. Metáforas estructurales en «El río»

En este poema, se aprecian dos tipos de metáforas estructurales. El primero se genera del enunciado «LA INACCIÓN ES LA COMPRENSIÓN», como se evidencia en el verso 12.º con su respectiva metáfora específica: «Sentado sobre sí mismo como el yoguín a la sombra de la higuera, como Buda a la orilla del río, detener el instante». En ese caso, prevalece la conformidad con el yo poético, ya que este acepta la derrota y sabe que no puede hacer nada para alterar el orden. Esta decisión es adoptada por el hecho de que a él le precede ya una generación que exige en ese presente. La segunda megametáfora estructural se conforma a partir de la oposición de la primera: «EL RECLAMO ES LA INCONFORMIDAD DE LA VIDA». Por ejemplo, el verso 18.º: «decir lo que dice el río, larga palabra semejante a labios, larga palabra que no acaba nunca» muestra un tipo de discurso que permanece en la ideología de «El río», como el hecho de que existe un reclamo constante, fundado con anterioridad, que tiende a limitar el acceso a la felicidad de la vida de aquel presente, el cual está totalmente anulado por la idea de que hay una insatisfacción por los cambios que no llegarán a una sociedad.

3.2. Interlocutores en «El río»

Hay dos tipos de locutores en este poema que se exhiben de manera alterna y solo uno de alocutario.

Con respecto a los locutores, en el primer caso, se trata de un locutor personaje que está escrito en 1.ª persona del singular. Esto lo revelan los deícticos incluidos en las acciones, como en los versos 1.º, 6.º, 7.º, 9.º, 11.º, 12.º y 13.º. Véase, por ejemplo, el verso 9.º: «mi frente» y «mi boca», motivo por el cual se reafirma la existencia de un yo poético. Este tipo de locutor se muestra de forma intercalada en «El río». En el segundo caso, hay referencia a un locutor no personaje, ya que implica un carácter más objetivo, externo y focalizante al no identificarse el «yo», sino la 3.ª persona del singular («él»), respectivamente: «Toda la noche, uno a uno, estatua a estatua, fuente a fuente, piedra a piedra, toda la noche» (verso 8.º). Se evidencia del mismo modo que en el caso anterior en los versos 2.º, 3.º, 10.º y del 14.º al 19.º. No obstante, también, hay una representación de este locutor no personaje en 3.ª persona, pero del plural («ellos»), como se observa en los versos 4.º y 5.º: «Los ruidos que ascienden y estallan y los que se deslizan y cuchichean en la oreja un secreto que reptan, / abren lo oscuro, precipicios de aes y oes, túneles de vocales taciturnas».

El alocutario en los dos ejemplos no está exteriorizado, ya que no existen deícticos ni exhibiciones de personas o destinatarios a quienes se les envíe el mensaje persuasivo.

3.3. Cosmovisión en «El río»

El fragmento elegido de este poema muestra una percepción del mundo muy limitada al mencionar que ciertas personas están condenadas a no aportar, debido al contexto y la sociedad en los que viven. Por ese lado, el ser es aquella instancia que se representa y se condena por su discurso o sus acciones. No existe una alternativa, esa esperanza de poder solucionar todo, ya no hay un modelo para imitar. Ahora, lo predominante es una variación de análisis antropológico: la humanidad se rige por el medio en donde se ha criado (allí las personas en conjunto se desenvuelven y conviven).

Conclusiones

Los análisis elaborados por la crítica literaria (Manuel Durán, Carlos Horacio Magis, Carmen Ruiz

Barrionuevo, Víctor Díaz Arciniega, Joseph Tyler, Tani Karam, Eduardo Becerra Grande y Camilo Fernández Cozman) a *La estación violenta* coinciden en un tema frecuente: la posición optimista y de progreso que debe asumir el hombre frente al mundo, pese a que existan tribulaciones. Sobre esa base, se interpretaron las metáforas halladas en los poemas, con el propósito de entender la perspectiva del poeta.

La configuración conceptual en torno a los tipos de metáforas planteados por Lakoff y Johnson, estudiados por el investigador Fernández Cozman, facilitó el hallazgo del procedimiento que generaba las expresiones poéticas de «¿No hay salida?» y «El río». Además, la comprensión del discurso dependió de la eficacia de la taxonomía retórica para inferir instantes en los que las filiaciones entre significantes y significados fueron distinguidas de un eje inamovible, extraído de la obra literaria. En ese sentido, un concepto como el emparejamiento metafórico originó el reconocimiento pertinente de sus componentes: la megametáfora y las metáforas específicas.

Con el respaldo de las metáforas orientacionales, ontológicas y estructurales, analizadas por George Lakoff y Mark Johnson, el postulado del escritor mexicano es más notorio por la transferencia directa que posee su enunciado lírico en *La estación violenta*, basado en el interés por incluir todo pensamiento que busque la superación personal y humanitaria, fundada en valores y progreso para la sociedad. A su vez, se critica toda postura que opte por la inacción, el rechazo o la actitud desigual hacia lo que se promulga como correcto y esperanzador.

En torno a los agentes que intervienen como interlocutores de la comunicación (conceptualizados por Fernández Cozman, Ricoeur, Eco, Auerbach, Yáñez, Iser, Beristáin, Doležel y Barthes), se logró el rol fundamental de comprender la conformación de la misma para facilitar la orientación interpretativa del discurso retórico de Octavio Paz. En «¿No hay salida?» y «El río», se produce un abordaje exclusivo e interactivo para suscitar el interés de quienes integran mayormente ese circuito de participación enunciativa (locutores y alocutarios expuestos de diversas maneras).

La cosmovisión, entendida por Gérard Genette (1993), consistió en la postura que adopta el autor con respecto a un problema que acontece en la sociedad. De *La estación violenta*, se identifica el juicio que se emite hacia aquellas personas que se hallan en un estado inactivo. Esa actitud es criticable porque el lector implicado instaura la posibilidad de distinguir cuáles son los síntomas de retraso y barbarie en

función de esa indiferencia al anhelo por la vida (el progreso de la humanidad).

Finalmente, para esta forma de analizar la retórica patentizada por el autor, fue indispensable la configuración de una taxonomía autónoma del tipo de metáforas, los interlocutores y la cosmovisión. Su exposición consiguió el fin esperado de su inclusión: el aprendizaje y la retención de la poética y la cosmovisión de Octavio Paz. Con lo instruido, no solo se retoma la ideología cuestionada (el interés por el progreso en la humanidad), sino que se establece un método propio para confrontar con las figuras retóricas que se localizan en los discursos complejos, como el de la poesía.

Bibliografía

- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural. De la cátedra de semiología literaria del collage de France*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- BECERRA GRANDE, Eduardo. «Mariposa de obsidiana», de Octavio Paz: el surrealismo y la voz del mito. *América sin Nombre*, 9-10, (2007): 43-48.
- BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- DELGADO DEL AGUILA, Jesús Miguel. «El discurso retórico en *Trilce* (1922), perlocutivo para el afianzamiento del núcleo familiar». *Revista Iberoamericana de Argumentación*, 17, (2018): 23-60.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. «Por el rumbo de *La estación violenta*. Lectura de sus lecturas críticas». *América: Cahiers du Criccal*, 6, (1989): 157-171.
- DURÁN, Manuel. «La segunda época en la poesía de Octavio Paz». *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1971. Recuperado de <https://goo.gl/wohVsY>.
- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo Rubén. *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. 2.^a ed. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo Rubén. «El referente prehispánico y la poliacroasis en *La estación violenta* (1948-1957) de Octavio Paz». *Tonos Digital*, 1:29, (2015): 1-19. Recuperado de <https://goo.gl/YDfQuq>.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo Rubén. «El aporte de George Lakoff». *Cuerpo de la metáfora* (blog), 2018a.

- Recuperado de <http://cuerpodelametafora.blogspot.com/2018/12/el-aporte-de-george-lakoff.html>.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo Rubén. «Metáforas orientacionales y espacialización del sujeto en *Una casa en la sombra*, de Carlos López Degregori». *Lexis*, XLII:1, (2018b): 177-190.
- GENETTE, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.
- KARAM, Tani. «*Piedra del Sol*. Un acercamiento comunicológico a la vida-obra de Octavio Paz». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 29, 2005. Recuperado de <https://goo.gl/mCHbMg>.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Philosophy in the Flesh, the embodied mind and its challenge to Western Thought*. Nueva York: Basic Books, 1999.
- MAGIS, Carlos Horacio. *La poesía hermética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México, 1978.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- NUBIOLA, Jaime. «El valor cognitivo de las metáforas». *Cuadernos de Anuario Filosófico*, 103, (2000): 74-84.
- PAZ, Octavio. *La estación violenta*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración. El tiempo narrado. Tomo III*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1996.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen. «La incesante búsqueda del lenguaje en la poesía de Octavio Paz». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 3, (1984): 61-81.
- TYLER, Joseph. «De lugares comunes a nociones distantes: la poesía de Octavio Paz». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989. Recuperado de <https://goo.gl/r7faFV>.
- YÁÑEZ, Adolfo. «El enunciado y el contexto enunciativo: hacia la pragmática». *Revista Comunicación*, 11:2, (2000): 35-44.

La duración del despojo en *Ver lo que veo* de Roberto Burgos Cantor

The duration of dispossession in *Ver lo que veo* by Roberto Burgos Cantor

SIMÓN HENAO JARAMILLO*

Universidad Nacional de La Plata
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
Consejo Nacional de Investigaciones

Resumen

En este artículo se propone realizar una caracterización de la escritura del despojo a partir de la novela del escritor colombiano Roberto Burgos Cantor *Ver lo que veo*. La hipótesis es que esta escritura hace parte de una literatura que explora la problemática del despojo no tanto como un tema entre tantos o como una cuestión externa que la literatura trae para sí haciéndola parte de su repertorio tópico, sino como una práctica crítica que problematiza las representaciones y figuraciones del presente exponiendo temporalidades diversas con que la literatura colombiana toma posición frente a los procesos del mundo social. Para ello se confrontaron los usos temporales en la narrativa de Burgos Cantor y las particularidades de la duración del despojo.

Palabras claves: Literatura colombiana, Siglo XXI, Roberto Burgos Cantor, despojo.

Abstract

Approaching the last novel by Colombian writer Roberto Burgos Cantor entitled *Ver lo que veo*, this paper exposes some characteristics of what can be recognized as a writing of dispossession. One of them, in which this work focuses, leads to think the writing of dispossession as part of a literature that explores the problem of dispossession not so much as a topic among many others or as an external issue that literature brings to itself making it part of its topical repertoire, but rather as a way to problematize critically the representations and figurations, exposing diverse temporalities with which Colombian literature takes a stand against the processes of the social world.

Keywords: Colombian literature, XXI Century, Roberto Burgos Cantor, dispossession

* Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Magíster en Literatura española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires y profesional en estudios literarios por la Universidad Javeriana de Bogotá. Profesor en la cátedra de Literatura Latinoamericana I en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Investigador asistente de CONICET donde realiza una investigación sobre proyecciones imaginarias de lo común en el arte, el cine y la literatura colombiana de fin de siglo XX. Entre sus últimas publicaciones se encuentran «Geografía de los afectos en Abraham entre bandidos de Tomás González» en el volumen *Tropos, tópicos y cartografías. Figuras del espacio en la literatura latinoamericana* (2017), «Imágenes de lo íntimo en *Falleba* de Fernando Cruz Kronfly» en *Revista Perifrasis* N° 13 (2016) y «El desencanto como forma. Una novela descosida de Fernando Cruz Kronfly» en *Revista Laboratorio* N° 15 (2016). Es miembro integrante del proyecto «Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación» radicado en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales.

Testigos y testimonios

La última novela publicada por el escritor colombiano Roberto Burgos Cantor se llama *Ver lo que veo* (2017). La primera en relatar allí es una mujer mayor quien, sentada en una mecedora y a través de la mirada señalada por el título, reconstruye los testimonios (¿fccionales?) de una comunidad de despojados que habiendo sido expulsados de sus tierras por la violencia recaen en la isla de Manga, un suntuoso sector de casas palaciegas en Cartagena de Indias de donde pronto (y a ello se resisten) van a ser (una vez más) expulsados.

En la isla, frente a la ciénega, un grupo heterogéneo de pobladores levantó sus casas y armó su barrio, un «barrio sin nombre, sin lugar en el mapa, en el plano, en el catastro, invisible, tierra que hacemos y nos recibe para quedarnos enraizados, no nos vamos, respiración secreta, deseo puro deseo de vida. ¡Tierra, tierra, tierra!» (Burgos Cantor *Ver* 19). La mirada de esta narradora focaliza en el carácter colectivo de la experiencia del despojo, en el carácter testimonial del relato y en la naturaleza colectiva de la figura del testigo, aquella a la que, al decir de David Lapoujade, «le incumbe la responsabilidad de *hacer ver* lo que tuvo el privilegio de ver, sentir o pensar. Entonces deviene creador. De sujeto que percibe (ver), deviene sujeto creador (hacer ver)» (*Las existencias* 20; cursivas en el original). Esto implica una concepción, así como una praxis, abierta del testimonio (¿fccional?, insisto con el interrogante) que comprende a la figura del testigo, justamente, como apertura; aquel, aquella que se inclina, con su relato, con su testimonio, hacia lo abierto.

Desde la mecedora, ella, quien insiste reiteradamente que lo que ve es siempre lo mismo (insistencia circular, pero no por ello mítica: así como empieza la novela diciendo «Siempre veo lo mismo», la termina con la frase «Lo veo y lo veo»); ella, esta narradora-testigo, no es la única que narra. Al igual que en otras novelas de Burgos Cantor, en *Ver lo que veo* hay un constante trazado de voces hilvanadas que, mediante intervalos, hacen del relato una perduración del pasado como memoria, una voz colectiva que traspasa tiempos y espacios, instaurándose así en una continuidad (espacio-temporal) que bien podría sintetizarse bajo la forma de *duración*.

El hilado narrativo de la *duración*, que a raíz de un traspie de lectura este artículo busca explicar, es muy frecuente en las novelas de Burgos Cantor. Hay quienes usando una metáfora atlética hablan, refiriéndose a esta estructura de intercalaciones en

la narrativa del escritor cartagenero, de «relevos del narrador» que no se ciñen a una disposición lineal de la historia: «El relato puede devolverse a una instancia pasada, quedarse detenido en un instante de la historia durante la meditación de un personaje o anticipar situaciones futuras. Así mismo un hecho de la historia puede recorrerse con múltiples relevos de narradores, situación que implica a su vez la presentación de diversos puntos de vista» (García 97).

En *Ver lo que veo*, además de la mujer mayor desde su mecedora, narran también, siguiendo esta lógica de relevos de narrador, un heredero de una otrora fortuna azucarera hechado a perder y de cuyo relato se desprenden las voces de su esposa, su suegro y su hijo; un boxeador que empieza a hacer carrera y un cantante devenido ladrón. Todos exponentes y testigos de lo que, con Didi-Huberman, podríamos llamar «multiplicidad hormigueante de los bajos fondos» (106), habitantes de la isla de Manga que dan testimonio de sus experiencias a través de la rememoración como forma de la mirada. Hablan del presente acercándose al pasado. Son a la vez capas de pasado y estratos de presente. Relatan, así, la duración; son su testimonio, la transmisión de sus agonías personales que hacen que, como señala Claudio Martyniuk, para quien testimoniar es una «literatura de visiones», «[las] vivencias se conviertan —paradoja— en enriquecedoras e impersonales justamente por la potencia de esa singularidad testimonial» (11).

Casi como si tuviera en mente el título de la novela de Burgos Cantor, el poeta y ensayista francés Henri Meschonnic apunta, de manera tautológica, que en el pensamiento de la cosa literaria el presente es lo que se ve del presente, «lo que se muestra de él. Que esconde lo que se hace de aquello que se deshace. ¿Y lo imperceptible, lo ínfimo, de qué tiempo es? Pero he aquí lo que se ve» (117). Ese aquí, en *Ver lo que veo*, expone en presente las formas (pasadas) del despojo. Y son estas formas las que marcan aquí puesto que se dan siempre en esa temporalidad fugaz (y sin embargo continua) del presente, aún cuando estén compuestas por las capas de pasado que constituyen los relatos, indicando la posibilidad de percibir (ver) y testimoniar (hacer ver) el pasado no solo como tal sino también (y más que nada) como presente, como ese «inaprensible progreso del pasado que descarna el porvenir» (Bergson 242). Al ser efectos de memoria los relatos-testimonios y sus intervalos, sus saltos y sus articulaciones son una variación del presente (al menos de ese presente desde el cual son enunciados) que se propaga en ondas de carácter colectivo y que, de manera similar a como lo hace un romancero, se

instala en sus variaciones al interior de una comunidad y de un territorio determinado.

Estos relatos-testimonios, cuyas intercalaciones, saltos, intervalos y articulaciones le dan cuerpo a la novela, funcionan, en su lógica acumulativa, como variaciones de tomas de posición frente al mundo social y frente a la historia, como una búsqueda (que es ética y es estética) para reestablecer los vínculos que generen efectos de comunidad. De ahí que coincidan con la fórmula planteada por Juan Bautista Ritvo: «La acumulación de versiones no es una mera acumulación: posee efecto de interpretación por medio del juego del exceso y el excedente, de la lítote y de la hipérbole» (56).

Pero si el olvido, podría decirse, es disolución continua, en la novela de Burgos Cantor la memoria, por contraste, es la materia que abre hacia la posibilidad de encontrar hechos (también continuos: de ahí que estos relatos sean, a su vez, testimonios, esto es, hechos del presente) que otorguen efectos de comunidad, la materia escrituraria que abre hacia lo común. Ya lo decía Jean-Louis Déotte en *La época de los aparatos*, «las obras son lo común de la comunidad» (24). Y en *Ver lo que veo* obra y memoria actúan de la misma manera, cumplen las mismas funciones, conforman un mismo dispositivo.

Si bien la búsqueda del relato de lo común conlleva una singularización, y aún cuando las narraciones están distanciadas por las propias voces anónimas que las enuncian (apenas en la página cuatrocientos cincuenta y ocho de *Ver lo que veo*, muy al pasar y para sorpresa incluso de ella misma, aparece el nombre de la mujer que ve, Otilia de las Mercedes Escorzia, único testigo-narrador en toda la novela que sale del anonimato), la escritura y sus intervalos articulan esas singularidades narrativas para acondicionar el relato de lo común, para reconstituirlo allí donde la singularización del relato ya no es eficaz, donde ya no hay testimonio singularizado sino apertura (memoria, obra) hacia el lugar de una indeterminación, de un permanente continuo, de una perduración, de una duración: la del despojo.

Escribir el despojo

En los últimos tiempos, a raíz de la transición hacia lo que (no con poco sentido de irrealidad) han dado en llamar el posconflicto, el concepto de despojo ha cobrado una importante relevancia en el campo jurídico, institucional y académico en Colombia. Esto ha hecho que se produzcan diversos estudios que

indagan sobre este concepto, el de despojo, definido por la ley de víctimas y restitución de tierras como «la acción por medio de la cual, aprovechándose de la situación de violencia, se priva arbitrariamente a una persona de su propiedad, posesión u ocupación, ya sea de hecho, mediante negocio jurídico, acto administrativo, sentencia, o mediante la comisión de delitos asociados a la situación de violencia» (*Ley 1448* de 2011, artículo 74).

La antropóloga Diana Ojeda, en un artículo titulado «Los paisajes del despojo», señala que si bien el despojo tiene relación con el abandono forzado, en términos jurídicos se diferencia de éste en que es definido por la ley como «la situación temporal o permanente a la que se ve abocada una persona forzada a desplazarse, razón por la cual se ve impedida para ejercer la administración, explotación y contacto directo con los predios que debió desatender en su desplazamiento» (Ojeda 21).

Ojeda advierte que esta concepción institucional y jurídica del despojo resalta el carácter *eventual* del fenómeno, «como un hecho específico resultado de acciones ocurridas por fuera de lo usual» (22), dejando de lado la forma *sostenida* del despojo. Por ello insiste en que «el despojo es el resultado de procesos violentos de expropiación, explotación y exclusión que se acumulan en el espacio y que entretengan múltiples escalas espaciales y temporales. Desde esta perspectiva también se hacen visibles su carácter inacabado y las diversas estrategias de resistencia frente a él» (22). El despojo, por lo tanto, debiera ser entendido no tanto como un acontecimiento o un fenómeno, un problema limitado en el tiempo y en el espacio (una *eventualidad*) sino como un proceso inacabado (*sostenido*).

Esto es algo que ha sido señalado por la Comisión nacional de reparación y restitución (CNR) en su documento «El despojo de tierras y territorios», al conceptualizar el despojo como un «proceso por medio del cual involuntariamente un grupo o un individuo se ven privados material y simbólicamente por fuerza o coerción, de bienes muebles e inmuebles, lugares y/o territorios sobre los que ejercían algún uso, disfrute, propiedad, posesión, tenencia u ocupación para la satisfacción de necesidades. El despojo es el proceso mediante el cual, a partir del ejercicio de la violencia o la coacción, se priva de manera permanente a individuos y comunidades de derechos adquiridos o reconocidos en su condición humana, con relación a predios, propiedades y derechos sociales, económicos y culturales» (CNR 30). De ahí que esta Comisión advierta que «[el despojo]

requiere de más investigación y análisis para entender sus causas, efectos y motivaciones» puesto que «debe verse como un proceso, no como un hecho puntual o casual» (CNRR 14).

Más que una experiencia absoluta, cerrada y resuelta (como pretende el rígido molde de la ley) habría que entender el proceso de despojo, por lo tanto, como un problema de naturaleza sostenida, esto es, cuya experiencia perdurable, que atraviesa tiempos y espacios (irresueltos), se sostiene en la duración: en su dimensión temporal el despojo es aquello de lo que no puede decirse «esto ha sido».

En buena parte de la literatura colombiana contemporánea hay una voluntad muy firme de escribir el proceso de despojo. Una búsqueda de formas que expongan sus modulaciones, muestren sus variaciones y revelen los avatares de víctimas y victimarios a través de la escritura. En muchos aspectos puede verse como una narrativa (ficcional, crónica, periodística, testimonial, etc.) poco arriesgada ya que se incorpora con cómoda naturalidad a la larga tradición de la narrativa de la violencia que atraviesa el siglo xx y que desde hace unas décadas, al menos en Colombia, es aprovechada comercialmente por las grandes empresas editoriales, haciendo uso del despojo como un tópico más que engrosa las arcas de la pornoviolencia.

Pero hay casos excepcionales en que cuentos, novelas, crónicas, invitan a ser leídas como parte de una literatura que explora la problemática del despojo no solamente como un tema entre tantos, como una cuestión externa que la literatura trae para sí haciéndola parte de su repertorio tópico y apuntando, de esta manera, una memoria del significado del proceso de despojo de la cual carece la estructura social, económica, política, cultural y ambiental del país (CNRR 13), sino también como una forma de problematizar la representación de temporalidades y espacializaciones con que la literatura toma posición frente a los procesos del mundo social y de la historia.

Ante el resquebrajamiento de los vínculos comunitarios producidos por el despojo, esta narrativa (al menos alguna de ella) toma posición y se asume desde una dimensión ética e imaginaria que indaga constantemente en hechos y comportamientos que otorgan y restablecen efectos de comunidad. En cierto sentido se trata de una escritura que busca dar respuesta a la situación generada por la violencia del proceso de despojo situándose como una escritura articuladora de tiempos y espacios que se cuestiona acerca de las causas y condiciones con que el despojo ha afectado los vínculos comunitarios. Ante un

proceso como el del despojo, que irrumpe violentamente en las dinámicas vinculantes de la comunidad, esta escritura se sitúa como gesto de memoria y, con ello, como posible acto de restitución, ya que no de aquello despojado (que no es, y en esto insiste la CNRR, solamente tierra o territorio), sí al menos de lo común resquebrado.

Se trata de una escritura que instaaura formas de lo común, es decir, que legitima maneras de ocupar el espacio y el tiempo (aquello a lo que el despojo, con toda su violencia, se opone) desde un punto de vista que no es necesariamente el del autor, puesto que no preexiste a lo que ordena sino que es simultáneo e intrínseco a la escritura (*ergo* a la lectura). La obra, como instauración de formas de lo común, lleva esa toma de posición con ella, la crea, la determina. De ahí que la escritura del despojo sea, antes que nada, un *punto testimonial*: hace ver lo que se ha visto.

Y «hacer ver es, en ese sentido, *tomar como testigo*» (Lapoujade *Las existencias* 77; cursivas en el original) ya que aquello que se ve no es visto con los ojos de lo impropio, de lo extraño, de lo ajeno, sino todo lo contrario, se trata de una mirada (punto testimonial) de lo propio: «De tanto ver lo que se ve» —dice desde su mecedora muy al comienzo de la novela aquella que narra— «uno imagina lo que ve» (Burgos Cantor *Ver* 11). Es en ese imaginar lo que se ve, en esa imaginación proyectada sobre lo que es visto, donde puede reconocerse que el acto de ver se afirma como testimonio de lo propio, como prueba narrativa de aquello de lo que se ha sido despojado. Si despojar es quitar con violencia lo propio (según Corominas del latín *despoliāre*; *de*: arrancar de arriba abajo, como en *decapitar; *spolium*: pellejo de los animales [210]), su reverso (aún cuando en términos lógicos y prácticos sea tan simple como no-quitar con violencia lo propio) vendría a ser ofrecer con hospitalidad lo propio.

¿Quién hace eso? ¿Quién es el que ofrece lo propio? El testigo; aquel, aquella que testimonia la ruina de los espacios de encuentro, la ruptura de lo común, ofreciéndonosla, abriéndonosla, dándonosla, esa ruina, esa ruptura, a nosotros, sus otros. A eso invita la estructura de *Ver lo que veo*, a eso convoca su relato; a eso inducen, además, las articulaciones de los testimonios que se relevan atléticamente para, a través de la escritura del despojo, imaginariamente, restablecer efectos de comunidad. La novela construye una red de relaciones y es, al igual que el testimonio, «una experimentación, una técnica, un modo de enunciar y de leer, un esfuerzo de expresar y, como tal, una manifestación de la estética de la existencia» donde

«se puede mostrar el *ethos* de un sujeto, a través de la práctica de una especie de ficción histórica» en la que «se muestra un esfuerzo por expresar lo pasado, por retener la pérdida y exponer sus trazos» (Martyniuk 28).

El caso paradigmático de esta escritura del despojo, y de su retención de la pérdida, es la novela de Roberto Burgos Cantor *La ceiba de la memoria*. Publicada en el 2007 es quizás la novela del escritor cartagenero más leída hasta el momento. Se trata de una compleja narración en la que el autor mira a la esclavitud y a la resistencia africana en Colombia a través de un intrincado uso del archivo y de una superposición de temporalidades y de espacios geográficos que, como lo señala Adriana López-Labourdette, están «enlazados por las memorias dolorosas de la esclavitud» (53).

En *La ceiba de la memoria* el despojo aparece como un proceso violento de reconfiguración social y de reconstrucción de vínculos comunitarios que, a su vez, producen espacialidades y temporalidades alternativas que instauran formas particulares de la escritura vinculada a la continua duración del despojo. Una novela hecha de relatos y testimonios que contribuyen a advertir la pérdida de lo propio. En ella, uno de los narradores, durante una visita a los campos de concentración de Auschwitz y Dachau en la que evoca el pasado esclavista de Cartagena de Indias, se pregunta: «Quién sabrá si despojar de la tierra, amputar los hilos de la familia, los amigos y conocidos, borrar el nombre, imponer el destino, convertir la vida en el instrumento subordinado de un propósito ajeno, destruir la voluntad y perder la memoria, si tanto que cada quien sufre y se desconoce, sea también una muerte que se aumenta a la muerte y la deja deambular como si fuera la vida» (Burgos Cantor *La ceiba* 283). En ella también, simultáneamente, Analía Tu-Bari, refiriéndose a la vida que llevan las esclavas (ella misma una de ellas) a mediados del siglo XVII, apunta que «sentía el despojo de todo: lengua voluntad dioses deseos memoria tierra cielo bosque aldea ríos. Saco vacío. Vida desalojada. Vivir la muerte. Morir en vida. Morir sin ser» (349).

Si bien, contrario a muchos escritores de su generación, Burgos Cantor es un autor que no reniega del pesado influjo macondiano, sino que está, como dice Darío Henao, «ubicado en el traspasio de Macondo» (s/p), también es cierto que, desde ese traspasio, no deja de ser un autor cuyas novelas y cuentos exploran una escritura por medio de la cual se ponen en juego las relaciones temporales con que el despojo

interviene en el presente. La escritura del despojo le sirve a Burgos Cantor para sacudir y revolotear el frágil, pero perdurable y continuo, contacto entre el presente y el pasado, para proyectar imaginariamente la duración de ese contacto que es, como ha de suponerse, equivalente a la duración del despojo.

Esto es algo que quisiera ilustrar a partir de un torpe traspie que tuve en mi primera experiencia de lectura de *Ver lo que veo*, la extensa novela que Burgos Cantor publicó en el 2017.

Leer el equívoco

Alrededor de la página cuatrocientos me di cuenta que algo venía haciendo mal. La novela tiene quinientas treinta y nueve, de manera que me faltaba poco más de un cuarto para terminar de leerla cuando, por un detalle menor, toda la proyección imaginaria que había hecho de los escenarios, de las acciones, de los personajes, de las reflexiones y, más que nada, del universo referencial que testimonia, se vino abajo y colapsó. El error que provocó el derrumbe fue muy simple.

Desde la significativa primera oración de la novela, que empieza diciendo «Siempre veo lo mismo», situé el presente de lo narrado en un marco temporal que iba de los últimos años del siglo XX hacia acá. No sé qué me llevó a hacer semejante cosa, ¿torpeza quizás, distracción, desconocimiento de las referencias aludidas, pocos saberes acerca de la ciudad narrada, falta de imaginación lectora? No sé. Todas juntas, a lo mejor. No importa. El caso es que lo hice. Yo leía y mientras leía pensaba en el ahora. Y así avancé. La novela, mal que bien, con uno que otro desfaz que me descolocaba transitoriamente, con una que otra interferencia, para usar una metáfora radial, funcionaba leyéndola así. Aunque no aparecieran indicios de lo contemporáneo, los diversos personajes y narradores que testimonian el despojo, el escenario donde ocurrían las acciones, las largas e intrincadas reflexiones, características del universo narrativo de Burgos Cantor, cuajaban, por decirlo barthesianamente, en el mundo caribeño de Colombia de las últimas décadas. Bien hubiera podido ocurrir todo en los noventa o en los dosmil.

Hasta que de golpe, en la página cuatrocientos uno, uno de los personajes, un viejo hacendado propietario de una plantación de caña, le hace una visita de negocios a un expresidente, de quien no se dice el nombre pero cuyas señas particulares (entre ellas su casa en el barrio El Cabrero de Cartagena)

indican que es Rafael Nuñez. ¿Nuñez? ¿Cómo puede ser eso? —me pregunté—. ¿Qué pasó acá? ¿Esto no era en el siglo xx?

¿Nuñez?, el que fue presidente no una, ni dos ni tres sino cuatro veces; el que de la mano de Miguel Antonio Caro fue impulsor de La Regeneración; el que redactó la constitución que estuvo vigente desde 1886 hasta 1991; al que Rubén Darío le escribió uno de los dos poemas que, en *Cantos de vida y esperanza* tituló «Los cisnes» donde se lee «El pensador llegó a la barca negra; /y le vieron hundirse/ en las brumas del lago del Misterio/ los ojos de los Cisnes...» (114). ¡En las brumas misteriosas de ese lago quedé fui yo encontrándome con Nuñez! ¿Qué hace acá, en esta novela?, volví a preguntarme.

¿Acaso se trata de un elemento anacrónico de aquellos a los que nos tiene acostumbrada la (ya no para nada) nueva novela histórica latinoamericana? ¿Acaso Rafael Nuñez está aquí para hacer las veces de la célebre lata de cerveza fría destapada frente a un Simón Bolívar sediento y enfermo que viaja rumbo a Santa Marta río arriba por el Magdalena en la novela de Fernando Cruz Kronfly *La ceniza del libertador*? ¿Acaso se trata de una figura puesta ahí con el simple propósito de interrumpir el modelo lineal del tiempo y amalgamar épocas diversas?

El primer efecto de esa sorpresiva y confusa sobreposición de temporalidades se proyectó sobre el referente espacial de la novela. La irrupción del pasado en el presente hizo que Cartagena, ese bloque de labrada piedra frente al Caribe, al decir rimbombante de Héctor Rojas Herazo, esa que tiene mucho de cripta, «[c]on su trasfondo de aparecidos, de calles con nombres de virtudes, de balcones derruidos donde nadie se asoma»; esa que «[e]s una ciudad con alma profunda, con un sesear de ánimas, con una audible respiración de tumba viva» (23), fuera verdaderamente una ciudad detenida donde todo cobrara un aire pretérito; donde se hicieran palmarios los versos de Luis Carlos López que en el poema «Mi burgo» dicen:

Los mismos rudimentos de hace tres siglos... Nada
De una protesta. Todo completamente igual:
callejas, caserones de ventruda fachada
y un sopor, un eterno sopor dominical (149).

Pero algo más sobrevino al darme cuenta que El Cabrero y Lo Amador, que Bocagrande y el Pie de la Popa, que la ciudad amurallada de Cartagena, y más que nada, la isla de Manga de *Ver lo que veo*, no eran barrios que estuvieran situados en la Cartagena

del presente, del aquí y ahora, sino espacios que escenificaban la primera parte del siglo pasado. No solamente de ahí en más, tratando de corregir el error, resitué las coordenadas temporales y espaciales del universo referencial de la novela sino que me vi forzado, para hacer inteligible el relato y sacar provecho de mi equívoco, a pensar el pasaje del tiempo y su modelo lineal, la contemporaneidad y la particular relación entre pasado, presente y futuro con la que se entretije la novela de una manera diferente a como lo venía haciendo.

Tuve que ingeniarme entonces alguna estrategia lectora al constatar que la que aparece en *Ver lo que veo* es la ciudad caribeña de mediados del siglo pasado, una ciudad y una temporalidad frecuente en las novelas y cuentos de Burgos Cantor, de quien ha dicho Cristo Figueroa que su universo narrativo «constituye un sólido universo textual alrededor de un foco recurrente de atención: el momento en que la Cartagena de mediados del siglo xx se ve arrasada por un vertiginoso y desigual proceso de modernización, con la consecuente pérdida de rumbo y el debilitamiento de la identidad: el momento en el cual se está desmoronando o en que empieza a desdibujarse para sumirse en el caos» (211); una ciudad que promediando el siglo fue escenario de una modernización acelerada y desigual que consolidó la existencia de una Cartagena dividida en dos: la de la industria y el turismo, por un lado, y la de abundantes zonas de pobreza y exclusión por el otro (Baéz y Calvo 74; Samudio 152 y ss.).

Sabiendo que una historia del pensamiento crítico en Colombia no puede ignorar el proceso de despojo con que han sido signadas las comunidades en unas tierras y en un territorio del que, aún perteneciéndoles, y habiendo sido expulsados con violencia, habiendo sido arrancados, dan testimonio y dejan huellas de dolor, dejan gritos (como Benkos Biohó, el esclavo que en *La ceiba de la memoria* grita hasta su muerte para dar testimonio del despojo y la desposesión con que los esclavos han tenido que vivir en este Nuevo Mundo) pude extraer, de esta equívoca lectura, una función crítica. La torpeza de haber imaginado una Cartagena contemporánea mientras leía *Ver lo que veo* me permitió cuestionarme acerca de la relación particular con la temporalidad que propone la narrativa de Burgos Cantor.

La confusión que generó la lectura errada implosionó el principio organizador de las dimensiones temporales (pasado, presente y futuro) y dió como resultado una extraña, contradictoria y, por supuesto, confusa sensación de continuidad, de persistencia, de

duración. El golpe recibido en la página cuatrosientos uno descolocó la dimensión temporal del relato y produjo una emoción, una afectividad determinada por el pasaje del tiempo, como aquella que remarca David Lapoujade cuando señala, respecto a la relación entre tiempo y afecto, particularmente a partir de Henri Bergson, que hay una emoción que consiste en el pasaje del tiempo, «en el hecho de sentir el tiempo derramarse en nosotros y ‘vibrar interiormente’». Es la propia duración la que, en nosotros, es emoción. Inversamente, es solo a través de las emociones que somos seres que duran o más bien que dejamos de considerarnos como *seres* para devenir duraciones» (*Potencias* 7).

Una emotividad de la duración, de la persistencia y de la continuidad que además, es puesta en discusión al interior mismo de la novela a través, justamente, del despojo como uno de los tópicos de los cuales se ocupa. En *Ver lo que veo* el despojo no lo es tanto de la tierra como de otras múltiples dimensiones, entre ellas, y tal vez la principal, como efecto en la vida de quienes son despojados, como «la pérdida, la suspensión o el corte de una relación significativa» (Arias y Caicedo 9) que determina, en el caso de la novela de Burgos Cantor, tanto el destino de los personajes como la forma adquirida por la escritura, aquella forma estructurada en la intercalación y articulación de los testimonios, en las voces de los testigos.

La duración no es otra cosa que una marca de la temporalidad, o mejor, del contacto entre diversas temporalidades, una huella de su sobreposición. De ahí (y esto no es una excusa ni mucho menos) que haya existido la condición de posibilidad de una lectura equívoca como la torpemente cometida por mí. Una temporalidad en la que presente, pasado y futuro no están determinados, y por lo tanto no se condicen a temporalidades concluidas sino que, por el contrario, responden a la sobreposición, a la continuidad, a la persistencia y a la duración como pautas temporales con las cuales ha sido escrito el despojo en la literatura colombiana contemporánea. Pero lo que dura no es solamente el proceso del despojo sino la sensibilidad que resiste a esa experiencia. Lo que dura, lo que permanece, es también la voz, las voces, los testimonios que resisten la experiencia continua del despojo.

Similar a lo que hizo a propósito de la esclavitud en su celebrada novela del 2007, *La ceiba de la memoria*, en *Ver lo que veo* Roberto Burgos Cantor mira una vez más lo que permanece y advierte que para testimoniar la ruptura de lo común es necesario relatar la persistencia, la continuidad, la duración del despojo.

Bibliografía

- ARIAS VANEGAS, Julio y Caicedo, Alhena. «Aproximaciones al despojo desde Colombia. Despojo y antropología hoy». *Revista Colombiana de antropología*, 52: 2, (2016): 7-15.
- BÁEZ, Javier y Calvo, Haroldo. *La economía de Cartagena en la segunda mitad del siglo XX: diversificación y resago*. Cartagena: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1999.
- BERGSON, Henri. *Materia y memoria. Ensayo de la relación del cuerpo con el espíritu*. Madrid: Aguilar, 1963.
- BURGOS CANTOR, Roberto. *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Seix Barral, 2007.
- BURGOS CANTOR, Roberto. *Ver lo que veo*. Bogotá: Seix Barral, 2017.
- Comisión nacional de reparación y reconciliación. *El despojo de tierras y territorios. Aproximación conceptual*. Bogotá: IEPRI-CNRR-Memoria histórica, 2009.
- COROMINAS, Joan. *Diccionario etimológico abreviado de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- FIGUEROA, Cristo. «Pavana del ángel de Roberto Burgos Cantor: una posibilidad de detener el paraíso». Ariel Castillo Mier y Adriana Urrea Restrepo (comps.). *Roberto Burgos Cantor: Memoria sin guardianes*. Bogotá: Ministerio de cultura, 2009: 211-221.
- GARCÍA, Kevin. *Raíces de la memoria. Ficción y posmodernidad en la obra de Roberto Burgos Cantor*. Cali: Universidad del Valle, 2014.
- HENAO, Darío (2017). «Cas(z)a de Letras. Programa 36: conversación con Roberto Burgos Cantor». <https://www.youtube.com/watch?v=o0D0Nb0K9QY> Consultado el 30 de enero de 2019.
- LAPOUJADE, David. *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- LAPOUJADE, David. *Las existencias menores*. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- Ley N° 1448. «Ley de Víctimas y Restitución de Tierras y Decretos Reglamentarios. Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones. 2011». *Diario oficial* 48.096. Bogotá, Congreso de la República. <https://www.ictj.org/sites/default/files/subsites/colombia-linea-tiempo/docs/Ley1448/ley1448.pdf> Consultado el 1 de febrero de 2019.
- LÓPEZ, Luis Carlos. «Mi burgo». *Poesía completa*. Bogotá: Arango editores – El áncora, 1988: 149.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, Adriana. «Una ‘memoria que se atiborra’. Trauma, rastros y narrativas mnemónicas

- posesclavistas en la obra de Marco Lora Read y de Roberto Burgos Cantor». *Zama*, 9, (2017): 43-57.
- MARTYNIUK, Claudio. *Ensayo sobre el testimonio. Ruina y escritura*. Buenos Aires: La cebra, 2016.
- MESCHONNIC, Henri. *Para salir de lo posmoderno*. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- OJEDA, Diana. «Los paisajes del despojo: propuestas para una análisis desde las reconfiguraciones socioespaciales». *Revista Colombiana de antropología*, 52:2, (2016): 19-43.
- RITVO, Juan Bautista. «Escritura áurea y discurso mítico». *La edad de la lectura y otros ensayos*. Rosario: Nube negra, 2017: 41-66.
- ROJAS HERAZO, Héctor. «Boceto para una interpretación de Luis Carlos López». *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976: 21-31.
- RUBÉN DARÍO. «Los cisnes. II. En la muerte de Rafael Nuñez». *Rubén Darío, del símbolo a la realidad. Obra selecta*. Madrid: Real Academia Española-Asociación de Academias de la lengua española, 2016: 114.
- SAMUDIO TRALLERO, Alberto. «El crecimiento urbano de Cartagena en el siglo xx: Manga y Bocagrande». Calvo Stevenson, Haroldo y Meisel Roca, Adolfo (comps.). *Cartagena de Indias en el Siglo XX*. Cartagena: Banco de la República y Universidad Jorge Tadeo Lozano Seccional del Caribe, 2000: 139-174.

«En este país no se mueve una hoja sin que yo lo sepa». Jardines, dictadura e intelectuales en *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño¹

Not a single leaf moves without my knowing.» Gardens, dictatorship and intellectuals in *Nocturno de Chile*, by Roberto Bolaño

ALEJANDRO MARTÍNEZ*
Princeton University (Nueva Jersey)

Resumen

Este artículo propone revisar cómo Roberto Bolaño utiliza la imagen y la metáfora del jardín en su novela *Nocturno de Chile* (2000) como expresión estética y política de la dictadura de Augusto Pinochet, de manera que se podría reflexionar en torno a la existencia de un «jardín-país» artificioso y disciplinado. En este trabajo, el jardín se comprende como expresión estética de la biopolítica, como modo de ocultar la violencia de la dictadura bajo la belleza del orden que imposibilita ver la destrucción necesaria para implantarlo. Asimismo, se analiza el rol que cumplen los intelectuales y militares representados en la novela como actores «jardineros» que establecen mecanismos de limpieza y eliminación de «malezas», es decir, de aquellos sujetos que disienten de la dictadura. El análisis permite, finalmente, dar cuenta de cómo en esta novela, así como en otras expresiones culturales chilenas, la imagen del jardín, como dispositivo de la cultura material, permite comprender las relaciones de poder en una sociedad, de sus mecanismos de ordenamiento y control, y de su afán de capturar y modificar la mirada de quienes hacen vida en ese territorio.

Palabras claves: Roberto Bolaño, jardín, dictadura, Augusto Pinochet, intelectuales

Abstract

This article reads Roberto Bolaño's use of the image and metaphor of the garden in his novel *Nocturno de Chile* (2000) as an aesthetic and political expression of the dictatorship of Augusto Pinochet. In his novel, I understand the garden as an aesthetic expression of biopolitics, and as a way to hide the violence of the dictatorship under the beauty of the order that makes it impossible to see the destruction necessary to implant it. Likewise, I read the representation of the intellectuals and military personnel in the novel as «gardeners» who establish mechanisms for cleaning and eliminating «weeds», that is, of those subjects who disagree with the dictatorship. The analysis gives an account of how in this novel, as well as in other Chilean cultural expressions, the image of the garden, as a device of material culture, allows us to understand the

1. Leí una versión preliminar de este artículo en el I Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (LASA) 2015 bajo el título «El país como jardín en *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño».

* Estudiante de doctorado en el programa de Español y Portugués de la Universidad de Princeton. Estudia artes visuales y literatura en América Latina, especialmente en Chile, Argentina y Venezuela. Tiene una maestría en Ética por la Universidad Alberto Hurtado (Chile), y una licenciatura en Letras por la Universidad Católica Andrés Bello (Venezuela).

power relations in a society, of its ordering mechanisms and control, and their desire to capture and modify the gaze of those who make life in that territory.

Keywords: Roberto Bolaño, garden, dictatorship, Augusto Pinochet, intellectuals

Entre las muchas formas del jardín, hay una que destaca particularmente en la modernidad: aquella que resalta los límites, el control y el dominio sobre la naturaleza. Se trata de un tipo de jardín en el que tras una profunda limpieza se ornamenta un territorio. Este jardín captura la mirada y llama la atención sobre su materialidad, una que refleja una disposición específica, jerárquica y razonada. Para lograr este orden, el jardín necesita ser tratado cuidadosamente. Entre algunos de los rituales, el jardinero debe regar las plantas y podar los arbustos con una frecuencia específica, como lo haría un teniente rapando el cabello de los soldados de su tropa para unificarlos al imponerles el corte militar. Nada puede salirse del régimen previsto. De allí que el jardín sea también un lugar de confinamiento², de contención, debido a que nada debe escapar de la norma ya que afea, desequilibra y pervierte el territorio. A la vez, el jardinero está en estado de alerta permanente, puesto que no puede permitir que algo no premeditado invada o se instale en ese lugar. De esta manera, el jardín puede considerarse como expresión estética de la biopolítica³. El jardín es la vida bajo un régimen normalizado y normalizador. Allí se niega la

«virtualidad» deleuzeana, ya que ningún elemento puede escapar del orden al que ha sido sometido. No hay, pues, posibilidad de la diferencia. Aquello que luce fuera de (su) lugar debe ser arrancado.

Este artículo propone analizar cómo en *Nocturno de Chile* (2000), de Roberto Bolaño, se utiliza la imagen y la metáfora del jardín (y de sus isotopías) como expresión estética y política de la dictadura de Augusto Pinochet. Propongo que en la novela podríamos hablar sobre un «jardín-país». En efecto, los distintos jardines representados en la novela vienen a dar cuenta de diferentes momentos de la dictadura chilena, permitiendo pensar cómo esos espacios cercados se vinculan a las esferas de poder. Asimismo, me interesa destacar el rol que allí cumplen los intelectuales, de acuerdo con Bolaño, y cómo estos se enlazan, nuevamente, con la imagen del jardín y con la figura del «jardinero». Con respecto a los jardines, hago énfasis especialmente en el estilo del jardín francés (*French Formal Garden*)⁴, que es el que más se asemeja al jardín que Bolaño representa en relación con Pinochet. Asimismo, como paradigma de jardín francés se encuentran los jardines de Versalles, y por ello durante el análisis haré mención a la figura de Luis XIV. Por último destaco la imagen del «árbol de Judas» que Bolaño utiliza hacia el final de la novela ya que se nos presenta como la «otra cara» de un jardín que no vemos, aquel en el que el artificio y la vigilancia desaparecen. Partiendo del análisis, quiero hacer énfasis en la importancia de estudiar la cultura material⁵ como manera de comprender las relaciones de poder en una sociedad, de sus mecanismos de ordenamiento y control, y de cómo ella puede dar cuenta de la biopolítica. La insistencia en

2. Según Joan Corominas (1984), el término jardín es un diminutivo romance proveniente de la palabra jart (huerto), del francés antiguo. Esta a su vez deriva de la palabra «gard» del idioma fránico, y significa cercado o seto. Por lo cual, pensar el país como jardín es imaginarlo como un territorio cercado, regido desde una mirada autoritaria, dictatorial. Por ejemplo, la mirada de Pinochet.

3. La biopolítica, *grosso modo*, puede entenderse como el conjunto de estrategias que el poder utiliza para controlar e intervenir la vida, pensando, así, el cuerpo de los individuos, o el cuerpo social, como espacio de dominio y regulación del poder. Así, la materia corporal de los individuos se torna materia de apropiación política y, como señala Michel Foucault, se pone «en entredicho su vida de ser viviente». Para una amplia revisión del concepto de biopolítica, además de los ya clásicos y fundamentales trabajos de Michel Foucault, Giorgio Agamben, y Roberto Esposito, sugiero la antología crítica *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (2009), compilada por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, y *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina* (2014), editado por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez-Prado. Ambos libros cuentan con valiosas introducciones.

4. Existe una amplia bibliografía en torno a la discusión entre dos tipos de jardín contrapuestos: el jardín francés (*French Formal Garden*) vs el jardín inglés (*English Landscape Garden*). Mientras el jardín francés se vincularía a la corriente filosófica cartesiana, el jardín inglés encontraría su razón filosófica en el empirismo.

5. En parte, sigo la idea de Chandra Mukerji (1994) quien señala que «[the] material culture entered into the relations among states, when leaders used assessments of the material strengths of friends and enemies to shape their political courses» (653).

la representación de distintos jardines (simbólica o metafóricamente) en *Nocturno de Chile* no es algo casual⁶, sino más bien evidencia esa relación tan estrecha entre poder, cultura y violencia presente en casi toda la producción literaria de Roberto Bolaño⁷. Asimismo, como señala Chandra Mukerji (1994), «the power of modern state began with intervention into nature through which a political material culture could be built» (652)⁸. De esta manera, el jardín sería uno de esos artefactos que demuestran la intervención del poder del Estado moderno sobre la naturaleza, por ende, sobre la vida que se deja vivir.

Los militares o sobre cómo ser jardineros

Por este jardín-país que analizo caminan en la oscuridad los personajes Sebastián Urrutia Lacroix⁹ y Augusto Pinochet. La novela relata la agonía del cura Sebastián Urrutia Lacroix, quien una noche empieza a recordar distintos instantes de su vida que lo llevaron

a pasar de ser un joven sacerdote amante de la poesía a un cómplice intelectual de la dictadura chilena. En uno de esos recuerdos, el personaje relata cómo les da clases de marxismo a los cabecillas del régimen militar chileno tras el golpe de Estado¹⁰. Cuando Urrutia imparte su primera clase asiste uniformado con sus vestimentas de clérigo. Pareciera que, sin querer, busca mimetizarse con ese espacio uniforme en donde todos se resguardan y legitiman bajo el atuendo militar. Así como en un jardín francés¹¹ no hay nada que pueda lucir fuera de la norma, Urrutia Lacroix ingresa a las esferas de poder asumiéndose como parte de lo que es moralmente aceptado: lo uniforme. Cuando la Junta de Gobierno entra a la sala donde se encuentra aguardando el cura, éste ve cómo «los uniformes brillaban ora como cartulinas de colores, ora como un bosque en movimiento» (108). En cierta medida, el sacerdote se enfrenta a un jardín: el jardín militar, aquel en el cual intentará «cultivar» algunos elementos de la teoría marxista, pero no para que estos «florezcan», sino, más bien, se desarrollen como anticuerpos, brindándole a los «otros jardineros» —los militares— los herbicidas necesarios para «suprimir» esas «malas hierbas» del marxismo.

A pesar de las lecciones, en este jardín de militares el cura-jardinero percibe cómo sus discípulos no terminan de comprender sus clases. La junta expulsa esa suerte de abono que les daría la «fortaleza» de enfrentarse a esa «otredad-plaga» de sus disidentes. Podríamos decir que Urrutia se convierte

6. La imagen del jardín es recurrente también en las novelas *Los detectives salvajes* y *2666*. En la primera, por ejemplo, el jardín de la casa de las hermanas Font es descrito varias veces y es uno de los espacios donde ocurren acciones importantes de la historia. En *2666*, donde el misterioso escritor Benno Von Archimboldi trabaja, en un tiempo de su vida, como jardinero, y una de sus novelas lleva por título «el jardín». Asimismo, el jardín como espacio aparece numerosas veces mencionado en *2666*, y el narrador describe cada uno de los jardines con un número considerable de detalles.

7. Como señala Ignacio López-Vicuña (2009), «[...] en Bolaño, la literatura misma adquiere una dimensión salvaje, o más bien funciona como zona de mediación o límite entre los impulsos más refinados y la pulsión bárbara de los personajes» (200). Daniuska González (2010), por su parte, también destaca esta relación entre violencia y cultura en la obra del escritor chileno: «al mismo tiempo que vejan y ejercen la violencia, torturadores, asesinos en serie y criminales de toda índole, se dedican a la creación literaria, copiando con su letra la abyección de la sangre» (20).

8. «El poder del Estado moderno comenzó con la intervención de la naturaleza por medio de la cual la cultura material política pudo ser construida».

9. Cuando Sebastián Urrutia Lacroix, al principio de la novela, recuerda su diálogo de juventud con el crítico literario Farewell, trasunto de Alone, él le dice que no es fácil ser crítico literario. «En este país de bárbaros, dijo, ese camino no es de rosas» (14). Con ello, Farewell da cuenta justamente de que Chile no era un país ordenado bajo patrones que a él le interesan, un país difícil, un país «bárbaro». Es decir, en la metáfora que hemos planteado en este trabajo, un país sin «jardinero».

10. Sus contratistas, los señores Oido y Odiem, le hacen saber que se trata de una oferta que no puede rechazar, y lo justifican diciendo que los chilenos le deben mucho a esos hombres. Ese sentido de obligación resuena a una suerte de moral kantiana que surge en las palabras de estos dos personajes. «Éste es un trabajo que nadie puede rechazar», le expresa el señor Oido. Como indica Paul Ricoeur (1990), en los preceptos de Kant hay simultáneamente tanto una exigencia de universalidad como un efecto de coerción. Lo mismo ocurre en la imagen del jardín. Ese territorio está cercado, ordenado, pensado para proyectar, como dice Foucault (1999), «la totalidad del mundo». Sin embargo, cabe preguntarse qué «mundo posible» se proyecta en este jardín de la novela.

11. El jardín francés, o *French formal garden*, posee unos rasgos característicos que más adelante definiremos, aunque básicamente son: la simetría, las líneas rectas y la imposición de un orden sobre la naturaleza. El jardín francés es la puesta en práctica del racionalismo cartesiano.

en un maestro-jardinero¹², aquel que instruye a sus pupilos sobre cómo diferenciar entre las «plantas» aquellas que sean «dañinas». Como refiere Zygmunt Bauman (1989), a propósito de la relación entre jardín y modernidad, «the weeds — the uninvited, unplanned, self-controlled plants — are there to underline the fragility of the imposed order; they alert the gardener to the never-ending demand for supervision and surveillance» (51)¹³. Así, las «malezas» incitan la rebelión, el enfrentamiento contra el sistema establecido. Por tanto, la junta militar no puede descansar hasta no tenerlas controladas, ya que las «malezas» serían aquellos sujetos que se resisten a la imposición del jardín. Por otro lado, cabe señalar que entre sus alumnos el cura pareciera tener uno solo que le presta atención: Augusto Pinochet. El dictador, diríamos el «jardinero mayor», es el único que asiste a las clases, o no se duerme en ellas como lo haría un niño en un «jardín de infantes».

En el quinto encuentro, mientras se narra cómo el General Mendoza dormita, Pinochet lleva a Urrutia a pasear por el jardín de la casa:

De entre los macizos de flores se levantaba un aroma gustosísimo que se extendía por todo el parque. (...) Caminemos, dijo el general. Como si fuera un mago, nada más franquear el ventanal y adentrarnos en aquel jardín encantado¹⁴ se encendieron las luces del parque, unas luces diseminadas aquí y allá con *un gusto exquisito* (110, cursivas mías)¹⁵.

-
12. En un momento de la novela en la que se relata una historia acerca de la «Colina de los Héroes», el narrador cuenta que los guardabosques del lugar «podían fungir de guardacementerios y jardineros» (57). Llama la atención esa relación estrecha entre jardín y muerte, como si el jardinero fuese aquel que se ocupa de que los muertos permanezcan en su lugar. En otra novela de Bolaño, *2666*, también hay dos escenas que muestran una relación estrecha entre jardín y muerte.
 13. «Las malezas —las plantas autocontroladas, no solicitadas, no planificadas— están allí para subrayar la fragilidad del orden impuesto; ellas alertan al jardinero de la exigencia interminable de supervisión y vigilancia».
 14. La especificidad de «jardín encantado» le otorga un ligero sentido fantasmal y ominoso: en ese espacio hay ausencias, se percibe algo no nombrado. Por tanto, ese jardín es a la vez falta y exceso. Se sobrecarga de artificio para impedir ver aquello que se oculta: las malezas, los disidentes, lo que no puede entrar en el país/jardín del dictador/jardinero.
 15. A saber, en el siglo XVII, un jardín era solo una realización posible del regente o de una aristocracia (Mukerji, 1994; Weiss, 1995). El jardín no era solo una extensión de la

Ese es el jardín que imaginaba al inicio de este texto. Uno tan vigilado que la sola presencia del dictador hace que los faros del parque se iluminen, como si cada movimiento estuviese controlado.¹⁶ Sobre esto, vale recordar la polémica frase¹⁷ que Augusto Pinochet pronunció en 1981: «no se mueve ninguna hoja en este país si no la estoy moviendo yo».¹⁸ Así, podemos imaginar a Pinochet como un jardinero que ve el país como su jardín, como ese lugar posible de ordenar a su disposición. Para Zygmunt Bauman (1998) justamente la modernidad tiene al jardín como una de sus imágenes predilectas, como una de las maneras de entender la relación entre orden y razón:

Debemos recordar que la modernidad es una época de orden artificial y de grandes planes para la sociedad, la era de los planificadores, de los visionarios y, más en general, la de los 'jardineros' que tratan a la sociedad como una parcela de tierra que debe diseñar un experto y que luego hay que cultivar y mantener de la forma prevista (147-148).

Por ello, el jardín es una imagen potente para entender el funcionamiento de la dictadura y de cómo la biopolítica es intrínseca, especial pero no exclusivamente, a ese régimen político. Por otro lado, en la novela podemos encontrar una relación entre

casa, sino una exhibición de poder, gusto, y dominio sobre la naturaleza. En ese espacio era el orden del rey lo que se representaba. De modo que el jardín es una construcción cultural, donde se exhibe una postura sobre la belleza. Es, además, territorio letrado, ya que la organización del jardín es una «escritura» de símbolos.

16. En *Supervivencias de las luciérnagas*, Georges Didi-Huberman establece la relación entre el fascismo y los reflectores de la propaganda. En el episodio narrado por Bolaño, podemos pensar entonces cómo la presencia del dictador lo que hace es sobreiluminar un espacio para en el que, por un lado, no haya posibilidad de la resistencia en la oscuridad, y, por el otro, para que la presencia de Pinochet ocupe simbólicamente los espacios. De este modo, la metáfora de la luminosidad se acerca menos a la razón ilustrada y más a la violencia.
17. Basta hacer una sencilla búsqueda en Internet para encontrar cómo distintos artículos divulgativos y de prensa recogen esta frase entre las más controversiales de Augusto Pinochet. Sin embargo, cabe señalar que usualmente la publican modificada: «en este país no se mueve ninguna hoja sin que yo lo sepa».
18. Revista Ercilla. 13 de octubre de 1981. Consultado en <http://www.lanacion.cl/las-frases-celebres-de-pinochet/noticias/2004-12-07/144254.html>

biopolítica y la escritura del dictador. Así, el personaje de Pinochet se vanagloria de haber escrito varios libros, entre ellos uno de «geopolítica», aquella rama de conocimiento que justo busca lo que señala la cita de Bauman: tratar el territorio de la nación como una «parcela de tierra» que debe ser «diseñada». Así, pues, la geopolítica se exhibe como la «jardinería» del poder.

Por otro lado, Urrutia describe el jardín por el cual pasea con Pinochet como un «jardín encantado». Es decir, sometido a poderes mágicos, a elementos que superan la realidad, como si no fuese posible explicar el orden y aspecto artificioso, casi imaginario, del jardín. Por ello, en parte, me lo figuro como un jardín francés (ordenado, artificial), aquel que los arquitectos ingleses de hace tres siglos rechazaron abogando por uno más «natural», más «libre» (cf. Fariello, 2004). De acuerdo con Allen Weiss (1995), el *French Formal Garden* (jardín formal francés) se caracteriza por mostrar una «naturalidad forzada». Es decir, podría decirse que en el jardín francés coinciden simultáneamente tanto una falta (lo que se ha eliminado, borrado, desaparecido) como algo impuesto por una fuerza externa (la mano del jardinero que decide qué cortar). El jardín francés exhibe entonces la violencia que ejerce la biopolítica para controlar la vida. Por otra parte, Chandra Mukerji (1994) encuentra que los jardines de Versalles, cumbre del estilo francés, representan claramente el poder absolutista del reinado de Luis XIV¹⁹, a la vez que evidencian las técnicas que se han desarrollado en Occidente para controlar y dominar la naturaleza²⁰.

El jardín como máscara de la dictadura

Los jardines de Versalles, al igual que otros del siglo XVII que siguen el estilo «formal», no deben

comprenderse como una pura expresión estética, sino también como una manifestación política del absolutismo²¹. Asimismo, no pasa desapercibido que la esquematización, la simetría, y la profusión de las líneas rectas dan la idea de un vínculo con el mundo militar, como si el orden solo fuese posible bajo un «disciplinamiento de las formas». Incluso, Luis XIV quiso ir más allá en el control de sus jardines. El «Rey Sol» estuvo involucrado en la construcción y ampliación de los jardines de Versalles, incluso priorizándolos por encima del propio palacio²². Tal fue su participación, y su deseo por imponer el orden en su reinado, que escribió las instrucciones sobre cómo debía pasarse en los (sus) jardines, como bien explica Allen Weiss:

Louis XIV was doubtlessly aware of the profoundly formless aspect of his formal gardens, which led him to write *Manière de monstrier les Jardins de Versailles* (*The Manner of Viewing the Gardens of Versailles*), a guide indicating the itinéraire du Roi (the king's itinerary), which he imposed upon the visitors to his gardens (47)²³.

No podemos dejar de vincular esta idea, salvando el contexto, con la famosa frase ya mencionada de Pinochet. Mientras Luis XIV impuso una manera de pasear por sus jardines (lo que vendría a ser una manera de estar en su reino), y Augusto Pinochet declaró que nada podía moverse en su país (usando la imagen de las hojas) sin que él lo supiera. Ambos establecen un orden que debe ser seguido. Un orden que, hasta cierto punto, se logra «domesticando» la vida. Por tanto, no importa quiénes habiten en su territorio, tan solo vale que sigan patrones establecidos. La vida, entonces, se reduce a encajar en una forma determinada de sociedad, una que establece el «jardinero».

A propósito, la mención que hacemos a Luis XIV no es tampoco casual, sino justo tiene que ver con

19. «Versailles was a model of material domination of nature that was presented as a token of the strength of France» (Mukerji 652).

20. «Though examining how the French government in the late seventeenth century transformed the French landscape and provided technical means for doing so, we can learn more about how the Western heritage of state politics from that time has been embedded in the relations to 'nature' that we in the West work from (and against) today (...) The power of modern state began with intervention into nature through which a political material culture could be built» (Mukerji 651-652).

21. «The royal gardens in seventeenth-century France with their miniaturized but dramatic displays of land control, which were routinely used for impressing foreign visitors, played with technique to convey power over place» (Mukerji 653).

22. «Louis XIV began building the great gardens at Versailles before he began expanding the chateau there» (Mukerji 659)

23. «Luis XIV estuvo, sin duda, consciente del aspecto profundamente informe de sus jardines; lo que lo llevó a escribir "Manera de ver los Jardines de Versalles", una guía indicando el itinerario del Rey, que él impuso a los visitantes de sus jardines».



(Revista APSI. N° 214. Agosto, 1987)

cómo se percibía a Augusto Pinochet. En agosto de 1987 el humorista chileno Guillo dibujó una caricatura de Pinochet emulando a Luis XIV, la cual iba a servir como portada de un número especial de la revista *APSI*²⁴. Sin embargo, ese número no llegó a circular. «Los militares llegaron a la imprenta y se llevaron todos los números» (Araya 34). Esa caricatura causó malestar en el dictador, quien mandó encarcelar al director de la revista (cf. Araya). Posteriormente, se realizó otro número en el que la portada se autocensura paródicamente al colocarle un antifaz a la caricatura.

Llama la atención el estilo «florido» tanto del cabello como de la ropa de la caricatura. Da la sensación de ver un jardín, no solo por las flores que adornan la túnica del personaje, sino también, en el caso de la portada autocensurada, porque el antifaz brinda ese sentido de ocultamiento propio del jardín, como hemos mencionado. Además, la idea del atuendo, de «uniformar» la caricatura de Pinochet con un ropaje semejante al de un monarca, brinda también la posibilidad de pensar que hay algo retrógrado en la forma de actuar de ese personaje, como si aparentase un rol fuera de su tiempo; como si su forma de legitimarse fuese solo a través del uniforme, del artificio, de la retórica. Por otro lado, el antifaz cubre el rostro, pero no la mirada. Los ojos de Pinochet observan, vigilan, sin alterar aparentemente al personaje ya que se hace imposible ver sus gestos faciales debido a la máscara que lleva. Así

24. *APSI* (Agencia de Prensa de Servicios Internacionales) fue una revista de oposición durante la dictadura de Pinochet. Publicó 511 números entre 1976 y 1995.

funciona el jardín de Pinochet. Cuando en la novela de Bolaño, el personaje de Urrutia Lacroix llega por primera vez a la casa donde se encuentra Pinochet, cuenta: «seguí a Pérez Larouche. Este se dio cuenta de que miraba buscando a los soldados de guardia y me explicó que una buena guardia es aquella que no se ve. ¿Pero hay guardia?, dije. Por supuesto, y todos con el dedo en el gatillo. Me alegra saberlo, dije» (107). La guardia, los gestos del vigilante, están escondidos tras la máscara, tras la ornamentación y orden del jardín. Sin embargo, los ojos que miran cada movimiento están abiertos, atentos a cualquier irregularidad.

Esa misma vigilancia invisible del jardín está presente en la ciudad cuando Urrutia Lacroix la mira una madrugada al regresar de su última clase. «Llegué a las dos de la mañana, después de atravesar las calles vacías de Santiago, la geometría del toque de queda» (113). Este vaciamiento, esta geometría detenida, es el jardín milimétricamente controlado. Un jardín de artificio. Un jardín sin vida.

Si seguimos la idea de Allen Weiss (1995), quien parte de Foucault, acerca de que «el jardín es usualmente considerado como un microcosmos» (48), la manera en que Bolaño representa el jardín de Pinochet debe leerse como una metáfora del país que el dictador ordena. Más aún, sobre la relación entre jardín y paisaje, Jens Andermann (2014) indica que existe «una tensión (que el jardín debe incorporar como su principio formal y como definición de su propio borde con el entorno) entre las formas de la naturaleza y el orden que les debe imponer el jardinero» (202). Esta tensión se puede trasladar también a la que vive una sociedad enfrentada al orden que un dictador desea aplicar a la fuerza. Mientras la naturaleza tiene sus ritmos, sus tiempos, el jardín la reorienta y la somete a un patrón externo: a un único tiempo posible. Esto podemos notarlo hasta cierto punto Bolaño describe en su novela el estado del campo antes de la dictadura como una «naturaleza salvaje».

El campo sin flores del jardín y Neruda entre «rosas»

En una escena de la novela se contraponen campo y jardín cuando el sacerdote va de visita al fundo del crítico Farewell. Durante su estancia, Urrutia Lacroix recorre el campo y reflexiona tanto sobre la naturaleza del lugar como sobre sus habitantes. «Todos eran feos. Las campesinas eran feas y sus

palabras incoherentes» (32). El cura destaca que los campesinos caminaban «no en línea recta (...) sino en zigzag. (...) Los campesinos que se alejaban eran feos y su singladura en zigzag incoherente» (32-33). Asimismo, Urrutia Lacroix dice: «crucé un canal por el que se arrastraba un agua fangosa. Vi ortigas y toda clase de malas hierbas» (30). Mientras que, recordemos, el jardín de Pinochet tenía un buen aroma, estaba adornado con flores, y en vez de un agua fangosa, «una luna redonda rielaba sobre la superficie regular de una piscina» (110). En definitiva, el cura mira el campo como un espacio feo, desordenado, donde no hay disciplina (un tiempo único), sino distintas formas de vida. Si bien Bolaño describe el atraso de la vida rural de los años cincuenta en Chile, su rechazo hacia las formas no ordenadas, no uniformadas, parece contraponerse al modo en como describe el jardín de Pinochet. Por otro lado, el paisaje rural se contrapone aún más cuando Urrutia Lacroix regresa a la casa de Farewell, y se dirige hacia el jardín en el cual un grupo de intelectuales comparte una velada:

En el jardín de Là-bas, junto a una pérgola de madera noble, los invitados de Farewell escuchaban recitar a Neruda. En silencio, me puse junto a su joven discípulo, que fumaba con aire displicente y reconcentrado mientras las palabras del perínclito raspaban las variadas cortezas de la tierra o se elevaban hasta los travesaños tallados de la pérgola y más allá, hasta las nubes baudelairianas que recorrían de una en una los despejados cielos de la patria (34).

Este jardín, cual torre de marfil, se vuelve centro de reunión de la intelectualidad, una que parece no ver el contexto de atraso que la rodea o, si se quiere, decide no verlo para concentrarse solo en el placer de escuchar la voz del poeta. Este jardín no está sumamente controlado, como en el de Pinochet, sino más bien su distanciamiento hacia la realidad da cuenta de la complicidad intelectual que no se compromete con su realidad sino sólo con la ficción que ella misma construye.

El jardín de pajarillos heridos

Además de la «intelectualidad cómplice», enfocada en sí misma, Bolaño describe en su novela a otros intelectuales con una participación activa en la dictadura. Cuando una de las tertulias literarias en casa de María Canales, trasunto de la escritora chilena

Mariana Callejas²⁵, termina, y los invitados se marchan, el sacerdote escucha «el canto de los pajarillos en el jardín» (128). Sin embargo, ¿cómo son los cantos de los pajarillos? ¿Qué emiten? Sonidos agudos, que quizá también sean chillidos. Son, tal vez, los mismos sonidos que se ocultan en el sótano de la casa. Los sonidos de la tortura. En otra escena de la novela se revela que mientras se realizaban fiestas con escritores en la casa, en el sótano de la misma torturaban a disidentes políticos²⁶. Como en el jardín-país el espacio se ornamenta, los sonidos de la tortura también se ocultan bajo las apariencias de lo uniforme; de lo que sí se supone que existe clandestinamente en un jardín. Por ello, se escuchan como cantos de pájaros, como un sonido aceptado en este jardín-país en el que todo se camufla bajo un forzado artificio. Este sentido del ocultamiento lo destaca Patricia Espinosa (2001) en su reseña sobre *Nocturno de Chile* al señalar que se trata de «un libro en torno al terror, a la posible verdad, a la moral posible. Un intento de mirar tras la cara visible del mismo poder que hoy intenta seguir convenciendo con su *discursividad del ocultamiento*» (2001, cursivas mías).

En el caso de Urrutia Lacroix, su ocultamiento se da gracias a su vestimenta de clérigo, al pseudónimo que usa en su escritura crítica y al intentar mantener en secreto su labor como «maestro» de Pinochet. Su capacidad de ocultarse, incluso de disimular, le permite moverse entre distintas esferas. Desde el comienzo de la novela vemos cómo este personaje pasa de ser un desconocido a formar parte de los círculos letrados de su país. Comparte mesa tanto con poetas como Neruda, o críticos como Farewell, así como es admirado por los campesinos que conoce en el fundo de este último. El sacerdote asiste a reuniones del mundo literario local, empieza

a publicar sus poemas y artículos, e incluso realiza un viaje a Europa para continuar con su formación «intelectual». Es decir, en esta figura se intenta formular la versión más canónica del ascenso de un individuo en la «ciudad letrada»²⁷. Sin embargo, ¿qué aprende en su viaje de formación por Europa? ¿Qué conocimiento «novedoso» trae de vuelta a su tierra? Aquello que trae en su regreso a su «patria» es cómo mantener incólumes, «sanos» y limpios, los grandes monumentos eclesiásticos de aquello que aparentemente más los daña: los excrementos de palomas. En *58 indicios sobre el cuerpo*, Jean-Luc Nancy (2015) señala que «la exterioridad y la alteridad del cuerpo llegan hasta lo insoportable: la deyección, el desperdicio, el innoble desecho que todavía forma parte de él, que todavía es de su sustancia y sobre todo de su actividad» (28). Así, podemos pensar los excrementos (el desecho) como una extensión del cuerpo, o, como dice Nancy, «el exceso de su propia vida» (28). Así también, el pensador francés señala en otro de sus libros, *El intruso*, que «la verdad del sujeto es su exterioridad y su excesividad: su exposición infinita» (Nancy, 2006: 43). Esta «exposición infinita», este exceso, puede pensarse como aquello que va más allá de la norma, del «gusto exquisito», aquello que deja de ser uniforme; por ejemplo, esas otras actividades corporales que no queremos ver, que se ocultan, pero que están, que existen. Esos residuos, o desechos, son lo que un régimen autoritario no permite, lo que no desea que ocurra, los que intenta limpiar u ocultar en su jardín. Como afirma John Scanlan (2005), «estamos ciegos a la realidad de los desechos porque la sociedad moderna ha creado medios casi perfectos para no recordar» (16). Estos medios son, esencialmente, tecnologías de limpieza, formas de blanqueamiento. Así, pienso que el cura-jardinero aprende en Europa los mecanismos necesarios para mantener el «splendor» de la monumentalidad del jardín. Lo que exporta del viejo mundo a Chile no es más que el aparato de limpieza del nazismo y de regímenes fascistas, aquello que Bauman denomina

25. Mariana Callejas fue una escritora chilena casada con el ex agente de la CIA y sicario Michael Townley. Ambos participaron, como agentes encubiertos de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), en el asesinato de opositores políticos al régimen de Pinochet, tales como Carlos Prats y Orlando Letelier.

26. «Supe, por otro amigo, que quien se había perdido era un autor de teatro o tal vez un actor, y que había recorrido los infinitos pasillos de la casa de María Canales y de Jimmy Thompson hasta la saciedad, hasta llegar a aquella puerta al final del corredor débilmente iluminado, y había abierto la puerta y se había dado de bruces con aquel cuerpo atado sobre una cama metálica, abandonado en aquel sótano, pero vivo, y el dramaturgo o el actor había cerrado la puerta sigilosamente» (140).

27. Desde la Colonia hasta el presente, la apropiación de la «letra» o del «conocimiento» ha funcionado como mito para el ascenso social y para «la incorporación a los centros de poder» (Rama, 103). Dominar un conocimiento es apropiarse o construir un espacio de poder. En este sentido, Urrutia Lacroix realiza distintos pasos para transitar de ser un joven sacerdote con ínfulas de poeta a convertirse en asesor intelectual del régimen militar.

como «las técnicas de limpieza»²⁸. Estas técnicas de limpieza, para Urrutia Lacroix, tienen como finalidad purificar los edificios eclesíasticos de la suciedad de las palomas. Para ello, el cura encuentra cómo en Europa utilizan halcones que cazan palomas, o las espantan. Ello pareciera ser una metáfora de los militares, del rol que cumple el aparato bélico para la imposición de una forma de pensamiento (o gobierno). Además, también los «halcones» representan a la intelectualidad cómplice, a aquella que disfruta una fiesta escuchando supuestos cantos de pajarillos que no se pueden ver o, si se quiere, que ya cazado esos pájaros y oyen su agonía²⁹.

El árbol de Judas y Pinochet como intelectual de «jardines»

Casi al final de la novela, Urrutia Lacroix, mientras camina por un jardín, recuerda un sueño que tuvo en el que vislumbraba «en el centro del patio (...) un árbol, de especie indiscernible, sin hojas» (135), para más adelante catalogarlo como «el árbol de Judas» (137). El personaje reflexiona sobre su sueño y dice: «tuve un atisbo de comprensión: Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros» (138). Así, el árbol de Judas es lo que el jardín, en su búsqueda de artificio, esconde. No es la excepción,

sino la norma lo que realmente rige el jardín-país, pero que se cubre bajo la forma de excepción (el jardín como excepción del orden «natural»). El árbol no tiene ni hojas ni flores. Este árbol de Judas nos hace pensar en el relato «El traje nuevo del emperador» (1837), de Hans Christian Andersen, en el cual unos pícaros engañan a un soberbio rey al darle un traje «que solo las personas no estúpidas podrían ver». Por supuesto, no existe tal ropaje, y solo hacia el final del relato un niño, en su inocencia, se atreve a proclamar que el rey «está desnudo». Si recordamos la caricatura de Pinochet, vestido floridamente como Luis XIV, podemos afirmar que el árbol de Judas no es solo Chile, sino también el dictador, aquel que se camufla bajo un manto de artificio, mientras que en la tierra negra los «gusanos» hacen de las suyas.

Pinochet se «camufla» al describirse a sí mismo más como un sujeto letrado que como un militar o político corriente. A la vez así lo miran otros personajes, como en el caso de Farewell y el cura que lo perciben como un «verdadero» faro. «Algo tiene que tener el caballero que lo haga excepcional», expresa Farewell (114). En esta frase, el crítico no solo condensa su admiración por el dictador, sino también pareciera reconocer que ya los intelectuales no tienen la misma transcendencia que antes. En este sentido, compartimos la reflexión de Tomás Maldonado acerca de cómo los hombres eruditos, los intelectuales de biblioteca, conciben su fragilidad al ser potencialmente sustituidos por nuevas figuras «más eficaces en el ámbito público» (1998: 20). Pinochet se compara con los expresidentes de su país e indica que ninguno de ellos era intelectual. El dictador se siente orgulloso porque se considera superior al haber escrito tres libros³⁰ y presume de interesarse por la lectura:³¹ «Yo leo libros de historia, leo libros de teoría política, leo incluso novelas» (117-118)³². Sin embargo, son

28. Bauman se refiere a la función de la burocracia durante el Holocausto. «Para ese momento, la burocracia había organizado maravillosas técnicas de limpieza que no se podían desaprovechar y dejar que se oxidaran» (137).

29. Asimismo, no se puede dejar de señalar, como lo ha dicho Walter Benjamin, cómo cultura (creación) y barbarie (destrucción) están unidas. Si bien el filósofo alemán lo menciona desde una mirada más universal, al ser el jardín un microcosmos podemos afirmar que ese espacio estético es también un logro dado o posible a través de la destrucción. De ahí que podamos comprender el jardín también como un ensayo, como una puesta en práctica de una forma de ejercer el poder que se desea amplificar. De la misma forma, Mukerji destaca esta relación creación-destrucción en el paisajismo francés. «The political culture of land control that was transforming the French landscape into a marker of the state's power was showcased around the royal residences, particularly Versailles, in the formal gardens that mobilized the same technologies of material power used throughout the state but that employed them to create dramatic visual effects from natural forces» (652).

30. Augusto Pinochet escribió varios libros de tema militar, entre ellos *Geopolítica* (primera edición: 1968, segunda edición: 1974).

31. En *La vida literaria de Augusto Pinochet*, Juan Cristóbal Peña da cuenta de la biblioteca del dictador, la cual estaba compuesta por más de 55.000 libros, valorada en tres millones de dólares.

32. En un artículo de prensa se cita una declaración de Pinochet quien señaló: «Yo sé que el marxismo-leninismo es una teoría diabólica. Lo sé por mis estudios: leo 15 minutos diarios» (Ortuzar, 2003). Por su parte, Andrea Jefanovic (2000), en un texto titulado «El Rol de la Cultura en Chile de la Transición: "Chile = Pinochet", y otras sinopsis de los años 90» cuenta que un periodista le preguntó a Pinochet

tres libros que pudieran conectarse con el campo militar. Uno de ellos, dedicado a la geopolítica, que vendría a representar esa interpretación e intervención que hace el dictador-jardinero sobre su territorio. Lo ordena, determina qué puede estar y qué debe excluirse. Lo transforma en un jardín de senderos que no se bifurcan. En su libro *Geopolítica*, Augusto Pinochet (1974) afirma que «el repudio inicial *afiorado* hacia esta disciplina [la geopolítica] durante la II Guerra Mundial (...) hoy se ha transformado en un sentimiento de simpatía hacia esta novel ciencia» (19, cursivas mías). El autor enfatiza que esa ciencia fue muy combatida «por todos aquellos que veían en ella un estrecho enlace con las ideas totalitarias» (19). Asimismo, indica que si bien la geopolítica no tiene muy limitado su campo de acción, «ella mantiene enlaces con toda ciencia que diga relación con el territorio» (31). Por ello, ninguna hoja puede moverse fuera de su lugar. Por ello, las luces prenden con la presencia del dictador en el jardín. El jardín es, pues, un microcosmos de la geopolítica.

El jardín sin jardinero

Para cerrar, hacia el final de la novela Urrutia Lacroix visita a María Canales, quien ha perdido su prestigio (su lugar, podríamos decir, de «flor privilegiada» en el «jardín-país») tras la caída del régimen militar. Enseguida el sacerdote observa que

la casa ya no parecía la misma: todo su esplendor, un esplendor nocturno e impune, había desaparecido. Ahora sólo era una casa demasiado grande, con un jardín descuidado en donde la maleza crecía sin control, vertiginosamente, trepando por las rejas como si quisiera velar al paseante ocasional la visión del interior de aquella casa marcada (143).

Me quedo con la imagen de este jardín que, a diferencia del descrito al principio de la novela, no es ni reducido ni modelado/moldeado/manipulado. Se trata de un jardín que desborda los límites de su condición de cerco para adentrarse en otros espacios de los cuales antes era excluido, así como para extenderse y romper con la simetría o un orden exteriormente

acerca de su rutina a lo cual el dictador respondió: «Todas las noches estudio libros de historia, de filosofía, de ciencias políticas, de religión, de economía. Leo por 5 minutos y apago la luz».

impuesto. Es un jardín que ya no encuentra resistencias, pero que a la vez no pierde su condición de jardín. Para Chiara Bolognese, el jardín final de la casa de María Canales vendría a ser uno de esos «lugares infernales» que Bolaño suele presentar en su narrativa, «aquellos en donde el infierno se produjo» (100). Ahora bien, el jardín sin orden de Canales no es solo el espacio después del infierno, sino también el lugar que materialmente da cuenta del fin de un régimen dictatorial, se convierte en un espacio que refleja un proceso de transición pues da la posibilidad de que esa «naturaleza controlada» se libere.

Esa casa, y su jardín, es clave para pensarla como espacio político representativo de la dictadura chilena, puesto que no solo Bolaño la representó como lugar donde se vinculan cultura y violencia, sino también otros escritores,³³ como el caso de Pedro Lemebel en su crónica oportunamente titulada «Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o «el Centro Cultural de la Dina»)». En el texto, Lemebel describe la casa de Callejas enfatizando la relación que se establece entre los intelectuales y la violencia, así como destacando el jardín como ese doble lugar de creación y destrucción:

...la casa enclavada en el cerro verde y el paisaje precordillerano y esos pájaros rompiendo el silencio necrófilo del barrio alto. Esa tranquilidad de cripta que necesita un escritor, con jardín de madre selvas y jazmines «para sombrear el laboratorio de Michael, mi marido químico, que trabaja hasta tarde en un gas para eliminar ratas», decía Mariana con el lápiz en la boca. Entonces todos alzaban las copas de Old Fashion para brindar por la alquimia exterminadora de Townley, esa swástica laboral que evaporaba sus hedores, marchitando las rosas que morían cerca de la ventana del jardín (1998: 7).

Lemebel describe el jardín de Callejas como un decorado, una forma de ocultar el horror que se esconde: el del marido «químico» que elabora un «gas» para «eliminar ratas». De ahí que todo esté travestido, quienes observan el jardín ven solo disfraces, y quienes hacen parte de la casa, también se disfrazan bajo la apariencia de personajes socialmente aceptados.

33. Además de Roberto Bolaño y Pedro Lemebel, tenemos la obra *El Taller*, de Nona Fernández, el cuento «Caída en desgracia», de Carlos Iturra, entre otros. Asimismo, algunos escritores actuales, como Carlos Franz y Gonzalo Contreras, se formaron en su taller y en distintas entrevistas han reflexionado sobre su paso por esa casa.

Como en la caricatura de Pinochet, en esta crónica de Lemebel los personajes también se retratan, y se miran entre sí, a partir de cómo pretenden mostrar a la sociedad:

Todo el mundo veía y prefería no mirar, no saber, no escuchar esos horrores que se filtraban por la prensa extranjera. Esos cuarteles tapizados de enchufes y ganchos sanguinolentos, esas fosas de cuerpos retorcidos. Era demasiado terrible para creerlo. En este país tan culto, de escritores y poetas, no ocurren esas cosas, pura literatura tremendista, pura propaganda marxista para desprestigiar al gobierno, decía Mariana subiendo el volumen de la música para acallar los gemidos estrangulados que se filtraban desde el jardín (1998: 7).

El discurso de los intelectuales y escritores funciona entonces como forma de decorar el jardín-país para así esconder sus contradicciones, sus problemas y la violencia que allí tiene lugar. Los artistas y los intelectuales no pueden ver el horror que sucede porque este se encuentra disfrazado, de la misma manera que en la caricatura de la revista *APSI* donde Pinochet aparece vestido a la usanza de la aristocracia francesa de otro siglo. El horror se intenta ocultar con el apoyo de la creación artística.

Por otro lado, ese no control presente en el jardín «abandonado» de la casa de María Canales tras el derrocamiento de la dictadura es la mayor expresión de libertad que encuentro en esta novela. El dejar fluir la naturaleza intacta (sin intervención externa), esa pura virtualidad, no debe leerse como un descontrol, sino como otro orden, como una respuesta a la pregunta ¿y qué viene después del horror? Todo jardín intenta apropiarse de la mirada. Este otro jardín, el último representado en *Nocturno de Chile*, busca simultáneamente ocultar y exhibir un espacio de la dictadura. Lo oculta porque no deja ver su interior, como se señala en la novela, pero al mismo tiempo lo exhibe porque la maleza llama la atención sobre aquella que está cerrando. En ese sentido, la virtualidad del jardín solo se actualiza en la mirada. Este último jardín es un fantasma, un espectro que da cuenta de conflictos no resueltos alrededor de la casa:

Entramos a la casa. Ya no había tantos muebles como antes y la decrepitud del jardín tenía su correlato en las habitaciones, que yo recordaba luminosas, y que ahora aparecían como bañadas por un polvillo rojizo, suspendidas en un tiempo diacrónico en donde se sucedían escenas incompresibles, tristes, lejanas (143-144).

La mirada del cura no consigue develar ni dar respuesta a lo ocurrido, más allá de describir una escena de deterioro. Su capacidad de «ver» y «ordenar» la realidad que desarrolla tanto en sus tertulias literarias y políticas, como en su viaje a Europa, no le sirven ahora que el contexto ha cambiado. El descuido del jardín, y de la casa, responden a un cambio de régimen, una nueva manera de mirar y de ordenar el espacio. Formado en las reuniones literarias que ignoraban su alrededor e instruido en que a través del uso de «halcones» se podía «borrar» a quienes «ensucian» la sublimidad de los «monumentos», el personaje del cura no puede pensar en «otras formas» de leer/mirar a la sociedad. Esa intelectualidad ya no funciona en el nuevo jardín porque es incapaz de ver vida donde ellos miran malezas. Más aún, esa intelectualidad, cómplice de la dictadura, no reconoce el horror aunque lo tenga de frente. En la novela, el personaje del cura señala «yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde» (142), en referencia a los actos de tortura que ocurrían al interior de la casa de Canales. Urrutia no puede ver porque su mirada ha sido apropiada por el jardín del dictador: la belleza del orden lo enceguece y le imposibilita percibir la destrucción que detrás se esconde.

En conclusión, Roberto Bolaño fabula en *Nocturno de Chile* distintas modalidades de la imagen y de la metáfora del jardín como un modo de dar cuenta de la historia política de Chile, especialmente del contraste entre la dictadura, reflejada en el jardín de Pinochet, y la posterior transición, reflejada en el jardín de María Canales. En este «jardín-país» que hemos denominado, Bolaño hace de la cultura material un reflejo de la situación política. El dictador puede pensarse como un jardinero que ordena el país con ese «gusto exquisito» como señala Urrutia Lacroix, uno que hace del territorio un espacio controlado por su deseo.

Bibliografía

- ANDERMANN, Jens. «Cosmopolitismos telúricos: jardín y modernidad en Latinoamérica». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 79 (2014): 201-215.
- ARAYA, Francisca. *Historia de la Revista Apsi*. Santiago: LOM, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Legislators and Interpreters. On modernity, post-modernity and intellectuals*. Oxford: Polity Press, 1989.

- BOLAÑO, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- BOLOGNESE, Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago: Margen, 2009.
- COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1984.
- ESPINOSA, Patricia. «Vericuetos de una conciencia peligrosa». 2001. <http://www.letras.s5.com/bolano1804027.htm> Consultado el 3 septiembre 2016.
- FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Reverte, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Espacios otros*. 1999. <http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=1932&archivo=7-132-1932qmd.pdf&titulo=Espacios%20otros> Consultado el 3 agosto 2016.
- GONZÁLEZ, Daniuska. *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2010.
- JEFTANOVIC, Andrea. «El rol de la cultura en Chile de la transición: ‘Chile = Pinochet’, y otras sinopsis de los años 90». En: <http://www.letras.s5.com/aj300608.html> (2000).
- LEMEBEL, Pedro. *De perlas y cicatrices*. Santiago: LOM, 1998.
- LÓPEZ-VICUÑA, Ignacio. «Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño». *Revista Chilena de Literatura*, 75, (2009): 199-215.
- MALDONADO, Tomás. *¿Qué es un intelectual? Aventuras y desventuras de un rol*. Barcelona: Paidós, 1998.
- MUKERJI, Chandra. «The Political Mobilization of Nature in Seventeenth-Century French Formal Gardens». *Theory and Society*, 23.5 (1994), 651-677.
- NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- ORTUZAR, Ximena. «Allende, el presidente que nunca se rindió, vociferaba: “nada de diálogo; ofrézcanle un avión y en el camino ese avión se cae”». *La Jornada* (11 sep. 2003). <<http://www.jornada.unam.mx/2003/09/11/052n1con.php?printver=1&fly=>>> Consultado el 1 Sep 2016.
- PINOCHET, Augusto. *Geopolítica*. Santiago: Andrés Bello, 1974.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar, 2004.
- RICOEUR, Paul. «Ética y Moral». Gómez, Carlos (ed.). *Doce textos fundamentales de la ética del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1990: 241-255.
- SCANLAN, John. «La basura importa». 2005. <<http://es.scribd.com/doc/190125931/Scanlan-La-Basura-Importa#scribd>> Consultado el 10 septiembre 2016.
- WEISS, Allen. *Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and 17th-Century Metaphysics*. New York: Princeton Architectural Press, 1995.

Ser es parecer o el dandismo de las formas: actitudes, autorepresentación y performatividad en Abraham Valdelomar

To be is to seem or the Dandism of forms: attitudes, self-representation and performativity in Abraham Valdelomar

EZIO NEYRA MAGAGNA*
Universidad Adolfo Ibáñez (Chile)

Resumen

Este artículo parte del desdoblamiento propuesto por el crítico peruano Luis Alberto Sánchez para referirse a la obra del autor peruano Abraham Valdelomar. Según Sánchez, existieron dos vertientes: una adquirida, el dandismo; y otra congénita, que informó su literatura peruana y regional. Según Sánchez, habría un Valdelomar verdadero y uno falso, un Valdelomar digno de entrar en el canon literario peruano se opone a un Valdelomar que no se necesitaría recordar, aquel hizo de y con su cuerpo un texto que, según la lógica de Sánchez, no valía la pena leerse dentro de su trabajo *serio*. Contrariamente a esta opinión, el presente artículo propone que en el caso de Valdelomar su trabajo literario no puede entenderse sin tomar en cuenta su dandismo. El artículo expone la forma en que el autor peruano, tanto en su producción escrita como en su performatividad, construyó un marco en donde legitimar su conducta dandi. En suma, nuestra intención es demostrar cómo texto escrito y acción performativa son parte de una misma obra, que incluye también el cuerpo del propio autor, y que conforman el marco de su dandismo.

Palabras clave: Abraham Valdelomar, Literatura peruana, Dandismo.

Abstract

This article starts with the idea of the splitting, proposed by the Peruvian critic Luis Alberto Sánchez to refer to the work of Peruvian author Abraham Valdelomar. According to Sánchez, there were two aspects: the first one, dandyism, was acquired; the second one was congenital, and it informed its Peruvian and regional Literature. In Sánchez's words, there was a real and a fake Valdelomar. A Valdelomar worthy of entering the Peruvian literary canon is opposed to a Valdelomar who was not necessary to remember, who made of and with his body a text that, according to Sánchez's logic, it was not worth reading within what can be considered his *serious* work. Contrary to this opinion, this paper proposes that in the

* Bachiller en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es Ph.D. en Literatura Hispanoamericana por la universidad de Brown y M.A. en Estudios Hispánicos en la misma universidad. Ha sido Director de la Dirección del Libro y la Lectura del Ministerio de Cultura del Perú entre los años 2015 y 2018. Ha dado clases de literatura y escritura creativa en universidades de Cuba, Estados Unidos, México, Perú y Uruguay. También fue uno de los cofundadores y editores de la Editorial Matalamanga. Como escritor, ha publicado los libros *Habrà que hacer algo mientras tanto*, *Todas mis muertes*, *Tsunami* y *Pasajero en La Habana*. Actualmente vive en Chile, donde es Profesor de Literatura y Cultura Impresa en la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez.

case of Valdelomar, his literary work cannot be understood without taking into account his dandyism. In this way, this paper shows the way in which the Peruvian author, both in his written production as well as in his performativity, built a framework in which he was able to legitimize his dandyism. In short, our intention is to demonstrate how written text and performative action are part of the same work, which also includes the body of the author. With both elements, he made up the framework of his dandyism.

Keywords: Abraham Valdelomar, Peruvian Literatura, Dandysm.

El poeta, periodista, dramaturgo y narrador peruano Abraham Valdelomar (1888-1919) sigue siendo un autor cuya clasificación ha resultado, por decir lo menos, problemática. A nuestro entender esto responde por lo menos a los siguientes factores: haber sido el primer escritor moderno en el Perú (y haber tenido conciencia de ello); haber sido un autor cuyo trabajo no se restringió estrictamente al texto escrito, sino que atravesó sus límites; haber sido un mordaz crítico de la sociedad de su tiempo con ánimos de épater le bourgeois, de dejar atónito al burgués. Uno de sus contemporáneos más célebres, José Carlos Mariátegui, pronosticó que ninguna definición sería suficiente para aprehender el trabajo de Valdelomar (240) y no estuvo equivocado. Después de todo, como señala el propio Mariátegui, Valdelomar fue «un hombre nómada, versátil, inquieto como su tiempo» (240) y todavía hoy en día representa un enigma de múltiples posibilidades interpretativas.

Esta falta de definiciones suficientes que anticipó Mariátegui, quizá haya comenzado a propalarse de la mano de uno de sus críticos y biógrafos más importantes, Luis Alberto Sánchez. Mónica Bernabé, en *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (1911-1922)*, resume la forma en que Sánchez desdobló a Valdelomar:

... primero recorta una mascarada de escritor frívolo, ingenuo, profesor de dandismo, personaje dannunziano para ver y oír, autor de una literatura decorativa que es leída como mero ejercicio de imitación cosmopolita. Luego, detrás de la máscara, emerge el otro, el verdadero, el que se encuentra a sí mismo cuando su escritura logra dar con una veta criollista y melancólica. Valdelomar se vuelve auténtico desde el momento en que recuerda su infancia y practica un franciscanismo literario de dulce ingenuidad, en definitiva, un arte sencillo (122).

Siguiendo la lógica de Luis Alberto Sánchez, hubo un Valdelomar verdadero y uno falso, uno artificial y otro natural, más telúrico. Un Valdelomar digno de entrar en el canon literario peruano (el autor de

«El caballero Carmelo» y de otros textos criollistas) se opone a un Valdelomar que no se necesitaría recordar, aquel que relató cuentos y crónicas de carácter modernista, que visitó el territorio de los paraísos artificiales, que buscó sorprender a los «hombres de negocios, gordos, improvisados y de malos antecedentes» (Valdelomar *Obras completas* 4: 402), que hizo de y con su cuerpo un texto que, según la lógica de Sánchez, no valía la pena leerse dentro de su trabajo *serio*. De todos modos, crítico sagaz y fino como era Sánchez, tuvo el mérito de apreciar desde temprano el dandismo de Valdelomar, y su clásico libro *Valdelomar o la belle époque* sigue siendo un importante referente para acercarse al artista iqueño y a su carácter de dandi. Sin embargo, al referirse al dandismo de Valdelomar, Sánchez vuelve a utilizar las mismas pautas ya expuestas, y concluye que el trabajo de Valdelomar debe entenderse desde una dualidad: «*dandysmo* en la conducta y el *franciscanismo* en la literatura» (439). Sánchez desarrolla estas ideas: «De lo cual inferiríamos una conclusión digna de ser varias veces repensada: el *dandysmo* representaría la vertiente europeísta, exótica, adquirida y vistosa de Valdelomar; el *franciscanismo*, la peruana, regional, congénita y expresiva: en otras palabras: vida de *dandy*, arte de *neoindio*» (ibidem).

Sánchez es categórico en sus conclusiones sobre el trabajo del dandi peruano, e insiste en desdoblarlo, y poner por un lado su vida de dandi, y, por el otro, su literatura peruana, criollista, local. Tomamos de Sánchez su deseo de repensar sus conclusiones, pues contrariamente a lo que propuso, nuestro entender es que en el caso de Valdelomar su trabajo no puede entenderse sin tomar en cuenta su, para seguir con las palabras del crítico peruano, *vistosidad*. Esto es, su performatividad, entendida de la manera propuesta por Judith Butler, es decir, el rol social que uno interpreta (187). Se trata de un rol que, por supuesto, no es una condición ya dada. Al contrario, se va construyendo de manera constante a lo largo del tiempo. No siempre se tiene el mismo nivel de conciencia sobre la performatividad que uno lleva a cabo. El dandi, en cambio, plenamente consciente de su deseo de

diferenciarse y hacerse único, tiene una gran agencia en el rol social que termina jugando. Valdelomar pone de manifiesto el rol de dandi, o al menos del tipo de dandi al que Valdelomar pertenece, uno que busca causar sorpresa, que tiene deseos de incomodar a los espíritus demasiado píos, que tiene a la pose como insignia de su performatividad, y que tiene muy clara la máxima de Barbey D'Aureville¹ de que si uno va a parecer dandi, tiene que serlo, de que ser y parecer deben estar al mismo nivel (D'Aureville 6).

Valdelomar no se agota en los textos escritos ni en lo que Barthes llamó la *obra*, esto es, algo autoritario, cerrado, fijo, único, consumado sino que más bien asentó su trabajo en la idea del texto en sentido amplio, que es liberador, abierto, variable, trazado por intertextos y performativizado (cfr. Worthen 12). En Valdelomar hay una performatividad constante que, además de haberla construido él mismo en sus textos escritos, se fundó en el privilegiado espacio que construyó para sí y desde el cual pudo ser observado. En Valdelomar, como explicaremos en breve, importan la pose, la autorepresentación, la inscripción en el propio cuerpo y, por todo ello, la significación del legado del peruano no puede encontrarse únicamente en sus textos escritos.

Sumado a lo anterior, es importante señalar que, como parte de una toma de conciencia de la «desindividualización» a la que llevó los procesos modernizadores², el esfuerzo del dandi consistió en llevar

al extremo su deseo por diferenciarse y por hacerse único, y que por ello el dandi, al haberse incluso valido de su cuerpo, es el sujeto paradigmático de dicha búsqueda por recuperar la individualidad. Si, como propone Mazzucchelli, el dandismo es el ritual de la religión del individuo (x), y cada una de sus características da forma a dicho culto, entonces el credo del dandi es el de la invención de sí mismo. En el caso de Valdelomar, dicha invención fue constante, abarcó múltiples terrenos y comenzó tempranamente. Por el momento, sirvan como ejemplos la suplantación de su nombre por el del Conde de Lemos o la actitud siempre esquiva sobre su edad (Sánchez 29) o las variantes que practicó con su propio nombre en las matrículas a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (46). En Valdelomar todo se simula a la vez que se muestra y oculta.

Por más que, según Sánchez, este lado vistoso y exótico, dandi al fin, es apenas un accesorio, entendemos que, en el caso de Valdelomar, lo performativo no solo es el carácter que define su dandismo sino que es además un rasgo central de su obra. Las palabras que Aldo Mazzucchelli emplea para referirse a la regencia del mismo elemento en la obra del uruguayo Julio Herrera y Reissig, bien pueden utilizarse para el caso de Valdelomar pero también para todo autor en donde impera lo *vistoso*:

Tal regencia de lo performativo requiere de un marco para ser eficaz, y fue el poeta mismo quien lo preparo. Es fácil observar que una parte significativa de la intervención autoral de Herrera y Reissig tiene por motivo a Herrera y Reissig. El poeta usa su texto y su imagen, su semiosis general, para su propia literalización imaginaria, para crear ese marco que le permite ejercer su performatividad; mirando las publicaciones de la época, escudriñando algunas de sus cartas, resulta evidente su inusitada hiperconciencia respecto al rol de autor, casi cansada ya; su autoproducción... (su) idavuelta incesante entre estrategia de personaje público y táctica verbal. En ella no hace el autor aparecer su objeto crítico desapareciendo él, sino que al revés: su presencia y su semiosis, todo lo que refiere a él mismo, se impone a sus elogiados, a sus insultados, a sus criticados. Esto tiene que ver con tal dispositivo esencial de este performatismo..., es decir la creación de un marco, que es él mismo, su presencia en tanto signos

que perdiese direccionalidad, y haciendo que muchos, en su encuentro con las masas, buscaran individualizarse, indagando en los terrenos de su autorepresentación.

1. Barbey D'Aureville (1808-1889) fue el primer autor en teorizar acerca de la figura del dandi. Hinterhäuser propone que ni antes ni después de D'Aureville «se han hecho observaciones más profundas acerca de la problemática del dandi» (73). D'Aureville propuso que uno de los principios fundamentales del dandismo es el arte de dejar atónito al burgués (*épater la bourgeoisie*), se trata de «una revolución individual contra el orden establecido, algunas veces contra la naturaleza...» (D'Aureville 16). Lo artificial se eleva sobre lo natural con la ilusión de transformarlo. La rebeldía de este dandismo que se vale del artificio se debe a que es «el producto de una sociedad aburrida, y el aburrimiento no hace bien» (D'Aureville 52). La lapidaria máxima «ser es parecer» se convirtió en su legado más duradero, al proponer que, como señala Hinterhäuser, «no es en el arte del vestir (...) donde se encuentra el ideal supremo del dandi y la clave de la impresión que causa en los demás, sino que éstos se basan y residen en la armonía perfecta entre el traje (...) y el carácter de la persona que lo lleva» (73).

2. En particular a nivel social, encarnada en las masas que comenzaron a poblar las ciudades. Varios autores (Durkheim, Williams, Simmel) han escrito sobre la forma como los procesos modernizadores descentraron al individuo, logrando

que rodean al texto/acto, signos que son lo que hace posible ese texto/acto. Si el acto performativo sólo se cumple dadas ciertas condiciones, o el acto no tendrá valor, en el caso de Herrera la legitimidad de sus actos de letras depende en buena medida de la aceptación previa de la autoridad poética del emisor (xviii).

En el caso de Valdelomar, como veremos, dicha autoridad poética se construye a partir de una serie de textos literarios —«El palacio de hielo», «El círculo de la muerte», «Belmonte, el trágico»— así como en diversas entrevistas, artículos periodísticos, discursos, conferencias, cartas, pero también en su performatividad.

Hay más razones por las que, en el caso de Valdelomar, su comportamiento dandi no puede ser dejado de lado en el afán de aprehender su obra. El dandi está en medio de una permanente tarea por autoinventarse. Pero esta invención de sí mismo tiene como insignia la originalidad, y los extremos adonde puede llevarla. Dicha originalidad contribuye en la recuperación de su diferencia, de su unicidad, de su dandismo. El dandi es paradigmático de la actitud de modernidad, la cual lo obliga a la tarea de inventarse a sí mismo (Foucault 570-571). El dandi, como propone Mazzucchelli, «tiene la voluntad estética y la fuerza para someterse a una forma» (x). Su credo es el de la invención de sí mismo.

De forma parecida, pensaron varios autores que analizaron los procesos modernizadores. Jerrold Seigel, por ejemplo, recobra la misma idea cuando afirma que:

En general, uno puede decir que todos estos escritores compartieron y ayudaron a mantener viva una confusión común. Notaron correctamente que las condiciones modernas requerían individuos que participaran en la formación de sí mismos, y que esta necesidad debía distinguir las situaciones modernas de lo que típicamente sucedía antes, es decir, un ser o un alma que podía entenderse como una sustancia y una especie de otorgamiento cósmico (43).

A decir de Seigel, tenemos un individuo moderno que tiene la enorme tarea de producirse a sí mismo. Un individuo de quien se requiere una activa participación en su propia conformación. Las condiciones modernas forzaron al individuo a adquirir un rol activo en la construcción de sí mismo. Esto no significa que el dandi fuera alguien necesariamente alejado del contexto que le rodeaba, con una actitud misántropa. Seigel propone que lo que se debe

observar es que «varias figuras modernas reconocieron el lugar central que las relaciones sociales y culturales tenían en la conformación de uno mismo, a menudo en formas que establecían la reflectividad en una relación mutuamente constitutiva con otros elementos de la existencia individual» (ibídem). Valdelomar, un autor tan consciente de la presencia de un público que no solamente lo lee, sino que también lo observa, buscó ser el centro de la atención, al haber sido alguien en quien predominó la pose para marcar distancia de los demás. Pero también fue alguien que se creó y se modeló en relación con su público, y, como en el caso del británico George Brummell³, esto, en lugar de menguar su unicidad, la aumentó (Spence Smith 732), pues se exponía, muchas veces incluso desafiando a su público, lo que le hizo blanco de rumores y habladurías.

El conocimiento sobre las razones y la forma en que Valdelomar se moldeó en relación con su público puede entenderse mejor si tenemos en consideración que, siguiendo las ideas de José Luis Rénique, Valdelomar asienta su dandismo de forma contemporánea a un panorama político-intelectual que comenzaba a cambiar: «El del declive del intelectual letrado decimonónico forjado en el claustro o en la soledad de la biblioteca familiar. Irrumpe de otro lado, una talentosa intelectualidad provinciana, autodidacta por lo común, forjada en la prensa y en la esfera pública» (202). Esta pugna, propone Rénique, que se convertiría en una lucha por el reconocimiento (217), alcanzaría un hito fundamental: «la incorporación de la *intelligentsia* mesocrática a la vida política (Valdelomar) y el inicio del exilio o la marginalidad de su contraparte oligárquica» (Riva-Agüero) (ibídem). Y para lograrlo, «como Abraham habría de demostrarlo, el mero uso de la palabra escrita no era suficiente ya. Había puesto en escena, para tal efecto, una *performance* basada en su propia autoconversión en el autodenominado Conde de Lemos. El Palais Concert (...) proveería el tinglado» (217).

3. George Brummel (1788-1840) es considerado el primer dandi. Su presencia en la escena social británica cambiaría el significado del término dandi para siempre, que comenzará a ser usado para designar a quien se distingue del resto por su belleza en el vestir y sus maneras aristocráticas, y de ninguna manera lo contrario. Fue además el personaje que sirvió a Barbey D'Aureville como modelo de dandismo en su famoso libro acerca de George Brummell y los orígenes del dandismo en Inglaterra.

Hemos dicho ya que el marco con el que Valdelomar legitimó su dandismo se construyó tanto en su producción escrita como en su performatividad. Con ánimos de explicar la forma en que Valdelomar generó dicho marco, en una primera instancia veremos cómo, desde la escritura, el dandi peruano muestra signos de ser consciente de la presencia de un público (que lo observa y al que responde), y cómo, asimismo, aparece una clara intención de sorprenderlo e incomodarlo. Veremos también algunas acciones performativas, que encontraremos en entrevistas, testimonios, reportajes, y en general en acciones en donde hay una autorepresentación de sí mismo. En cuanto a los textos literarios que se analizarán, si bien los dos primeros pertenecen al universo de la ficción, y el último se trata de un ensayo sobre estética, consideramos que los primeros pueden ser leídos en un mismo nivel discursivo, no obstante su pertenencia al mundo de la ficción. Esto es así porque dentro del universo de motivos posibles de la época, es significativo que Valdelomar haya hecho uso del relacionado con el dandismo, y que este motivo elegido haga eco de cuestiones similares a las que el peruano planteó, por ejemplo, en reportajes o cartas que también serán motivo de análisis. Consecuentemente, nuestra intención es demostrar cómo texto escrito —ficcional o no— y acción performativa son parte de una misma obra, de una única obra, que incluye también el cuerpo del propio autor, y que conforman el marco de su dandismo.

Ya desde sus escritos tempranos, Valdelomar no solo dio muestras de que reconoce un público sino que también hizo manifiesto su deseo de sorprenderlo y desubicarlo. Esto se aprecia desde textos tempranos como «El palacio de hielo», publicado en 1910. En este, dicho reconocimiento de un público (que lo lee y lo observa) aparece desde las primeras líneas:

—¿Quieres un cuento oriental en el que pasen caravanas de fetiches sedientos, caballeros en arqueados dromedarios, hacia espejismo de plata líquida; o prefieres un cuento ruso de la Perspectiva Newski o de las desiertas estepas? (...) Puedo contarte una escena florentina, un amor en góndola en Venecia (...) Puedes ir en mi relato a los campos en flor de Niza (...) Si quieres te contaré de Pompeya... (*Obras completas* 2: 33).

Valdelomar, a través de su narrador, reconoce a un interlocutor que hace las veces de un espectador. Se trata de un oyente que espera ser entretenido, que desea que le cuenten historias maravillosas para pasar

un buen rato. Es el narrador quien se muestra como el encargado de satisfacer este deseo, y, por eso, como el mago que guarda trucos bajo la manga, le ofrece una gran variedad de historias de diversos orígenes (y con una alta cuota modernista) y le da la libertad para que él decida cuál prefiere escuchar. El narrador no solo entretiene y tiene cualidades performativas. También le da una labor activa en su función de oyente. Esto es, la presentación del narrador, el tipo de relato que ofrecerá, está en manos del público, al que le da una gran importancia. Pero todavía hay más. Es importante notar que este fragmento muestra también la forma como el narrador reduce la importancia de sus temas, hasta convertirlos en casi insignificantes, y aumenta, así, la importancia de sí mismo. Esto debe entenderse en el sentido de que al ofrecerle a su espectador lo que desee, el narrador no es dominado por su tema, sino que tiene una relación más fría e indolente con este, algo clásico del dandi. El tema es él mismo y no lo que cuenta. En «El palacio de hielo» no importa tanto el relato que finalmente se cuenta ni las características de este. Importan el reconocimiento del público espectador y el papel activo que el narrador le otorga, pero también es de gran importancia para los fines del análisis de la obra de Valdelomar, la manera en que decide terminar el relato en cuestión. Luego de haberle narrado una historia ambientada en Rusia («Prefiero algo ruso, refinado y sangriento») (*Obras completas* 4: 33), le dice el interlocutor) el narrador concluye su relato desestabilizando y sorprendiendo a su público cuando dice: «Mi amigo se ha entristecido y mientras levanta el ventanillo de wagón para orientarse, yo me he puesto una nueva inyección de morfina» (36). Se trata de un final inesperado que a todas luces busca sacudir los hábitos del burgués. Hablamos, así, de un texto temprano en el que, por un lado, hay el reconocimiento de un público espectador (al que se le da una participación en el texto), y, por el otro, un relato en donde se muestra un deseo de sorprender y desestabilizar, que está lejos de ser embrionario.

Pocos años después de la aparición de «El palacio de hielo», Valdelomar publicó «El círculo de la muerte» (aunque aparecido originalmente en 1910 con el título «El suicidio de Richard Tennyson», su versión definitiva se incluyó en el conjunto *El caballero Carmelo*, de 1918.) En dicho relato, se narran los negocios de dos estadounidenses, Kearchy y Kracson, quienes deciden montar un extraño negocio en Coney Island, en Nueva York, consistente en conseguir voluntarios que quieran morir a razón de una persona diaria al ser lanzados desde una

estrambótica estructura de ochenta de metros que ha sido construida para estos fines. La actitud de los empresarios con respecto de los voluntarios es de una extremada frialdad y el valor que dan a sus vidas es inexistente. Tanto Kearchy como Kracson son presentados en el relato como personas a quienes los mueve únicamente el afán del dinero, empresarios prácticos que de alguna manera representan a esta burguesía comerciante a la que Valdelomar se enfrenta. Por su parte, los voluntarios son un ejército de gente que parecen ser desperdicios del mundo modernizado que se retrata. De un mundo moderno que es controlado por hombres del tipo de Kearchy y Kracson:

En el salón de espera había diez y ocho individuos. Todos esperaban el turno para cancelar el último contrato. Había jóvenes de aspecto enfermizo, pálidos, de ojos azules y de cabello amarillo muriente, pegado a las sienes. Morfinómanos elegantes que esperaban con los ojos velados la voz del oficinista que los llevase a otra vida tan apacible como sus ensueños. Había viejos de cara congestionada; niñas; una de quince años, de aspecto fiero, de cabello rojo y de mirada fosca. Ésta se mataba por hastío. La aburría hacer diariamente los largos viajes entre New York y Brooklyn, que le producían el sustento (*Obras completas 2: 225*).

Todos aquellos individuos que pueblan la sala de espera tienen en común el aburrimiento. Son seres que padecen de *spleen* y encuentran en la muerte la salida a sus respectivos malestares. Desde el morfinómano que desea encontrar tras la muerte el lugar equivalente al de sus ensueños químicos, hasta la niña que ha decidido matarse por hastío, todos muestran enorme descontento y un desmedido cansancio de su realidad inmediata. Valdelomar asocia a estos seres desequilibrados que sufren de *spleen* con la figura del artista. Para el narrador de «El círculo de la muerte», quienes van a morir son artistas. «Apareció un criado que acompañó a su camarín a ese nuevo artista fugaz» (ibídem), dice el narrador, y más adelante confirma la idea cuando dice que un «murmullo de admiración hizo converger todas las miradas en la portezuela por donde salía el artista» (227). Pero al igual que en «El palacio de hielo», en «El círculo de la muerte» se reconoce también a un público que deleitar. Los empresarios están convencidos de que, tras los actos de los artistas suicidas, «el público aplaudirá delirante» (224). Desde el punto de vista de los comerciantes, el participar de semejante voluntariado es la garantía para hacerse de

un público amplio. «Los domingos», dice Kracson, «daremos funciones extraordinarias en las que deben morir los excéntricos, los grandes banqueros arruinados o, en fin, aquellas personas que por su talento y virtudes merezcan este señalado honor y sean dignos de llamar la atención pública» (ibídem). Uno de los voluntarios que se acerca a la Agencia Kracson Kearchy, pide con vehemencia que se respete su ubicación en la fila de espera y se confiesa frente a todos. «No temo a nada ni a nadie. Me siento desvinculado de la sociedad. Desde ahora declaro que no tengo nada que hacer con las leyes de mi país. ¡Soy libre! ¡Perfectamente libre! Yo puedo hacer ahora lo que me plazca. Nada se opondrá a mi deseo» (226). Esto es, vuelve a cifrarse en este personaje el *spleen* al que ya hicimos referencia, y que se representa a través de una serie de individuos que parecen estar, como lo señala uno de los suicidas, al margen de las reglas de la sociedad (de una sociedad que es dominada por el tipo de comerciantes con los rasgos de Kearchy y Kracson), al igual que los artistas en su afán por diferenciarse de ciertos aspectos de la sociedad, y, especialmente en la figura del dandi, paradigma de esta búsqueda por la individualización y la unicidad.

Tanto en «El palacio de hielo» como en «El círculo de la muerte» se aprecia la plena conciencia de un público y el deseo por sorprenderlo. Ambos textos de ficción contribuyen a la construcción del marco que le permitiría a Valdelomar desplegar su dandismo. Los rasgos mostrados luego resonarán en su *performatividad*. Dicha generación de sorpresa parece seguir los lineamientos propuestos por Barbey D'Aurevilly, quien propuso que «...una de las consecuencias del dandismo, una de sus principales características —para decirlo mejor, su característica más general—, es siempre producir lo imprevisto, aquello que no puede esperarse lógicamente entre espíritus acostumbrados al yugo de las normas» (16). Valdelomar da un gran protagonismo a su autorepresentación, que construye teniendo en cuenta ciertas premisas. Por ejemplo, la que otorga el poder de ser, sobre todo, uno mismo (D'Aurevilly 5) con la idea de dirigir esa individualidad —única, mordaz, diferente, que busca sorprender— en contra del orden establecido.

Otro de los textos de Valdelomar que resulta interesante para mostrar cómo el dandi peruano tenía plena conciencia de la presencia de un público y de su posición ante este se encuentra en la Nota Preliminar de *Belmonte, el trágico*, publicado en 1918, y en donde vemos una utilización similar del motivo del dandismo que en los textos previamente

analizados. Quizá debido a que estaba próximo a iniciar sus viajes patrióticos, que terminarían de ratificar y magnificar su fama, Valdelomar muestra plena conciencia de dirigirse a una gran audiencia. Lejos está el reconocimiento temprano del público —tal y como aparece en «El palacio de hielo»—, que se da en un espacio privado y ante una audiencia reducida. Ocho años más tarde, en *Belmonte, el trágico*, Valdelomar se dirige a su público de la siguiente forma:

Quiero manifestar, desde las páginas de este libro mi gratitud al público nacional que me manifiesta su admiración, ora directamente aplaudiéndome franco y por unidades, ora indirectamente royéndome las entrañas desde la sombra anónima y estéril. Este libro es un punto de vista personal. Yo, autor, me he colocado en un plano ideológico que, tal vez, muchos de quienes lean no podrán escalar» (*Obras completas* 4: 21).

Como decíamos, en las líneas previas no solamente aparece mostrado el reconocimiento pleno de un público. También está el rol que asume el autor ante este. Reconoce las rencillas, las envidias y odios que genera, pero dicha declaración no carga con los signos de una confesión que busque calmar la aguas. Todo lo contrario, Valdelomar arremete contra su audiencia cuando afirma tener una inteligencia superior, privilegiada, distinta a la del común. Pocas líneas más adelante, dedica el libro a «los que quisieron cortar mis alas de cóndor; a la mano que escribe el anónimo; a la boca que exhala la calumnia; (...) a la riqueza sin cerebro que no comprende, que no respeta, y que no sueña; a las inteligencias gordas; a los espíritus magros...» (ibídem), dando así, desde la mera nota preliminar, estocadas por doquier a su público, y, en particular, a ciertos personajes de su audiencia. En sus palabras, en las referencias a la riqueza sin cerebro, a la gordura de espíritu, se alude no solo al academicismo al que Valdelomar se opuso (cfr. Bernabé 124). También se muestra la feroz oposición a los espíritus que no son afines al arte y que, en general, tienen un carácter práctico, que lidia con lo mercantil y al que mueve un afán comercial.

Hemos intentado construir la actitud dandi de Valdelomar valiéndonos de una serie de elementos con los que el autor peruano buscó diferenciarse y construir para sí un refugio donde la moneda de cambio fuese la aristocracia del talento y del espíritu. Para mostrarlo, hemos repasado la manera en que el dandi peruano construyó, desde sus propios

textos, un marco que le permitiera articular una poética dandi. Pero señalamos también que, en la activa labor de elaboración de sí mismo, Valdelomar rompió la idea estática del texto escrito e incluyó en su obra la simulación y la pose. Tanto el reportaje que Valdelomar dedica a José Ingenieros como el intercambio de misivas con Máximo Fortis, contribuyeron ampliamente en la construcción del marco que le permitió a Valdelomar desplegar su dandismo.

En el reportaje del Conde de Lemos a José Ingenieros se muestra cierto antagonismo entre las ideas de ambos autores, sobre todo las relacionadas con el ser y el parecer, que, como ya hemos explicado, es uno de los sellos que construyen el dandismo de Valdelomar. El dandi peruano se «enfrenta» al autor argentino. Se grafican aquí dos de los extremos del *fin-de-siècle*. Por un lado, Ingenieros funge como representante del academicismo positivista y neodarwinista, y ya para 1915 hacía largo tiempo que había publicado varios de sus trabajos más importantes sobre patologías de artistas, entre ellas la simulación *La psicopatología en el arte* (1902), *La simulación en la lucha por la vida* (1902) y *Simulación de la locura* (1903). Por el otro, Valdelomar no solo representa al anti academicismo, sino que también puede ser considerado uno de los tipos de artista que Ingenieros estudió en *La simulación en la lucha por la vida*. En dicho libro, Ingenieros habla de los simuladores de tipo «refractario»:

En ellos la simulación no es, como en los fisgones, el fin en sí misma. Lo que les lleva a simular es el deseo de disonar con su ambiente, disgregando las ideas de los individuos entre quienes viven y luchan; son sujetos cuya finalidad es negativa y cuya simulación suele serles perjudicial. Hacen el efecto de aquellos individuos que se disfrazan de fantasmas para asustar a los demás y acaban por recibir una bala enviada por los que debían asustarse (154).

Valdelomar, sujeto de estudio, se enfrenta al experto entre los expertos en temas referidos al arte de la simulación. A propósito del reportaje en mención, Bernabé propone que «si para Ingenieros la pose traduce una impostura porque el que posa necesariamente miente, para Valdelomar lo que cuenta es lo inverso. No basta con ser talentoso, hay que posar para parecerlo. Se puede ser muy genio, pero si no se posa de tal, se corre el riesgo de ser confundido... (141). Desde las primeras líneas del reportaje, Valdelomar plantea la disyuntiva entre ser y parecer:

José Ingenieros es un hombre como cualquier otro. Su celebridad, su maravilloso talento, sus notables dotes de escritor, no aparecen en su persona por más que uno los busque. Viste una americana plomiza, usa zapatos amarillos, corbata de color. Casi un huachafo. Su fisonomía incolora no revela ninguna inquietud; bajo su frente ancha y vulgar, no parece vivir ningún problema, en sus ojos no anida ninguna pregunta; es un hombre de fisonomía lastimosamente incolora; si yo le hubiera encontrado en la calle sin que me le hubieran indicado, jamás habría creído que ese señor fuera un sabio. Parece cobrador de la luz eléctrica (Valdelomar *Obras completas* 2: 417-8).

Tal y como lo presenta Valdelomar, Ingenieros es un hombre que carece de una pose. O, mejor dicho, como lo menciona más adelante, «es un *poseur*, un gran *poseur*, pero tiene una pose vulgar» (*Obras completas* 2: 418). Dicha vulgaridad deviene de la apariencia absolutamente anodina del autor argentino, alguien que no brilla, que es incoloro, que podría ser cualquier hijo de vecino y que, además, carece de buen gusto. Para Valdelomar, el escritor argentino es un genio pero no lo parece; es decir, alguien que cree más en el ser que en el parecer. Valdelomar, con tono jocoso, dice: «Toda la tarde estuvo dudando y por fin no se atrevió a decirme estas tres palabras: —Soy un genio» (ibídem). En su análisis sobre este reportaje, Bernabé sugiere que «Valdelomar silencia la teoría que Ingenieros desarrolla en su libro sobre los simuladores, en especial la del grupo en el que Ingenieros habría catalogado a Valdelomar, en el caso de haber descubierto que Valdelomar era un simulador» (143).

El dandi peruano no tiene reparos en mostrarse como un *poseur* y un *epateur*, y le reprocha repetidas veces a Ingenieros no tener la misma, podríamos decir, actitud performativa o la conciencia de estar representando un determinado papel. En este caso, el de parecer el genio que es. Tanto es así que, por ejemplo, Valdelomar pensaba que Ingenieros tendría preparadas respuestas para algunas preguntas y, al darse cuenta de que no es así, manifiesta su sorpresa cuando señala que: «Este señor no ha estudiado una respuesta definitiva para los elogios y esto en él, me parece de una falta de previsión reprochable» (*Obras completas* 2: 419). Valdelomar ratifica la importancia de la pose, al darle un rol central en la elaboración que de sí mismo el dandi elabora. No concibe la idea de un autor genial que no muestra, a través de su performatividad, signos que den cuenta de ella. En el equilibrio buscado por el dandi peruano entre ser

y parecer, Valdelomar entiende que un autor genial debería hacer que su performatividad confirme ante la audiencia su característica de genio. Por ello es que la curiosidad del comienzo —«tenía al respecto mis expectativas» (*Obras completas* 2: 422) termina por convertirse en una verdadera desilusión: «Y yo bajo del barco convencido de que José Ingenieros es un *poseur* empedernido, un efectista que me ha hecho teatro. Pero haciendo teatro José Ingenieros, el inmenso escritor argentino, el admirable analítico, el notable filósofo, ha fracasado (ibídem). El experto argentino en temas de *poseurs* y *epateurs* no satisface la curiosidad del dandi peruano, quien termina burlándose de la incapacidad del argentino de darse cuenta de que el único que estaba haciendo teatro durante el encuentro entre ambos escritores era Valdelomar mismo.

Pocos años más tarde, en 1918, Juan Francisco Valega, utilizando el seudónimo Máximo Fortis, publica una carta dirigida al Conde de Lemos que tiene como pretexto su lectura de *El caballero Carmelo*. Tanto dicha misiva como la respuesta de Valdelomar son de gran utilidad para resaltar la importancia que, en la obra del dandi peruano, se da al equilibrio entre ser y parecer.

Al igual que Valdelomar, Máximo Fortis parece entender muy bien las enseñanzas de D'Aureville. Si Valdelomar reclamaba a Ingenieros que además de ser también *debía* parecer genial, Fortis sostiene que el Conde de Lemos ha logrado dicho equilibrio:

Chillan las gentes al leer en sus artículos las declaraciones «yo tengo talento», «tal artículo brillante», etc., etc. Se le censura entonces acremente con indignación digna de mejor motivo. Pero, cuando leen el *Conde de Lemos* al final de un artículo se lo suerben íntegro. ¡Que sois un *poseur*! En esta tierra de distraídos era el único medio de suscitar la atención. Ya pasaron los tiempos en que Ud. era tan discutido. Poco a poco a fuerza de talento y de constancia literaria se ha ido abriendo paso en el criterio de la mayoría el meritorio esfuerzo que hoy sostiene en nuestro medio el pendón literario. (...) Talento es lo que falta. Y usted lo tiene (*Valdelomar por él mismo* 2: 338-339).

Su carácter *poseur* se complementa con el talento literario, que, según Fortis, ha sido ya ampliamente legitimado. Fortis destaca la pose constante y el afán de excentricidad que le hace pensar en Baudelaire y que tiene como objeto asombrar a su audiencia (*Valdelomar por él mismo* 340). La respuesta del Conde de Lemos no se hizo esperar, y constituye,

por un lado, una evidencia de su plena conciencia de la existencia de un público al que desea sorprender, y, por el otro, un testimonio de su activa labor en la construcción de sí mismo:

El público —que es y será siempre un niño grande, malcriado y caprichoso—, no fijaba su atención en el punto que yo había menester para obtener éxito en mi arte. Estudié entonces la manera de que las planchas no me salieran movidas y recurrí a la maña del fotógrafo. Mis compañeros de hoy en la literatura y, sobre todo, mis sucesores de mañana, no acabarán nunca de agradecerme el servicio que les he prestado ni podrán medir bien mi sacrificio. Antes de mí jamás se ocupó el público con mayor vehemencia, ni se discutió tanto ni se atacó y defendió tanto a escritor alguno. Así, los escritores carecían del estímulo que procura la popularidad y cuando editaban un libro —*rara avis*— nadie se tomaba la molestia de comprarlo, de donde el mejor libro resultaba ineficaz y estéril. Yo comprendí a tiempo que un escritor necesita, ante todo, una gran popularidad, un gran público que se interese por él, un mercado que se interese por él, un mercado para sus obras (*Valdelomar por él mismo 2*: 341-2).

En este fragmento de la respuesta a Máximo Fortis se cifra la conciencia plena por parte de Valdelomar de la presencia de un público al que se debe, y el cual fue de capital importancia para obtener éxito en su arte. Al haberse dado cuenta de que únicamente con su talento poca gente le compraría sus libros, de que, al fin, pasaría desapercibido, si no era capaz de articular una serie de actos performativos que lo convirtieran en el centro de atención de su audiencia, Valdelomar abocó sus esfuerzos a ello. El autor peruano reconoce al público y quiere que su audiencia crezca, desea ser un autor con un amplio público. La cita en cuestión también permite apreciar cierto carácter estratégico en el dandi peruano, que incluso hace uso de su cuerpo y de la maña de los fotógrafos que lo representan para que el público potencial repare en su existencia. A propósito, Luis Alberto Sánchez recoge una anécdota que pinta de cuerpo entero la disposición de Valdelomar al uso de los accesorios y del decorado de su performatividad: «... si para llamar la atención tuviera que salir vestido de amarillo, lo haría sin titubear. ¿O cree usted que un zambo como yo atraería de otra manera la atención de estos cholos gordos, espesos y universitarios de su Lima?» (Sánchez 301). Valdelomar llevó a extremos su performatividad con tal de que esto le garantizase una audiencia. «En la desmesura del gesto», dice

Bernabé, «puede leerse no solo un deseo de parecer lo que no se es (la carencia de un origen aristocrático o de distinciones heredadas de familia o de rango), sino que en el desparpajo, así como en lo atildado de la figuración, se anula la ley de la tradición letrada» (140). Al incorporar la esfera performativa en su obra escrita y fuera de ella, en Valdelomar la letra impresa deja de tener preponderancia.

En su misiva, Máximo Fortis habla del carácter de *poseur* del dandi peruano, y la respuesta de Valdelomar a este punto específico muestra ampliamente su búsqueda del equilibrio entre ser y parecer. Deja constancia del calculado esfuerzo de sus acciones performativas tras volver a hacer hincapié en su talento literario:

¿Pueden darse cuenta, acaso, los que no trabajan, ni luchan, ni sueñan, ni esperan, ni crean, ni siembran, ni aman, ni sufren, ni piensan, lo que significa hacer en cuatro o cinco años treinta cuentos maravillosos, doscientas crónicas perfectas, quince o veinte pequeños poemas, cuatro o seis conferencias..., fundar una revista de combate y revolucionar en sus tres únicos números; hacer seis u ocho retratos maravillosos; escribir dos, tres y cuatro artículos diarios en un periódico; colaborar en publicaciones extranjeras; ir una hora diaria, por lo menos, al Palais Concert; y dar, de tarde en tarde, un par de bofetadas; contestar el saludo; hacerse la barba; concederle al sastre dos sesiones semanales y otras tantas al zapatero; dar diario una lección de estética, tomando té en el *Palais*, a cinco o seis discípulos y admiradores..., oír la monótona historia de los admiradores, siempre nuevos y cansados, siempre que os dicen las mismas cosas: «es usted inmenso», «es usted poliforme», «es usted desconcertante», etc.? (*Valdelomar por él mismo 2*: 342-3).

El espíritu dandi de Valdelomar se muestra con plenitud en estas líneas. Allí se cifran la importancia de la pose que acompaña al talento literario, la revalidación del equilibrio que debe existir entre ser y parecer, su carácter poliforme, performativo, *epateur*. Por ello es que el grito que Valdelomar da en su respuesta a Fortis se convierte en la ratificación plena de su celebración de la diferencia, la individualidad y el dandismo: «¡Qué culpa tengo de ser Yo!» (ibídem).

A lo largo de la trayectoria de Valdelomar, se evidencia en su temprana producción de ficción la utilización principalmente de dos características del dandismo: el reconocimiento de un público y el deseo de sorprenderlo. Se trata de un dandismo que se nutre de las ideas del francés D'Aureville y

su modelo británico, Brummel. Desde la escritura, Valdelomar comenzó la construcción de un marco que más adelante le permitiría, en un contexto de lucha por el reconocimiento de la intelectualidad provinciana, desplegar su dandismo con plenitud. Estas características resuenan en sus acciones performativas, en la manera en que se autorepresenta en cartas y reportajes, hasta alcanzar en las postrimerías de su vida un lugar de enorme centralidad ante el público de su tiempo.

Bibliografía

- BERNABÉ, Mónica. *Vidas de artista: bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren: Lima 1911-1922*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; Instituto de Estudios Peruanos, 2006.
- BUTLER, Judith. «Performative Acts and Gender Constitution: an essay in phenomenology and feminist theory». Henry Bial (ed.). *The Performance Studies Reader*, Nueva York: Routledge, 2007: 187-199.
- D'AUREVILLY, Jules Barbey. *Du Dandysme et de Georges Brummell*. París: Alphonse Lemerre, Éditeur, 1879.
- FOUCAULT, Michel. «Qu'est-ce que les Lumières?». Daniel Defert y François Ewald (eds.). *Dits et Écrits 1954-1988*, IV. París: Gallimard, 1994: 562-578.
- HINTERHÄUSER, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. María Teresa Martínez, traductora. Madrid: Taurus, 1980.
- INGENIEROS, José. *La simulación en la lucha por la vida*. Buenos Aires: Rosso y Cía, 1917.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1995.
- MAZZUCHELLI, Aldo. *Julio Herrera y Reissig. Prosa fundamental, prosa desconocida, correspondencia*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura; Biblioteca Artigas, 2011.
- RÉNIQUE, José Luis. *Imaginar la nación. Viajes en busca del «verdadero Perú» (1881-1932)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2015.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Valdelomar o la belle époque*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- SEIGEL, Jerrold. *The Idea of the Self. Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century*. Nueva York: Cambridge University Press, 2005.
- SPENCE SMITH, Thomas. «Aestheticism and Social Structure: Style and Social Network in the Dandy Life». *American Sociological Review* 39, (1974): 725-43.
- VALDELOMAR, Abraham. *Obras completas*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. 4 volúmenes. Lima: Ediciones Copé, 2001.
- VALDELOMAR, Abraham. *Valdelomar por él mismo: cartas, entrevistas, testimonios y documentos biográficos e iconográficos*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. 2 volúmenes. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000.
- WORTHEN, W.B. «Disciplines of the text: sites of performance». Henry Bial (ed.). *The Performance Studies Reader*, Nueva York: Routledge, 2007: 10-25.

Poesía mexicana contemporánea: *Diario de sueños* (2011) o la madurez poética de Homero Aridjis

Contemporary Mexican poetry: *Diario de sueños* (2011) or Homero Aridjis' poetic maturity

ANÍBAL SALAZAR ANGLADA*
Universidad Ramon Llull

Resumen

El presente trabajo pone su atención en *Diario de sueños*, poemario de Homero Aridjis publicado en 2011, que revela la consagración del poeta mexicano, quien se da a conocer a finales de los años 50 y cuenta en su haber con una larga trayectoria compuesta de una treintena de títulos y decenas de poemas memorables. El artículo pone en valor algunas marcas definitorias de la poética aridjisiana, que alcanzan en este libro su más lograda expresión estética y que, en su conjunto, elevan la figura de Aridjis a la categoría de clásico vivo.

Palabras clave: Homero Aridjis, poesía mexicana contemporánea, geografías de la crítica, *Diario de sueños*

Abstract

This work focuses on *Diario de sueños*, a book of poems by Homero Aridjis published in 2011, which reveals how he truly established his reputation as a poet. The Mexican writer, who was known at the end of the 1950s, has published approximately thirty books and dozens of memorable poems. This article highlights some defining features of Aridjisan

* Es doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sevilla. En la actualidad es profesor en la Universitat Ramon Llull de Barcelona. Los ámbitos de especialización en que se ha desarrollado su trayectoria como investigador son: la poesía hispanoamericana de los siglos XIX y XX; la historiografía y el canon literarios; poesía y exilio; y las relaciones transatlánticas, en especial el eje España-Argentina. Ha publicado diversos trabajos sobre Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Juan Gelman, Raúl Zurita, Gabriel Zaid, Homero Aridjis. En relación a este último, ha publicado recientemente en ediciones Cátedra (Col. Letras Hispánicas) una *Antología poética (1960-2018)* (2018). De este mismo autor ha realizado, en calidad de director, su portal en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/homero_aridjis/. En la corriente de los *estudios transatlánticos*, ha publicado algunos trabajos que abordan la participación de intelectuales hispanoamericanos en la Guerra Civil española: la novela del argentino Valentín de Pedro *La vida por la opinión. Novela del asedio a Madrid* (Sevilla: Renacimiento, 2014); y la serie de artículos y retratos del mismo autor reunidos en *Cuando en España estalló la paz. Galería de condenados tras la Guerra Civil: escritores, periodistas y políticos* (Sevilla: Renacimiento, 2014). Asimismo, es responsable de la edición de la novela inédita del escritor madrileño Diego San José titulada *Por Dios y por España* (Sevilla: Renacimiento, 2019). Actualmente participa en el proyecto *El impacto de la Guerra Civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica*, coordinado desde la Universidad Complutense de Madrid por Niall Binns. En 2020, tiene previsto publicar el volumen *Puerto Rico y la Guerra Civil española. La voz de los intelectuales* (Madrid: Calambur).

poetic art, which reach their highest aesthetic expression in this book and, as a whole, elevate the figure of Aridjis to the category of a living classic author.

Keywords: Homero Aridjis, Contemporary Mexican poetry, geographies of criticism, *Diario de sueños*

En marzo de 2011, en la editorial Fondo de Cultura Económica de México, que fundara en 1934 el insigne historiador Daniel Cosío Villegas, se daba a conocer el poemario *Diario de sueños*, del escritor Homero Aridjis (Contepec, Michoacán, 1940), poeta, novelista, dramaturgo, diplomático y activista medioambiental, viejo conocido en los círculos culturales mexicanos desde que iniciara su andadura intelectual a finales de los años 50. En aquel entonces, cuando era tan solo un aspirante a escritor, fue favorecido por Juan José Arreola y Octavio Paz, quienes, el primero desde el taller literario que impartía en los bajos del Centro Mexicano de Escritores (CME), y el segundo desde el lugar de *Pontifex Maximus* de las letras nacionales, teorizador de la modernidad y de la mexicanidad, intuyeron en el joven michoacano una de las voces más originales y prometedoras de la poesía mexicana contemporánea. Como tal, su nombre fue incluido en la archiconocida y muy importante antología *Poesía en movimiento* (México: Siglo XXI, 1966), urdida a cuatro manos por Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y el propio Aridjis, quien, además, aparece abriendo la antología con un puñado de poemas¹. Sin embargo, aquel muchacho llegado de provincias no era en 1966 un don nadie: en 1959, contra todo pronóstico, ganó una beca del CME; en 1964, se alzaría con el codiciado premio Xavier Villaurrutia por su libro *Mirándola dormir*, con un jurado compuesto por Octavio Paz, Carlos Pellicer, Rodolfo Usigli y Francisco Zendejas; y en el mismo año 66 en que se publica *Poesía en movimiento*, obtiene una beca de la prestigiosa John Simon Guggenheim Foundation.

La carrera poética de Aridjis ha sido desde entonces larga y fructífera. Los más maliciosos dirán que excesiva y desigual, pero lo cierto es que el nombre de Homero Aridjis ocupa un lugar destacado en la poesía contemporánea de México y, pese a las

trampas de la memoria, es difícil soslayar su obra —no solo la poética— en el esbozo de la historia de las letras mexicanas de la segunda mitad del siglo xx, en un tiempo (los 60, los 70) en que las disputas culturales, capitaneadas y fagocitadas por las figuras, tan plausibles como intrigantes, de Octavio Paz y Carlos Fuentes, eran viscerales, siempre con trasfondo ideológico. Pero no solo hay que hablar de México: la obra de Aridjis ha sido traducida a varias lenguas, por supuesto a las que reconocemos ampliamente como «lenguas de cultura» (el inglés, el francés, el alemán), y, a la par de estas, a otras como el griego moderno y el neerlandés. El destacado papel de Aridjis al frente del Grupo de los Cien, una de las plataformas de lucha ambientalista más importantes de Latinoamérica que se fundó en 1985 con el apoyo de los principales intelectuales mexicanos y también de escritores y artistas que vivían en México entonces (Gabriel García Márquez, Leonora Carrington, pongamos por caso), así como de algunas figuras extranjeras de relieve en la lucha por el medioambiente (Lester R. Brown, Edward Goldsmith, Amory B. Lovins, entre otros); unido esto a los varios festivales internacionales de poesía que organizó el escritor en Morelia, capital del estado de Michoacán, y que convocó a poetas de la talla de Andrei Voznesenski, Allen Ginsberg, Günter Grass, Rafael Alberti, Marin Sorescu, Tadeusz Rozewicz; y, finalmente, como consecuencia de lo anterior, el hecho de que entre 1997 y 2003, por dos mandatos consecutivos, Aridjis ocupara la presidencia del PEN Club Internacional, todo ello confiere al nombre de Homero Aridjis una dimensión que excede las fronteras de México y del continente latinoamericano y se extiende por EE. UU. y Europa.

El redescubrimiento en España de ese «otro Homero»

En cambio, en España pareciera que es ahora cuando estamos descubriendo a Aridjis, ese «otro Homero»².

1. La razón es simple: una de las peculiaridades que presenta esta antología es que está ordenada a la inversa, es decir, que comienza con los más jóvenes poetas del momento en aquellos años 60 y se cierra con los padres de la modernidad (Reyes, López Velarde, Tablada). Con 26 años, Aridjis es el poeta más joven de la antología, seguido de José Emilio Pacheco, Jaime Labastida, Óscar Oliva y Francisco Cervantes.

2. El propio Aridjis, se diría que de forma inevitable, ha bromeado alguna vez sobre la coincidencia de su nombre con

O cabría decir, mejor, «redescubriendo», si hacemos un poco de historia y acudimos a los archivos editoriales y a las hemerotecas. Hacia mitad de los años 70, el nombre de Aridjis y alguna muestra de su obra poética —su obra teatral y narrativa es más tardía, se inicia en los 80— nos llega a través de varias antologías. La primera de ellas vendría de la mano de Cristina Peri Rossi, quien por entonces vivía en Barcelona como exiliada tras zafarse de la dictadura militar que se instaló en Uruguay tras el golpe de Estado de Bordaberry. Un día, Esther Tusquets, entonces directora de Lumen, le pidió que le facilitara algunos nombres de autores latinoamericanos no muy conocidos en España, para darles cobertura. Peri Rossi pensó en un narrador y en un poeta; el primero, por entonces desconocido para el público español, era un compatriota de la escritora: Felisberto Hernández; y el segundo, Homero Aridjis, igualmente inédito en España. La antología, finalmente, se publicó en 1976. Para entonces, el mexicano había publicado ya varios libros de poemas: *Los ojos desdoblados* (1960), *La tumba de Filidor* (1961), *Antes del reino* (1963), *Mirándola dormir* (1964), *Perséfone* (1967), *Ajedrez-Navegaciones* (1969), *Los espacios azules* (1969); y otros libros más difíciles de encasillar, aunque bien podrían clasificarse como poesía en prosa: *El poeta niño* (1971) y *El encantador solitario* (1973). En este tiempo fecundo, Aridjis ya publicaba en los sellos editoriales más señeros de México: Joaquín Mortiz, Era, Siglo XXI, FCE. Peri Rossi, que muchos años después se referirá a la poesía de Aridjis como una escritura panerótica, estaba muy interesada no tanto por los poemarios más tempranos como por poemas extensos fuera de toda horma clásica, como *Mirándola dormir* o *Perséfone*, que rezuman un erotismo electrizante no frecuente en la poesía española en aquel entonces y que excedía el contexto erótico de los amantes (110).

En ese mismo año 1976, se publica en España otra antología poética a cargo de Ocnos Barral Editores, titulada *Sobre una ausencia*, que recoge partes de *Mirándola dormir*, *Ajedrez-Navegaciones* y *El poeta niño*. Poco después, en el 77, vuelve a publicarse una antología del autor, esta vez en la madrileña editorial Akal. Pasado el tiempo, ya entrados en los

el del autor griego de la *Iliada* y la *Odisea*. En su poema «Autorretrato a los cincuenta y cuatro años», del libro *Ojos de otro mirar* (1998), escribe: «En el comedor de mi casa / tuve mis primeros amores: / Dickens, Cervantes, Shakespeare / y el otro Homero». El guiño a este verso, pues, es el reverso de la broma.

90, Joaquín Marco, quien era en 1976 director de la colección «Ocnos» y quien, por tanto, apostó por el nombre de un Aridjis apenas conocido, se quejaba en las páginas de *ABC* del desconocimiento que se seguía teniendo del autor mexicano en nuestro país, pese a su mucha valía: «Homero Aridjis debe ser considerado como uno de los grandes poetas hispanoamericanos contemporáneos, pese a que su obra resulte, como la de tantas voces de la lírica americana de hoy, menos conocida entre nosotros de lo que debiera» (9). Pues lo cierto es que, tras aquellas tentativas de los 70, lo que siguió fue un largo silencio editorial, desde luego no fruto de la causalidad, ya que tiene unas razones precisas que arraigan en los trajines de la política cultural en México, unos hechos que no cabe traer a colación en estas páginas y que podrían ser motivo de un futuro trabajo.

Hoy, hay que celebrarlo, el nombre de Homero Aridjis y su obra empiezan a ser reconocidos en los círculos académicos en España, especialmente en el circuito universitario. En el año 2013, José Carlos Rovira, catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Alicante, buen conocedor de la poesía hispánica contemporánea, impulsor del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti (CeMaB) y de proyectos monumentales como la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, acogió de forma entusiasta la realización de la Biblioteca de Autor dedicada a Homero Aridjis, inaugurada en 2015. Desde entonces, los investigadores del área de literatura hispanoamericana de la UA (José Carlos Rovira, Carmen Alemany, Eva Valero —directora del CeMaB—, Víctor Sanchís, Claudia Comes) han apoyado y fomentado la divulgación de la obra del escritor mexicano en España. En mayo de 2017, la UA y el CeMaB organizaron conjuntamente el Seminario «Homero Aridjis: un creador nos introduce en su mundo», dedicado a desvelar las claves de la obra de Aridjis, su poesía, su narrativa, su labor ambientalista. También en la Universidad de Murcia y en la Complutense de Madrid se han dedicado actos que han contribuido a la difusión del autor. Desde la Universidad de Barcelona, Mercedes Serna viene apoyando con convicción esta tarea divulgativa del escritor mexicano en nuestro país, una empresa que ya ha dado sus frutos y que, sin duda, los seguirá dando. En 2017, la editorial Cátedra apostó para la colección «Letras Hispánicas» por el proyecto de edición de una antología poética dedicada a Aridjis, realizada por quien suscribe estas páginas, que se publicó a finales de 2018. Hasta entonces, no se había publicado en España, ni en otro país, ni siquiera en

su México natal, una edición crítica de la obra del escritor michoacano. El volumen reúne más de un centenar de poemas de la casi treintena de libros de poesía que cuenta en su haber Homero Aridjis, desde el ya lejano *Los ojos desdoblados* (1960) hasta su poemario más reciente, *La poesía llama* (2018).

Un diario de sueños

En 2011 se publica *Diario de sueños*, un volumen de más de un centenar y medio de poemas del que, sin riesgo alguno, puede decirse que constituye la cima poética de Homero Aridjis. La síntesis estética que logra el autor mexicano, el nivel de maduración del lenguaje poético y de los símbolos, la lectura particular de los mitos, el anclaje con autores y textos del pasado, hacen de este libro un monumento de la poesía hispánica y convierten a Aridjis en un clásico consagrado en vida. *Diario de sueños* contiene las claves internas de una obra poética que, desde sus inicios, constituye un diálogo continuo con la tradición clásica y moderna. Asimismo, en línea con la poesía moderna, el sujeto hablante que hila los poemas nos muestra la lucha del escritor consigo mismo a cuenta de la propia identidad individual y colectiva, siempre en quiebra, cuestionada, y al cabo falaz, ilusoria.

Como bien describe el título, el volumen se presenta como un diario de sueños. El propio escritor, en una nota aclaratoria inicial, explica cómo surgió este proyecto peculiar: «El viernes 14 de enero de 2005 mi hija Chloe me sugirió escribir el sueño que había tenido esa mañana. Así nació *Diario de sueños*» (11). La escritura diarística es, sin duda, una de las marcas identificativas de la poesía de madurez de Aridjis. Las primeras muestras las hallamos en *Quemar las naves* (1975), que contiene una sección titulada «Diario sin fechas», compuesta de 22 poemas. Aunque en un nivel supratextual es un diario fechable si atendemos al curso de los poemarios publicados por Aridjis, de modo que es posible ordenarlo fuera de la ficción poética. Así, *Vivir para ver* (1977), libro que sigue a *Quemar las naves*, contiene las siguientes series: «Diario sin fechas» I y II, ambas integradas en una sección más general: «Movimientos». Las series III, IV y V aparecen en *Construir la muerte* (1982); de la V pasamos a «Diario sin fechas, VII» —es decir, no existe la serie VI—, que se incluye en *Imágenes para el fin del milenio* (1990); el libro que forma con este un díptico, *Nueva expulsión del Paraíso* (1990), incluye las series de la VIII a la XI. La número XII

se recoge, algo más de una década después, en *El ojo de la ballena* (2001). Al examinar la continuidad de estas entregas, se comprueba, a tenor de los libros publicados, que ni en *El poeta en peligro de extinción* (1992) ni en *Tiempo de ángeles* (1994) ni en *Ojos de otro mirar* (1998) encuentra continuidad el «Diario sin fechas». Sin embargo, *Tiempo de ángeles* suple esa ausencia con el «Diario de un ángel», compuesto por media docena de poemas. En cuanto a *Ojos de otro mirar*, si bien es cierto que no contiene escritos diarísticos como tales, justamente es en este poemario donde se inicia la galería de autorretratos que abarcan las distintas etapas de la vida del escritor, como se verá más adelante. De modo que la dimensión intimista del «yo», autorrepresentado de una u otra forma, no deja de estar presente en la obra poética del autor mexicano entendida como *continuum*.

Los numerosos textos que conforman las distintas entregas del «Diario sin fechas» responden a un cruce de géneros —el diario y la poesía— que mantienen algunos puntos en común (una escritura íntima susceptible de hacerse pública, la instancia de un «yo» consciente de sí mismo) y presentan a la par unas marcas diferenciales. Para hallar la simbiosis plena entre pulsión poética y escritura diarística habrá que esperar a *Diario de sueños*, el libro de Aridjis que más se asemejaría a un diario literario propiamente dicho, tal como lo define Álvaro Luque Amo (297), pues una buena parte de los poemas están fechados intratextualmente con exactitud diarística, aunque ello forme parte de la ficción, claro está. En el caso de algún que otro poema, además de señalarse el lugar y la fecha del sueño, e incluso hasta la hora exacta o aproximada del mismo, se nos dan ciertas noticias que ayudan a contextualizar y entender el pasaje soñado³. No obstante, tal vez por dejar una puerta abierta a la naturaleza libertaria de los sueños, el libro incluye una larga serie, compuesta de una treintena de poemas, titulada «Sueños sin fechas»,

3. Así, por ejemplo, el poema «Juan José Arreola juega su última partida» (147) va acompañado de una «Nota», de la que reproducimos una parte: «Este sábado en la mañana soñé con Juan José Arreola. Viejo y desdentado, el escritor me recitaba versos parado delante de una mesa con un tablero de ajedrez». Ello remite a un pasaje autobiográfico, ya que, en efecto, Aridjis, que fue un gran ajedrecista, era invitado frecuentemente en los años 60 por Arreola a jugar al ajedrez en su casa, donde se reunían varios aficionados y jugadores profesionales. Fue de este modo como trabó honda amistad Aridjis con el autor de *Confabulario*, quien quiso hacer del joven poeta michoacano un campeón mundial de ajedrez.

un claro guiño al «Diario sin fechas» que va publicando Aridjis por entregas. A fin de cuentas, la poesía, como los sueños, se resiste a ser encorsetada con el rigor de la escritura diarística.

Más allá de que las anotaciones paratextuales pudieran ser veraces, no cabe duda de que *Diario de sueños* —e igualmente el «Diario sin fechas»— pertenece al género de ficción, así como la poesía misma al formar parte del discurso literario. En realidad, la controversia acerca del estatuto del «yo» en el diario no dista del problema que acecha a la poesía. En ambos discursos, el diarístico y el poético, resulta inevitable reflexionar acerca de si ese «yo» que se presenta como sujeto hablante, muchas veces protagonista, se corresponde con el «yo» de carne y hueso, lo que entendemos por la persona del «autor». ¿Es suficiente que coincidan, en términos onomásticos, dichas identidades? Si aplicásemos la teoría narrativa tanto a las manifestaciones diarísticas como a la poesía, y no hay razón para no hacerlo, concluiríamos que la voz hegemónica del diario es tan ficticia como la del sujeto hablante del poema, por más que estas autoconstrucciones entrañen, como sabemos, una honda verdad. Siendo esto así, todavía resulta más claro si se trata de un «diario poético», como es el caso de *Diario de sueños*. Comenzando, si se quiere, por el hecho de que, como sucede incluso en el diario personal sin intención literaria, se opera la construcción de un «yo» enunciativo que es una autoficción, lo que de nuevo acerca la escritura diarística a la poesía.

No pocos de los textos que componen el libro llevan inscrita en el título la marca del espacio *sueño*: «Siempre sueño en un lugar que es otro lugar», «El proyector de sueños», «Hay que soltar los sueños», «Sueño breve», «Sueño de excusas», «Sueño anónimo», «El fin de los sueños», entre algunos ejemplos, aunque otras muchas composiciones tratan de un sueño sin que ello se haga explícito desde el título. Sin embargo, resulta evidente que no todos los poemas incluidos en *Diario de sueños* responden al reto de recrear, en clave poética, los sueños nocturnos en tanto que proyecciones oníricas. Algunos poemas ni siquiera aparecen fechados, y nada hace pensar que respondan a un sueño. Pero no es esto lo significativo, sino más bien lo que revela el hecho de titular un libro con el término *Diario*, que remite a un género preciso y a una tradición que arranca de los diaristas franceses, asentada en nuestra cultura letrada occidental. El último poemario de Aridjis publicado hasta la fecha, *La poesía llama* (2018), incluye en la parte final una reflexión metapoética

bajo el título elocuente «Poesía sobre poesía». En ella, el escritor confiesa:

Mi poesía es un diario íntimo que se ha ido haciendo con los años, con experiencias personales y ajenas, con pensamientos propios y heredados, con lecturas afines y accidentes que estuvieron a punto de matarme, con revelaciones que me han ido soliviantando interior y exteriormente, con discrepancias conmigo mismo, con formas de defensa que han sido maneras de desagraviarme del ambiente hostil que me ha rodeado; y, sobre todo, con una lealtad innegociable a mi estro poético (183).

Autorretratos del «no yo»

Al examinar los escritos autobiográficos de Aridjis, Patrizia Spinato habla de «autobiografismo onírico» (215). Con más razón convendría aplicar dicho marbete a los poemas que conforman *Diario de sueños*, donde las ensoñaciones espectrales campan a sus anchas. Sirvan como ejemplo estos versos: «Soñé que tres mujeres vestidas / con camisas y enaguas de colores, / me servían en platos de barro negro / un banquete en el Mictlan» (66)⁴; «La noche pasada soñé con mi padre. Le pregunté algunas cosas, sonrió, y dijo nada» (140); «En una noche cerrada, la oscuridad sólida como una lápida, se me apareció Eurípides en un sueño» (145). En cuanto al autobiografismo —dejemos de lado, por el momento, la dimensión onírica—, cabe recordar (¿hace falta?) un hecho insoslayable: que toda literatura es, por defecto, autobiográfica. Dicho esto, en la poesía de Aridjis cobran especial relevancia modalidades discursivas que ponen el foco en la construcción del «yo» en tanto que instancia que sostiene el discurso, la voz, el disfraz del poeta. De una parte, está el diario, que forma una continuidad en la poesía aridjisiana, como se ha visto. Y de otra, los autorretratos, que, sumados en cronología, constituyen otra marca visible de la poética del autor. A diferencia de los diarios, cuya filiación escritural es inequívoca, los retratos que compone Aridjis de sí mismo se inspiran en la pintura, en artistas como Durero, Rembrandt, Goya o Van Gogh, quienes se destacaron en el ejercicio de autorretratarse.

4. El Mictlan es el espacio del inframundo en la mitología azteca.

La galería de autorretratos que asoma en la obra poética de Aridjis se inicia a finales de los años 90, más tardíamente respecto a la escritura diarística, cuyas primeras muestras datan de mitad de la década del 70. El libro de autorretratos por excelencia es *Ojos de otro mirar* (1998), que Aridjis publica a la edad de 58 años, y que incluye nada menos que ocho autorretratos: a los 6 años, a los 10, los 11, los 13, los 16, los 54, a los que hay que sumar un «Autorretrato herido» y un «Autorretrato en el portal». A diferencia de las autorrepresentaciones (que no autorretratos) que pueden rastrearse en la poesía de Aridjis de los años 60 y 70, se advierte en la madurez de su escritura una tensión constante entre la construcción y la deconstrucción, entre el «yo» y el «no yo», hasta romperse finalmente en mil pedazos la imagen de sí mismo, liberada al fin de toda representación posible y declarada en fuga. Sin duda, la edad proveya se presta a todo tipo de balances, de inventarios de vida. «Autorretratarse es autoenjuiciarse para sí y para los demás; de la veracidad de esta confesión surgirá una gran verdad o una enorme mentira», afirma Carlos Cid Priego (187).

En vez de hallar una imagen fiable y complaciente del «yo», a medida que se encamina a su senectud Aridjis se autorrepresenta como «no yo», que es la negación del «yo», preanunciado en el «Autorretrato en un espejo», escrito a los 60 años e incluido en *El ojo de la ballena*: «Con palabras prestadas de generaciones / difuntas he pintado con detalles / el cuadro de mí mismo, sin hallar mi rostro. // He cumplido sesenta años y todas las distancias / se han concentrado en la luna del espejo, / como si mi ego fuera a caer en un abismo de vidrio» (Aridjis, *Ojos* 828)⁵.

En *Diario de sueños*, publicado cuando el escritor ha sobrepasado los 70 años, la presencia explícita del «no yo» se hace más notoria, como muestran los títulos «No yo», que aparece por dos veces, y «Cuento de no yo». En el primer «No yo», fechado en París el 14 de julio de 2009, la voz poética que inevitablemente confundimos con Aridjis se refiere a «El extraño que soy dentro de mí». Toda acción es anulada por la negación que da título al poema: «No yo besaré tu boca. / No yo miraré tus ojos» (23). Un detalle de edición interesante es el juego de fotografía a color y su negativo que conforman

respectivamente la sobrecubierta (lo que en el argot editorial se denomina «la camiseta») y la cubierta del libro. En la sobrecubierta aparece, en la contraportada, una imagen a color del escritor caminando por el campo bajo un cielo azul con nubes, con los cerros al fondo. Una fotografía tomada por su hija Chloe, según consta en los créditos. Pero, al despojar al libro de la sobrecubierta, lo que se ve, tanto en portada como en contraportada, es el negativo de la foto. Es decir, el «no yo» del escritor que luego encontramos en varios poemas del libro. Por tanto, *Diario de sueños* parte de un principio conceptual referido a una instancia del «yo» que protagoniza y firma los textos. Desde esta perspectiva ontológica, obviamente este «no yo» implica un «no tú», de manera que toda realidad humana resulta ilusoria, fugaz, intrascendente, como muestra el segundo «No yo»:

«Ahora o mañana, desnudos o vestidos
nos desvaneceremos en el centro o en la periferia
de nuestro laberinto interior», dijo ella, y se desvaneció
(52).

La culminación de este proceso deconstructivo la hallamos en el poema «Epílogo», que es un resumen de vida y que nos habla de una ética personal. En esta ocasión, en vez de trabajar Aridjis con la dimensión artístico-literaria del autorretrato, a sus casi 70 años (el poema está fechado en México el 10 de agosto de 2009) el escritor se ve a sí mismo, con espanto, convertido en monumento de piedra o bronce. El poema se abre con la cita *Exegi monumentum*, tomada de uno de los *carmina* más conocidos de Horacio, que comienza así: «Exegi monumentum aere perennius» (*Odas*, Libro III). En esta conocida oda horaciana, el poeta latino aventura que su obra perdurará en el tiempo: «He levantado un monumento más duradero que el bronce». Con ello, Horacio hace honor a una de las grandes preocupaciones de la latinidad, que pervive a lo largo de la Edad Media: el tema de la fama postrera y la perdurabilidad a través de la memoria colectiva. Aridjis dialoga de este modo con la tradición, en este caso con uno de los más grandes poetas de la antigua Roma, y plantea, frente al tema de la fama imperecedera que todo poeta persigue, una alternativa a contracorriente de la vanidad típica del artista: el rechazo a la monumentalización. Pues este hecho, pareciera querer decirnos Aridjis, supondría una muerte en vida, su inoperancia como hombre de letras y de acción. No obstante, más allá de esta lectura que enfoca en la imagen de autor, el posicionamiento ético y estético que el sujeto hablante del

5. Resulta reveladora la presencia del espejo en este y en otros de los autorretratos compuestos por Aridjis, como el «Autorretrato herido» o aquellos que se desarrollan en la peluquería, donde el sujeto del poema se ve reflejado en el vidrio. En este detalle del espejo se aprecia la influencia de la pintura en los autorretratos de Aridjis.

poema postula va acorde con la idea aridjisiana de la imposibilidad de fijar una imagen de sí mismo, que de cualquier modo resultaría una identidad impuesta: «He bajado de mi monumento. / Rompí el espejo, no creo en mí mismo. / Soy más fugitivo que el aire / y menos duradero que las ruinas» (149).

En definitiva, las páginas de este *Diario* nocturnal abren los interrogantes sobre la propia identidad, enfrentada en presente al concepto mismo de realidad y a las incertidumbres sobre el pasado y el futuro. Una identidad siempre en precario, puesta en tela de juicio, huidiza, fugitiva, pero que, al ser abordada en *Diario de sueños* desde el espacio espectral, onírico, revela su verdad desnuda y descarnada: «Hay que soltar los sueños / Hay que dejarse ir sin ataduras / a los abismos de nosotros mismos», postula la voz poética de Aridjis (69).

Amén de estas autorrepresentaciones en negativo protagonizadas por el «no yo», *Diario de sueños* nos ofrece, como es costumbre en la poesía de madurez de Aridjis, un autorretrato en positivo, en la línea de los anteriores libros a partir de *Ojos de otro mirar* (1998). Esta vez se trata de un autorretrato «A los setenta», fechado en San Francisco el 6 de abril de 2010 (por tanto, posterior al «Epílogo») y dedicado a su esposa Betty Ferber. Un autorretrato que, cargado de un optimismo apremiante por causa de la edad, se postula como contradiscurso del «no yo»:

A los setenta, amar como si fuera la primera vez.
Vivir, como si fuera el último minuto.
Mirar, como si todo fuese caza que huye alrededor.
Defender las esferas de la vida como a mí mismo.

[...]

A los setenta, no estar triste bajo la luz⁶,
que mi alma no se cierre, no se seque, no se amargue:
abrazar el aire, el agua, la tierra,
los cuerpos, las cosas, el espacio y el tiempo (100).

Mitología fusión

Otro de los elementos presentes en *Diario de sueños* que conforman la poética del autor se refiere a una particular relectura del mito. En la obra de Aridjis

confluyen dos tradiciones: la griega, por parte de padre; y la azteca y maya, por vía materna. Nicias Aridjis Teologou, padre del escritor, llegó a México en 1926 por el puerto de Veracruz, cuando aún estaban candentes los rescoldos de la sangrienta Revolución. En una visita a la capital conoció a Josefina Fuentes Zaldívar, oriunda de Contepec, en el estado de Michoacán, y ambos se instalaron en el pueblo, donde montaron un almacén de tejidos y todo tipo de enseres para el hogar y el campo. Aunque el nombre de Homero Aridjis, de indudable raíz griega, nada tiene que ver con la onomástica hispano-mexicana, el escritor nació y creció en las costumbres del México de su tiempo. Pero la influencia del padre, los relatos que este contaba de su Grecia natal, la añoranza de su tierra lejana, todo ello pronto hizo mella en la mente creativa de Aridjis («Antes que en brazos de la Parca helada / crucemos separados los umbrales del Hades, [...] quiero, padre mío, volver contigo a la huerta de mi infancia y, escondidos de todos, / cortar los higos blancos de Esmirna»⁷), de manera que los mitos helénicos, releídos desde el presente y trasplantados a una nueva geografía, empiezan a asomar en su obra poética desde muy temprano. Uno de sus primeros libros se titula, no en balde, *Perséfone*.

A la par de ello, los mitos aztecas han estado muy presentes en la obra poética, narrativa y teatral de Aridjis: Huitzilopochtli, Quetzalcoatl, Tezcatlipoca, Catlicue, dioses de la mitología mexicana; la leyenda del Quinto Sol, que anuncia la destrucción del mundo a causa de un terrible terremoto; la fundación de la ciudad México-Tenochtitlan, todos estos mitos, fábulas y leyendas, y asimismo los que rodean la conquista de Hernán Cortés y el reino de la Nueva España, cobran vida en la poesía de Aridjis, concretamente a partir de su libro *Quemar las naves* (1975), cuando irrumpen como temas poéticos la empresa de Cortés (el título del poemario alude, de hecho, a un conocido pasaje atribuido al conquistador extremeño) y el mundo de los mexicas, del que fue señor y dueño el *tlatoani* Moctezuma.

Ambas mitologías, la helénica y la azteca, conviven en la obra poética de Homero Aridjis, pero apenas se fusionan y entremezclan, como si se tratase de mundos separados destinados a no encontrarse, siguiendo en esto los azares de la historia misma. En cambio, en *Diario de sueños* se produce la intersección de ambas tradiciones, una simbiosis lograda que

6. La frase «no estar triste bajo la luz» remite a un verso de Dante Alighieri, el poeta dilecto de Aridjis, según este ha confesado en más de una ocasión. Un verso que el mexicano toma como un mandato, un principio vital.

7. Estos versos pertenecen al poema «Los higos de Esmirna», de *Diario de sueños* (94), que Aridjis dedica a su padre.

tendrá su continuación en el siguiente poemario, *Del cielo y sus maravillas, de la tierra y sus miserias* (2013), en textos como «El pequeño Edipo», «El Tántalo» o «Midas y su novia en la Pirámide del Sol», que bien podrían haber formado parte de *Diario*. De este, cabría destacar, entre otros, los poemas que tienen como protagonista a Midas, aquel histórico rey de Frigia hecho mito, quien, según relata Ovidio en sus *Metamorfosis* (Libro XI, 85-93), tenía el don de convertir en oro todo cuanto tocaba, pero que, se dice, murió de hambre al no poder ingerir los alimentos que al tacto quedaban transformados en el preciado metal. En la relectura del mito, Midas representa en la imaginación creativa de Aridjis al empresario multimillonario, desde luego que corrupto, despiadado, indiferente a la pobreza, amigo de presidentes, ministros y secretarios, que en México campan con total impunidad, protegidos por los políticos y el narco. Aunque Aridjis trasplanta el mito a la realidad del México actual, las imágenes de opulencia obscena podrían corresponder a otras geografías conocidas, en un mundo, el nuestro, donde, según muestra el *coeficiente de Gini*, la brecha entre ricos y pobres es cada vez mayor en aquellos países (con EE. UU. y Gran Bretaña a la cabeza) en donde se ha desatendido la importancia de regular los mercados y en los que, mientras la clase media soporta la constante subida de impuestos, las grandes fortunas encuentran fructuosos modos de evadir el fisco. La serie de poemas «Imagínate, rey Midas», «Midas en el espejo», «Midas en la piscina», «En boca de un viejo amigo», «Musgo» y «Midas» retrata con agudeza la imagen prototípica del empresario corrupto y constituye una denuncia de la situación de impunidad de toda clase de delitos (desde el narcotráfico hasta el asesinato de mujeres y niñas) que se vive en el México convulso, uno de los países de mayor peligrosidad del mundo, como refleja el informe *Mexico Peace Index 2018* del Institute for Economics & Peace⁸.

En «Imagínate, rey Midas» (71), el personaje mítico, con todo su oro a cuestas («Imagínate, rey Midas, / que esas ruinas que ves fuesen de oro, / y esos ríos que bajan por las laderas / de los cerros fuesen de oro, / y las nubes del cielo, / los árboles del bosque, / y las mujeres fuesen de oro, / y los mismos pobres fuesen de oro»), es derrotado por el dios Sol, pues, al mirarlo, Midas

queda ciego: «Imagínate, rey Midas, todo ese oro, / y tú preso en un cuerpo muerto. / Toda esa riqueza, y tú ceniza, y tú nada». Puesto que la erótica del poder se recrea en la contemplación de la riqueza acumulada, la ceguera constituye un castigo apropiado, una venganza divina contra la ambición sin límites. En otro poema, «Midas» (78), el Aridjis ecologista nos recuerda que el poder de unos conlleva la pobreza de muchos, pero no solo eso: incendia bosques, contamina ríos, dinamita montañas. Y les recuerda, a esos reyes de la banca, del petróleo, del narco, que un día vendrá la muerte, la gran igualadora, y entonces se oirá cantar al viento: «Me importas madre, rey Midas, / rey de los bancos, las putas y la mierda». Pero, sin duda, es en el arranque del poema «Midas en la piscina» (73) donde mejor reconocemos el comportamiento obsceno y egoísta del rico indecente, o del político corrupto, lo mismo en México que en Nueva York, en España que en Reino Unido, en Rusia que en Suiza. El poema dice así: «En la ciudad no había agua, / pero Midas en su piscina olímpica nadaba / como si toda el agua de la ciudad fuese suya». Aridjis no escatima la crítica a la moral hipócrita y retorcida del poderoso, que lava su imagen pública y hace autopropaganda con su apoyo a las causas sociales:

Había contado las ganancias del día,
y estaba feliz porque pensaba que la gente
estaba feliz porque él había hecho un millón más,
y porque con sus millones había hecho más pobres
y ahora podía ayudar a los pobres.

En sus sueños de justicia, Aridjis imagina las mil formas de castigo eterno a los Midas de hoy, portadores del Apocalipsis moderno que nos llega ya no por la mano de Dios, como el anunciado por Juan de Patmos, sino por obra del hombre, principal actor de la ecología global (Aridjis y Ferber 432). Atravesando las paredes del *gym* donde el rey de los banqueros cultiva su imagen, la voz del viejo poeta le susurra: «Midas, / cuando al inframundo bajas, / el dios perro te dirá: ‘No te daremos de comer ni de beber, / pero toda la nada que hay aquí es tuya’» (72).

Sin embargo, a la vez que Aridjis lanza sus dardos contra la opulencia desmedida e imagina, en sueños, las múltiples formas de castigo, señala la estupidez de una sociedad que ha cambiado sus ideales de grandeza —el saber, la ciencia y la cultura— por nuevos clichés de éxito social: el rico banquero, el deportista mediático, la bella modelo, el cantante de moda, el famoso de turno que se pasea por los platós de televisión y es encumbrado en las redes sociales. No es este, desde luego, un mundo para poetas. Así, Midas

8. Para una mayor información acerca de las tipologías de la violencia y sus causas en el espacio mexicano, véanse los trabajos del libro coordinado por Nelson Arteaga Botello *Violencia en México* (Madrid: La Catarata, 2013).

sabe que «mientras los aspirantes a millonarios / realizan su sueño, los menos ricos / y los más pobres me admiran, / porque la riqueza ajena / es la satisfacción de los tontos».

México, violencia sin fin

No solo pone Aridjis el foco en la corrupción de empresarios y políticos, ambos mezclados en un mismo consorcio. *Diario de sueños* mira de frente a otro de los asuntos más preocupantes del México actual: la violencia descarnada, que crece año tras año y se cierne sobre determinados colectivos. Entre estos están las mujeres y niñas que son secuestradas y asesinadas a diario, sin rastro de los captores y criminales. Pero también los periodistas que se atreven a desafiar la ley del silencio impuesta por los narcos en connivencia con las fuerzas del orden y los políticos corruptos. En 2018, México fue el segundo país del mundo donde fueron aniquilados más profesionales de la información, después de Afganistán y seguido de Siria, según informa la agencia Efe. Una violencia que en tiempos del presidente Peña Nieto alcanzó cotas demasiado altas, pero que viene de lejos en tanto que fenómeno social. A tal punto que se ha convertido en tradición, alimentada por la guerra de los narcos.

De nuevo, Aridjis se vale de los mitos antiguos para tratar un problema candente en el siglo XXI. Muchos son los poemas que remiten a la mitología azteca para hablar de la violencia presente, pero, por su relevancia respecto a las ideas del autor, nos detendremos en dos en concreto: «La violencia comenzó con los dioses» y «Somos hijos de dioses crueles» (58 y 64). En el primero de ellos, una composición breve fechada en París en 2009, Aridjis señala la genealogía de la violencia mexicana, que va inscrita en el título y que es, a su vez, una variante del primer verso:

La violencia en México comenzó con los dioses.
Antes de que hubiera ciudades y templos
ya había desmembrados, desollados y decapitados,
en los ritos del alba. Los Painales⁹,
sicarios de nuestro señor Huitzilopochtli,
ya descendían de los cerros
con un corazón humeante en las manos.

9. En la mitología azteca, los Painales son dioses menores de la guerra que están al servicio de Huitzilopochtli, una de las deidades principales del México prehispánico.

El poema es interesante por la tesis que postula, y porque se desvincula de la corriente hispanofóbica que afirma y defiende que todos los males de México, incluida la violencia desmedida, provienen de los españoles y su cruenta conquista. Que no fue una conquista ni mucho pacífica es algo sabido; pero no fundaron aquellos rudos soldados la violencia en aquel territorio que llamaron Nueva España, como demuestran los estudios más serios sobre las comunidades prehispánicas de Mesoamérica. Desde esta óptica, Aridjis se retrotrae a los ritos sangrientos de los aztecas, quienes, entre otras prácticas religiosas, arrancaban el corazón de sus cautivos con un puñal de obsidiana y se lo comían en crudo, aún palpitante («descendían de los cerros / con un corazón humeante en las manos»). Lo interesante de esta composición es el anacronismo pretendido (pero en poesía todo es posible) que se deriva del uso de la palabra «sicarios», que asociamos a un contexto más próximo a nosotros, el siglo XX y el XXI, y a una práctica determinada: el crimen organizado. De un modo implícito, el escritor mexicano nos lleva del pasado ancestral al presente inmediato y viceversa, trazando con ello una línea de continuidad de la violencia.

Para comprender en una mayor dimensión este texto, hemos de ponerlo en relación con otro poema del libro, apenas media docena de páginas más adelante: «Somos hijos de dioses crueles». Resulta interesante la estructura circular que opera en esta composición, que comienza afirmando «Somos hijos de dioses crueles» y termina concluyendo «Somos padres de dioses crueles». De modo que no es una simple estructura, esta encierra una idea de circularidad: la violencia sin fin. De ahí que, al referirse la voz poética a la civilización azteca, afirme: «Aún no se desvanece la sangre en sus altares». No es infrecuente en la poesía aridjisiana, y aun menos en este *Diario de sueños*, ver pulular por la Ciudad de México o los pueblos de provincia a los espectros del pasado, que, en la mente imaginativa del poeta, siguen viviendo en el presente. Es esta, sin duda, una manera de decir que las cosas no han cambiado mucho desde tiempo inmemorial. Si en el poema «Jinetes» de *Vivir para ver* (1977) veíamos a los conquistadores españoles como seres fantasmales atravesar las costuras del tiempo y cruzar a galope tendido por el presente:

Hernán Cortés en su caballo zaino
Pedro Alvarado en su yegua alazana
Francisco de Montejo en su alazán tostado
llegaron un día del mar

y desde entonces por los llanos polvorientos
a través de vivos y de muertos
sin mañana y sin noche
no dejan de galopar hacia la luz.

en el poema «Somos hijos de dioses crueles» de *Diario de sueños* son las sombras de los sacerdotes aztecas las que regresan una y otra vez al México de hoy y se instalan en organizaciones criminales: «Sus espectros andan en nuestras ciudades / vestidos de sicario». De nuevo, el término «sicario» recontextualiza el poema y lo acerca a nuestro presente. El mensaje que nos lanza Aridjis es, a todas luces, pesimista: «Aunque se vayan de esta tierra a otra tierra, / volveremos a procrearlos, ellos volverán a emerger / de nuestro adentro, atroces, despiadados, / llevando nuestro rostro. Somos padres de dioses crueles». Una idea, esta del tiempo circular, que graba la violencia en piedra, para condena de las generaciones futuras. Larga vida a la Santa Muerte.

Coda final

Estas breves páginas ni mucho menos recogen en toda su dimensión estética e histórica un poemario excelente como es *Diario de sueños*, ni dan cuenta de la diversidad temática y compositiva que ofrecen los más de 150 poemas que conforman el libro. No obstante, se apuntan y tratan en el presente artículo algunas líneas esenciales de la poesía de Homero Aridjis que, perfiladas a lo largo de décadas, vienen a cuajar en este diario de sueños, resumen y cénit de una poética singular, la de un autor de fuste curtido en los ricos años 60 de la cultura mexicana, en medio del fuego cruzado de los debates estéticos e ideológicos que tuvieron lugar en aquel entonces dentro y fuera de México.

Transcurridas la década de 1960 y una buena parte de la siguiente, el marcado erotismo que signó la primera poesía de Aridjis se difumina y pasa a un segundo plano para dar protagonismo a la historia y al mito. El escritor michoacano, sin embargo, no se conformará con lo que Milan Kundera denominó «el pequeño contexto»: el pueblo, la provincia, el país. A sabiendas de que la poesía es remisa a los corsés de la territorialidad, y sin duda consciente de que su ascendencia griega por vía paterna, y su nombre

mismo, Homero, lo legitiman más si cabe como heredero de un contexto mayor, el de la cultura occidental, Aridjis se lanza a explorar las posibilidades del mito clásico, que se funde con la historia y los mitos del México antiguo proyectados en nuestro tiempo. Junto a ello, y superada la erótica de la otredad que convierte al ser amado en el objeto único, emerge en su poesía el problema —ontológico, estético— de la propia identidad, por momentos cuestionada, luego negada y, finalmente, dinamitada hasta hacerse añicos la imagen de sí mismo. La escritura de senectud, es cierto, suele estar poblada por los fantasmas del pasado, y en este sentido, en *Diario de sueños* el autor ajusta cuentas con su propia vida: sus ancestros, su niñez y adolescencia en Contepec, el descubrimiento del amor, de la naturaleza, de la poesía, del cine. Sin embargo, por su talante inconformista y combativo, el Aridjis más beligerante no pierde de vista el presente que mira al futuro cercano, un futuro incierto, el de la humanidad, el de nuestro planeta, con el que el escritor se siente íntimamente comprometido desde una perspectiva humana, social, ecológica, poética.

Los materiales eclécticos que a lo largo de los años arrastra el río caudaloso de la poesía aridjisiana, sedimentan al cabo en un libro como *Diario de sueños*, pleno de madurez poética, genuino. Ahora bien, ¿qué es lo que realmente convierte a Homero Aridjis en un autor original digno de aparecer en el Parnaso contemporáneo? Parece poco menos que irreverente plantear esta cuestión en las últimas líneas de este trabajo, a sabiendas de que una pregunta de este calado exige una respuesta de igual tamaño. Pero, a falta de más espacio, cabe siquiera ofrecer una punta del ovillo sujeta de la mano de T.S. Eliot, quien, con la agudeza crítica que siempre lo caracterizó, señala que a menudo ponemos el acento en la originalidad de un autor con la errática creencia de que es ahí donde debemos prestar toda nuestra atención. «No obstante, si nos aproximamos a un poeta sin este prejuicio, con frecuencia encontramos que no solo las mejores partes de su obra, sino las más individuales, acaso resulten aquellas en las que los poetas muertos, sus ancestros, confirman su inmortalidad más vigorosamente» (Eliot 65). Es así como, de aquel Homero a este otro, se renueva el espíritu ecuménico e innominado que convencionalmente llamamos «poeta», que es encarnación de la poesía intemporal.

Bibliografía

- ARIDJIS, Homero. *Ojos de otro mirar. Poesía 1960-2001*. México: FCE, 2002.
- ARIDJIS, Homero. *Diario de sueños*. México: FCE, 2011.
- ARIDJIS, Homero. Biblioteca Homero Aridjis. Aníbal Salazar Anglada y Laurence Pagacz (dirs.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. http://www.cervantesvirtual.com/portales/homero_aridjis/.
- ARIDJIS, Homero. *La poesía llama*. México: FCE, 2018.
- ARIDJIS, Homero. *Antología poética (1960-2018)*. Ed. de Aníbal Salazar Anglada. Madrid: Cátedra, 2018.
- ARIDJIS, Homero y Ferber, Betty. *Noticias de la tierra*. México: Debate, 2012.
- ARTEAGA BOTELLO, Nelson (ed.). *Violencia en México*. Madrid: La Catarata, 2013.
- CID PRIEGO, Carlos. «Algunas reflexiones sobre el autorretrato». *Liño. Revista anual de historia del arte*, 5, (1985): 177-204.
- EFE. «México y Afganistán lideran la lista de periodistas asesinados en 2018». 17 de diciembre 2018. <https://www.efe.com/efe/espana/sociedad/mexico-y-afganistan-lideran-la-lista-de-periodistas-asesinados-en-2018/10004-3844932>. Consultado el 12 de febrero de 2019.
- ELIOT, T.S. *Lo clásico y el talento individual*. México: UNAM, 2004.
- Institute for Economics & Peace. *Mexico Peace Index 2018*. <http://visionofhumanity.org/indexes/mexico-peace-index/>. Consultado el 10 de febrero de 2019.
- LUQUE AMO, Álvaro. «El diario personal en la literatura: teoría del diario literario». *Castilla. Estudios Literarios*, 7, (2016): 273-306.
- MARCO, Joaquín. «Homero Aridjis. *Antología poética (1960-1994)*. México: FCE, 1994». *ABC Cultural*. 9 de septiembre 1994: 9.
- PERI ROSSI, Cristina. «Panerotismo en la poesía de Homero Aridjis». Thomas Stauder (ed.). *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2005: 109-114.
- SPINATTO, Patrizia. «El mundo poético de Homero Aridjis». Carmen Alemany (ed.). *Artes poéticas mexicanas*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2015: 213-233.

Diferencias de la vista en las *Soledades* y *El sueño*

Differences of sight in *Soledades* and *El sueño*

ROSALÍA SANDOVAL CABALLERO*

Universidad de Oviedo

Resumen

El motivo de la vista es capital para comprender la composición de *El sueño*. En las *Soledades*, este sentido también destaca en el recorrido del peregrino, pero sus connotaciones y desarrollo son muy otros, pues la visión que predomina en la travesía del alma tiene un acentuado carácter intelectual y guarda un estrecho vínculo con la representación imaginaria, presente en la exposición misma de su argumento; mientras que las evocaciones visuales, en la silva de Góngora, corresponden sobre todo a la experiencia sensible. Este artículo analiza el tipo de vista (sensible e intelectual) que prevalece en dichas obras, así como el modo en que esta incide en sus principales diferencias de contenido.

Palabras clave: *Soledades*, *El sueño*, vista, Sor Juana Inés de la Cruz, Luis de Góngora, siglo XVII.

Abstract

The relevance of sight in Sor Juana's *El sueño* is the capital to understand its composition. In Góngora's *Soledades* this sense also stands out in the journey of the pilgrim, but its connotations and development are very different, because the vision that predominates in the journey of the soul has an accentuated intellectual character and keeps a close link with the imaginary representation, present in the very exposition of his argument; while the visual evocations, in the silva of Góngora, correspond above all to the sensible experience. This article analyzes the type of sight (sensitive and intellectual) that prevails in these works, as well as the way in which this affects its main content differences.

Keywords: *Soledades*, *El sueño*, sight, Sor Juana Inés de la Cruz, Luis de Góngora, seventeenth century.

Uno de los asuntos que más ha sido atendido por la crítica sorjuanina es la cercanía estilística con Luis de Góngora; interés motivado por el epígrafe con el que la silva de la poeta novohispana apareció publicada en 1692: «*Primero Sueño, que así intituló*

y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora» (247). Si bien la correlación implícita de ese título también remite a las *Soledades*, es posible que este no haya sido el elegido por su autora. De cualquier forma, la vinculación entre estos poetas

* Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo. Actualmente, se desempeña como becaria del Servicio de Biblioteca, Documentación y Archivo de la Junta General del Principado de Asturias. Ha realizado diversos trabajos de investigación, impartido conferencias en el Archivo de Indios de Colombes y en la Universidad Veracruzana, así como talleres sobre literatura barroca en la Biblioteca del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

está justificada por la estructura métrica que comparten sus respectivas obras maestras y por el empleo que Sor Juana hace de recursos característicos de la poesía gongorina –abundantes hipérbatos, cultismos, perífrasis y conceptos–, todo ello fundamento de aquel epígrafe¹. Sin embargo, pese a que la filigrana verbal que Sor Juana emula en su silva sea gongorina, esto no significa que tenga las mismas intenciones ni el mismo programa poético. Por ello, queremos concentrarnos en las divergencias que subyacen en el tipo de vista que prevalece en estas obras, así como en el modo en que esta incide en sus diferencias de contenido.

Esta vía de análisis ha sido poco recurrente, pues el enfoque estilístico ha predominado en los estudios comparativos que se han realizado sobre estas obras²; sin que se haya puesto una mayor atención a la distancia que existe en los temas elegidos por cada autor. Si bien el estudio de los aspectos visuales en las descripciones del poeta andaluz es un lugar común en la crítica sobre las *Soledades* y en general de la literatura barroca, de manera concreta, el motivo de la vista no ha sido utilizado para distinguir los temas que vertebran esta silva de los que integran *El sueño*, cuyo estudio de lo visual ha sido bastante menos atendido³ y tampoco había sido empleado para destacar el carácter intelectual de los asuntos por los que discurre.

A grandes rasgos, la vista del alma aludida por Sor Juana tiene como trasfondo la *contemplatio* y la representación de la que es protagonista y espectadora, «la suprema de lo sublunar», corresponde a la actividad imaginaria. El ojo con el que mira el alma es el de la fantasía, mientras que el peregrino observa con los ojos del cuerpo todos aquellos paisajes, animales, personas, etcétera, que habitan los diferentes escenarios que pueblan su recorrido. De manera que en la trama misma de estas silvas subyace una clara

distinción en el tipo de vista que es aludido al referir el respectivo viaje de sus protagonistas.

Conviene tener en cuenta que a partir de la invención de la perspectiva en el siglo xv la experiencia visual comenzó a cobrar una relevancia inusitada, pues esta técnica de representación pictórica contiene una importante base óptica –de ahí que la teoría de la visión de Alhacén tenga un papel tan destacado en sus fundamentos teóricos (Belting 8)– y su desarrollo se encuentre en el origen del protagonismo que lo visual adquiriría durante la revolución cultural de los siglos xv-xvii. A lo largo de estos siglos el tratamiento de la visión sufrió considerables variaciones, de una representación «naturalista» capaz de representar las cosas del mundo con una notable fidelidad, donde la perspectiva dominaba la escena pictórica sobre todo del primer Renacimiento, se pasó a la alteración de lo visible, al empleo de más de un punto de fuga y al uso de artificios como la anamorfosis. Asimismo, durante la Contrarreforma el acto de ver fue incorporado como tema para evocar la experiencia espiritual en los llamados cuadros de visión⁴. En esas centurias también tuvo lugar el auge de la cartografía, la invención de instrumentos ópticos (el telescopio y el microscopio), así como de la linterna mágica y el perfeccionamiento del mecanismo de la cámara oscura, utilizada por algunos pintores como Vermeer⁵. Todo ello es parte del contexto en el que se inscriben las obras que nos ocupan, aunque por supuesto solo se trata de algunos datos generales que pueden ayudar a situarnos en su tiempo.

Tanto en la travesía del protagonista de las *Soledades* como en la de *El sueño*, el motivo de la vista es inherente a su narración, pero sus implicaciones son muy distintas. La vista es un motivo que aparece de manera explícita en *El sueño* y es capital para comprender su composición; en *Soledades* este sentido también destaca en el recorrido del peregrino, pero sus connotaciones y desarrollo son muy otros, pues en Sor Juana tiene un trasfondo filosófico y teológico, además la referencia a la vista del alma es en sí misma metafórica y es evocada mediante figuraciones ópticas (el espejo del Faro de Alejandría y la linterna mágica), dado que este sentido ha sido considerado, desde los orígenes de la filosofía occidental, el más

1. Existe una edición conjunta de ambos poemas realizada por Antonio Carreira y Antonio Alatorre (Góngora 2009).

2. Mencionamos parte de la bibliografía más destacada al respecto: (Gates 1939; Carilla 1946; Méndez Plancarte 1951; Perelmuter 1982; Sánchez Robayna 1991; Rivers 1996; Roses 2010).

3. En mi tesis doctoral (2018), que próximamente será publicada, profundizo en la visualidad de *El sueño* a partir de un estudio detallado del vínculo entre el motivo de la vista y el planteamiento de los límites del intelecto, el trasfondo teórico visual involucrado en la formulación metafórica del sueño y el contexto cultural en el que se inscribe su planteamiento.

4. Un análisis detallado sobre los cuadros de visión puede consultarse en (Stoichita 1996).

5. Sobre el uso que hicieron los pintores de la cámara oscura, el libro de Svetlana Alpers (1987) es uno de los estudios de referencia, en años más recientes Snyder (2017) realizó un interesante acercamiento al trabajo de Vermeer y Leeuwenhoek.

apto para el estudio del ámbito inteligible. Por su parte, la vivacidad descriptiva de Góngora entronca con el deleite visual de su protagonista, suscitado por el descubrimiento de aquel mundo campestre. En síntesis, las diferencias temáticas entre ambos poemas afectan de manera decisiva su tratamiento de lo visual y viceversa, lo cual es patente en el desarrollo que ese motivo tiene en sus respectivas tramas, por eso es pertinente comenzar distinguiendo sus asuntos.

I. Diferencias temáticas

El argumento de las *Soledades* y *El sueño* no puede ser más distinto, como en cierto modo lo advirtió Diego Calleja en su «Aprobación» al volumen *Fama y obras póstumas del Fénix de México* (1700), aunque sin entrar en detalles sobre las materias desarrolladas en uno y otro poema. En su comentario, Calleja solo destaca la naturaleza tan árida de las materias elegidas por Sor Juana e indica lo ajeno que resulta al numen poético que se hable de «los principios, medios y fines con que se cuece en el estómago el manjar, hasta hacerse substancia del alimento» (25), así como «lo que pasa en las especies sensibles, desde el sentido externo al común, al entendimiento agente, a ser intelección» (25). De ahí que atribuya su dificultad a la hondura de sus asuntos (26) y con ello ponga en relieve la diferencia más evidente entre estas silvas.

Por el contrario, la sencillez del trasfondo narrativo de las *Soledades*, sus referencias al mundo rural y la presencia de términos cotidianos de la vida rústica es una de las principales causas del ataque de Juan de Jáuregui, pues como ha indicado Robert Jammes en su libro *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*: «Jáuregui reafirma que no es hostil a la oscuridad, con tal que el tema sea digno de la dificultad así creada» (527) y al analizar las razones de fondo que avivaron la controversia sobre la silva de Góngora, el crítico francés concluye:

Haber consagrado al mundo rural contemporáneo un gran poema escrito en verso noble y de tono constantemente elevado, es lo que hace de las *Soledades* un poema revolucionario; y, en fin de cuentas, fue eso lo que provocó las interminables discusiones en torno a ellas, incluso si, aparentemente, la «polémica del cultismo» tuvo por objeto cuestiones de estilo (521).

Si el humilde contenido de las *Soledades* adquiere una acentuada novedad por haber sido escrito en una

forma sublime (Carreira 226), el de *El sueño* puede considerarse insólito para la poesía, al estar nutrido de un material teórico erudito y muy poco explorado por la lírica. De manera que sus peculiaridades temáticas son a todas luces contrarias.

Así, el carácter inmaterial del alma –protagonista de aquel sueño que tiene lugar en la silva de Sor Juana, cuyo propósito es ver y comprender toda la creación con sus «intelectuales bellos ojos» (v. 441)⁶, que son deslumbrados por el «objeto que excede en excelencia / las líneas visuales» (vv. 458-459)–, de entrada marca una acusada diferencia con el recorrido del peregrino, del que sabemos es joven, noble y padece mal de amores; arrojado por la tormenta a una playa desierta comienza sus andanzas en las que se recreará con los paisajes, la hospitalidad de las personas que irá conociendo, con lo que le cuenten y observe de aquel mundo rural que le era desconocido. El forastero es espectador de todo aquello que se relata, al igual que el alma, pero pese a ser testigo y agente de su travesía, esta no es capaz de entender ni ver lo que quiere, al toparse con las limitaciones intrínsecas a su naturaleza, mientras que el muchacho mira todo lo que se le ofrece al paso. En cuanto a su estructura, baste por ahora decir que el recorrido del extranjero transcurre en cinco días y el del alma en una noche, tomando en cuenta que la silva de Góngora está claramente inacabada, no así la de Sor Juana.

Los temas de estas silvas afectan de manera decisiva su desarrollo narrativo; esto es evidente en las prosificaciones que varios críticos han realizado con la finalidad de facilitar su acercamiento –recurso sin duda valiosísimo para sortear sus escollos léxicos y sintácticos, iniciarse en su estudio y conocer de manera general su marco narrativo– y explica el hecho de que podamos ubicarnos más rápido en el recorrido del peregrino con la excelente prosificación de Robert Jammes de *Soledades*, en buena medida, gracias a la «trama novelesca» que subyace en el poema de Góngora⁷, no así en la travesía del

6. Utilizo la edición de *El sueño* de Alfonso Méndez Plancarte (Cruz, *Obras completas* 335-359). No obstante, también puede consultarse la edición de Alberto Pérez Amador Adam, *El precipicio de Faetón: edición y comentario de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz* (2015) y la más reciente de Martha Lilia Tenorio que forma parte del libro *Ecós de mi pluma. Antología en prosa y verso* (2018).

7. Con un espléndido resumen de las *Soledades*, Jammes muestra «la importancia del contenido narrativo del poema, su variedad y su precisión» («Introducción» 35-36). Así, como

alma contenida en *El sueño*, pues acceder a su estructura narrativa es más complicado, incluso provistos con la destacada prosificación de Alfonso Méndez Plancarte, dado que sus entresijos teóricos están tan unidos a la secuencia del recorrido que plantea que los referentes de su narración, conforme el poema avanza, quedan muy ocultos por las referencias previas que deben haber sido descifradas y esto es uno de los aspectos que más dificulta la comprensión de su argumento.

Todo esto nos lleva a reiterar la singularidad de dichas obras y nos permite comprender el sentido que en el Barroco tiene el término de imitación, pues imitar no significa copiar sin más, sino reinventar y ese es uno de los méritos más notables de la poeta novohispana, haber creado algo propio e inusitado a partir de un material tan sugestivo y complejo⁸. Pese a que los dos poemas narren el viaje de su protagonista, su naturaleza es muy distinta, como distinto es el papel que desempeña la vista en su recorrido.

2. La vista intelectual del alma

Los problemas por los que discurre *El sueño* tales como las limitaciones del entendimiento humano, en su incapacidad de comprender toda la creación,

las razones que permitieron hablar a Dámaso Alonso de una «trama novelesca» en sus *Estudios y Ensayos gongorinos* y a otros estudiosos como María Rosa Lida profundizar en este asunto. Asimismo, Jammes puntualiza que la interpretación alegórica de *Soledades* no es clara —como sí lo es en *El sueño*—, pues esta «corresponde sin duda al deseo de dar un alcance más o menos filosófico al poema, para responder a las críticas de los impugnadores que encontraban el asunto demasiado humilde; pero es poco convincente: no se ve claramente en qué las ocupaciones descritas en la segunda *Soledad* corresponderían mejor a la “adolescencia” que las de la tercera» (46-47).

8. La reinención es el rasgo que Mercedes Blanco destaca de la *imitatio*: «La estética del ingenio se traduce en la poesía barroca por una práctica de la lectura y por lo tanto de la *imitatio* orientada por la intuición de lo agudo, de lo conceptual. Lo que se aísla, se registra y se imita son los conceptos de los poetas y escritores clásicos o modernos. Imitarlos es “acomodarlos” a otra ocasión, lo que viene a ser lo mismo que reinventarlos; esta reinención potencia su agudeza, su carácter paradójico e hiperbólico» (*Góngora o la invención de una lengua* 37). Y Aurora Egido, en su libro *Fronteras de la poesía en el barroco*, nos recuerda que «La novedad en la creación de géneros y estilos venía apoyada por la *inventio* barroca que iba quitando terreno a la teoría de la imitación renacentista» (28).

el proceso mediante el cual la fantasía forma sus imágenes interiores y la manera en la que se articulan las representaciones que el alma contempla para iniciar su travesía especulativa son de una considerable envergadura teórica y por tanto muy difíciles de poetizar. De ahí que en el planteamiento de dichos asuntos es donde radica su auténtico prosaísmo y en su alusión metafórica su máxima complejidad, pues durante el sueño del alma los aspectos referidos son sumamente abstractos, ya que en él se emula el proceso reflexivo de «la reina de lo sublunar», su ascenso contemplativo, su imposibilidad de ver y comprender todo lo creado, tanto de manera general como a partir de cada una de las cosas que conforman la creación. De manera que el recorrido contemplativo del alma es lo que está contenido en aquel sueño y por eso sus alusiones a la vista están asociadas con aquel proceso intelectual, además sus versos contienen una referencia explícita a la formación de las imágenes del sueño ahí representado (vv. 253-291).

Sobre el empleo que Sor Juana hace del concepto —el rasgo más característico de la lengua poética del cordobés⁹— también hay notables divergencias; dado que en ella son más dilatados¹⁰ y por tanto su identificación más trabajosa, aunque menos abundantes. La mejor muestra de ello es la correlación entre la fantasía, el faro y la linterna mágica, los cuales articulan la formulación metafórica del sueño del alma. Precisamente, el primer obstáculo para identificar su vínculo —y con ello la relación inédita, paradójica y, en definitiva, conceptuosa de la que forman parte— es la distancia que media entre sus descripciones, sobre todo entre la fantasía (vv. 281-291) y la linterna mágica (vv. 873-886), pues la del faro aparece muy cerca de la correspondiente a la fantasía (vv. 266-280). No obstante, la mayor dificultad para advertir su conexión subyace en su trasfondo teórico, que hunde sus raíces en las teorías proyeccionistas de la visión y en la alusión a la pintura como sombra en oposición al tipo de representación de la fantasía.

En pocas palabras, Sor Juana describe fenómenos visibles para referirse a fenómenos invisibles, por ejemplo, el modo en que la fantasía forma «de mentales sin luz, siempre vistosas / colores las figuras

9. Este aspecto ha sido estudiado por varios críticos tales como Jammes, «Introducción» 120; Carreira 45 y Blanco, *Góngora o la invención de una lengua* 79.

10. De cierto modo, Martha Lilia Tenorio, en su libro *El gongorismo en Nueva España*, indica esta característica del concepto en Sor Juana, al mencionar que en *El sueño* «no alcanza la concisión conceptual de Góngora» (174).

[...]» (vv. 284-285) tanto de las criaturas sublunares como de «[...] aquellas / que intelectuales claras son estrellas» (vv. 287-288) es evocado mediante la descripción del proceso reflexivo y proyectivo del faro (vv. 266-280). Incluso una referencia tan material como la relativa al proceso de alimentación del cuerpo es utilizada para aludir a la formación del *pneuma* psíquico que posibilita la actividad contemplativa del alma, cuyo ascenso es evocado con el vuelo de un águila que quiere colocar su nido entre los rayos del sol (vv. 330-338).

La importancia que en estos asuntos tiene la tradición teológica cristiana es otro de los aspectos que más la alejan de las *Soledades*, ya que la silva de Góngora carece de una notable presencia de referencias a la religión católica, ni siquiera al relatar una boda de labradores en la primera *Soledad*, donde más bien nos encontramos es «una ceremonia muy pagana que transporta súbitamente al lector al universo greco-romano de los poemas mitológicos: un coro de muchachos alterna con otro de muchachas para invocar al dios Himeneo» (Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* 502).

Menos abstracto es el inicio y el final de *El sueño*, la noche y el amanecer que enmarcan la travesía del alma¹¹, lo cual explica su mayor similitud con el tipo de descripciones contenidas en las *Soledades* –sobre todo las relativas a las aves nocturnas y la llegada del alba–, similitud que no solo se basa en las perífrasis mitológicas utilizadas, sino en los referentes que en primera instancia evoca, pues las cosas, experiencias y sucesos a los que Góngora se refiere corresponden a lo concreto y mundano.

3. La vista sensible del peregrino

Las *Soledades* nos hace partícipes del asombro, deleite y descubrimientos experimentados por su protagonista, ante un mundo que parece recién nacido. A través de su mirada somos testigos de un viaje por la

sencillez cotidiana de la vida campestre que estimula la memoria visual y lectora, la agudeza, el ingenio, en definitiva, el intelecto.

Entre las escenas ahí narradas se encuentra la cena del peregrino con unos cabreros, el baile y canto de unas serranas, el desfile de montañeses rumbo a una boda de labradores, las competiciones de carreras, salto y lucha de los asistentes a aquella ceremonia, la pesca de ostiones, lenguados, congrios, salmones, robalos, focas..., aves de presa cazando, etcétera. Asimismo, son prolijas las descripciones de alimentos, animales, plantas, utensilios y paisajes. Pero su signo de identidad no solo radica en lo que evoca, pese a que su asunto sea de una notable novedad (Carreira 229), sino también en la forma en que lo hace, pues las imágenes de Góngora exploran las cualidades más distintivas de las cosas, su forma, sonido, color y textura. En este sentido, su mirada se asemeja a la del pintor –si asumimos como menciona Leon Battista Alberti que «el pintor se empeña en imitar sólo las cosas que se ven a la luz» (69)–, es decir, la correlación que se puede establecer entre la poesía de las *Soledades* y este arte corresponde a una pintura sumamente descriptiva¹².

No obstante, la experiencia visual provocada de forma verbal es muy diferente a la confrontación directa con un cuadro, diríase incluso que son fenómenos si no opuestos, muy distintos, pues nos sitúan entre lo visible y lo invisible. Aun así, la poesía de Góngora es una invitación al acto mismo de ver —pero de una peculiar visión que ejercita el intelecto— y tiene como núcleo el concepto, que el lector debe descifrar para poder visualizar aquello que evoca; pues para que el ojo de la imaginación se abra ante las imágenes de este poeta, primero hay que realizar un detenido proceso de comprensión que pone en juego nuestros conocimientos lingüísticos, sintácticos, retóricos, literarios..., al tiempo que activa el recuerdo de nuestra experiencia visual, por ejemplo, del mar, la noche, el rocío, la primavera.

La precisión descriptiva de Góngora llega a ser tan eficaz para la imaginación (la visión del intelecto)

11. Aunque conviene señalar que estos pasajes no están desprovistos de connotaciones teóricas y simbólicas, y su comprensión depende en igual medida del entendimiento del conjunto. Por ejemplo, las referencias a las aves nocturnas (la lechuza, los murciélagos y el búho) tienen una vinculación simbólica con la visión, así como el modo en que la luz va repartiendo a las cosas visibles sus colores y restituyendo los sentidos exteriores es comprensible a cabalidad solo a partir del entendimiento de la importancia que tienen en el sueño los sentidos interiores.

12. Sobre las diferentes vínculos que se han establecido entre la poesía de las *Soledades* y la pintura puede consultarse el artículo de Mercedes Blanco «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico» (1998). Asimismo, vale la pena tomar en cuenta los inauditos logros de la pintura y su creciente aprecio en España durante el reinado de Felipe III y Felipe IV, que pudieron motivar el interés de Góngora en conseguir una máxima sofisticación sintáctica, léxica y retórica de la poesía (Blanco, «Góngora et la peinture» 198).

que su lectura es inmenso regocijo para la mente y no pocas veces nos parece tener delante aquello que esboza. Incluso Jáuregui reconoce esta peculiaridad de la silva gongorina y hace un «homenaje involuntario» (Góngora 396) a lo que Jammes llama el «realismo de las *Soledades*» (Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* 505). El estudioso francés, en la nota 975 de su edición de *Soledades*, también indica que el autor del *Antídoto*, refiriéndose a la descripción de una lucha entre dos jóvenes, comenta: «parece que dos muchachos se toman a caídas y que los veo». A lo que el Abad de Rute, en el *Examen del «Antídoto»*, responde «esta es la valentía del poeta, pintar de suerte las cosas que parezca que se ven» (Góngora 396).

Así, el Homero español nos transmite el color, la temperatura y consistencia de la leche «que exprimir vio el Alba aquel día, / mientras perdían con ella / los blancos lirios de su frente bella, / gruesa le dan y fría, / impenetrable casi a la cuchara» (I, vv. 147-151); las fibras de un trozo de carne seca se nos revelan hilos purpúreos de grana fina, del que antes fue macho cabrío y ahora es cecina¹³; a partir del contenido que transporta una vasija de barro también nos hace observar «Lo que lloró la Aurora / (si es néctar lo que llora) / y, antes que el Sol, enjuga / la abeja que madruga / a libar flores y a chupar cristales, / en celdas de oro líquido, en panales / la orza contenía que un montañés traía» (I, vv. 327-328); en sus versos, suponemos el vuelo colorido del Fénix «pájaro de Arabia, cuyo vuelo / arco es del cielo / no corvo, más tendido» (I, 462-464); descubrimos la forma exacta en que se derrite el quesillo «rubio / imitador süave de la cera» (I, vv. 874-875); advertimos uno de los rasgo más distintivos y expresivos de una mano –detalle mucho más frecuente en la pintura– «rústica, vaquera, / blanca, hermosa mano, cuyas venas / la distinguieron de la leche apenas»; (I, vv. 874-876); asistimos a la pesca de un congrio «que viscosamente liso / las telas burlar quiso, / tejido en ellas se quedó burlado» (II, 93-95); admiramos el vívido curso irrigador de un arroyo por un huerto «sierpe, y sierpe al fin pisada / (aljófar vomitando fugitivo / en lugar de veneno), / torcida esconde, ya que no enroscada, /

13. «El que de cabras fue dos veces ciento / esposo casi un lustro (cuyo diente / no perdonó a racimo aun en la frente / de Baco, cuando más en su sarmiento: / triunfador siempre de celosas lides / lo coronó el Amor, mas rival tierno, / breve de barba y duro no de cuerno, / redimió con su muerte tantas vides), / servido ya en cecina, / purpúreos hilos es de grana fina» (I, vv. 153-162).

las flores que de un parto dio lascivo / aura fecunda al matizado seno / del huerto, en cuyos troncos se desata / de las escamas que vistió de plata» (II, vv. 320-327); sin nombrarlo, se nos aparece el búho con su pausado vuelo «Grave de perezosas plumas globo, / que a luz lo condenó incierta la ira / del bello de la stigia Deidad robo, / desde el guante hasta el hombro a un / joven cela: / esta emulación pues de cuanto vuela / por dos topacios bellos con que mira» (II, vv. 791-796) y un prolongado etcétera¹⁴.

Góngora le da un brillo nuevo a todo lo que evoca, con tal vivacidad y exactitud que es sumo deleite para la imaginación¹⁵. De este modo, el poeta andaluz construye «experiencias visuales posibles» (Blanco, «*Lienzo de Flandes: las Soledades y el paisaje pictórico*» 274) y por eso las descripciones de las *Soledades* son más próximas a la vista sensible y en este sentido más plásticas –sin olvidar las distancias entre la representación poética y la pictórica y que dichas descripciones se realizan «a base de materiales culturales, mitológicos, simbólicos, ajenos en principio a toda reproducción empírica de las cosas»– (274); mientras que Sor Juana se concentra en representar el proceso de la visión imaginaria y sus descripciones se sitúan en un plano eminentemente intelectual.

A pesar de representar tipos de vista diferentes, la fuerza poética de estos autores coincide en el modo de estimular la imaginación, mediante sutiles elaboraciones intelectuales. Aunque debemos decir que la poesía de *El sueño* también tiene el mérito de emular

14. A propósito de algunos de estos ejemplos –el de la leche, la cecina, la miel, el quesillo y de otros tantos–, Joaquín Roses analiza el proceso diacrónico de descripción que Góngora emplea para evocar el origen de aquellos alimentos, procedimiento que muestra la meditada elaboración de los pasajes que integran las *Soledades* no solo en lo que al espacio se refiere, sino a la importancia que tiene el tiempo en su narración, pues «En esas pequeñas historias, las materias naturales adoptan formas heroicas y son susceptibles de resumir el origen de todo un mundo» (Roses, «*La descriptio diacrónica en las Soledades*» 231).

15. En palabras de Mercedes Blanco: «Góngora sabe por supuesto que el poeta solamente de modo metafórico puede ser dibujante o cartógrafo. El poeta, cuyo objetivo es la *energeia*, la viveza ilusionista de la representación, no pretende una representación completa con informaciones cuantificadas, aunque pueda no desdeñar el efecto de realidad que procede de incluir algunas. Lo importante es menos dar instrucciones precisas para una hipotética reconstrucción de la escena o el objeto —ya sean estos reales o fabulosos— que estimular la memoria visual y activar la imaginación» (*Góngora heroico: las «Soledades» y la tradición épica* 276).

ese proceso en su argumento y haber logrado engarzar forma y contenido en una alianza perfecta.

4. La experiencia contemplativa y la experiencia del mundo

Como hemos visto, la descripción de paisajes, objetos, animales, plantas, alimentos..., es una característica fundamental de las *Soledades*. En lo que respecta a *El sueño* hay que destacar su atrevida referencia poética del proceso contemplativo del alma, del pensamiento mismo, eco del «visual alado atrevimiento» (v. 368) que aquella emprende, así como sus alusiones, astronómicas, teológicas, fisiológicas y ópticas, todas ellas fruto de un saber libresco. Aunque Góngora también incluya términos técnicos en su poema, las disciplinas de estos corresponden sobre todo a la marinería, la agricultura, la pesca y la cetrería, es decir, conocimientos prácticos.

Se ha señalado la posible importancia de los viajes que Góngora realizó a Galicia, Cuenca y Ayamonte para la creación de los paisajes de las *Soledades*¹⁶. Por ejemplo, la exactitud de las referencias a la pesca y la caza permiten suponer que pudo conocer estas actividades de primera mano. De ahí que la vivacidad de las descripciones gongorinas probablemente provengan de la observación directa de aquellas realidades, las cuales tamiza mediante sofisticados tratamientos literarios que vuelven lo sencillo algo magnífico. Sin olvidar que la realidad es su punto de partida, pero lo que crea es «una campiña soñada», donde se trasluce una «idealización del mundo rural» (Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* 518).

El pasaje sobre las navegaciones contenido en el discurso del «político serrano» (vv. 364-502) es uno de los más complejos, debido a los conocimientos que el lector debe tener para ser capaz de identificar aquellos lugares, sucesos y personajes que el autor solo evoca de forma perifrástica (la toma de Troya, la navegación de los Argonautas, la travesía de Colón, el enfrentamiento de los conquistadores con los indios del Caribe, la expedición de Magallanes, los descubrimientos de las islas y archipiélagos de Oceanía, entre otros) y por eso, quizá, sea el que mayor similitud tenga con la dificultad para identificar ciertos

referentes de *El sueño*, tales como los sistemas que participan en la alimentación del cuerpo, los cuales también son descritos mediante perífrasis, aunque con la complicación añadida de alterar su orden y fragmentar su alusión, pues entre una y otra referencia median 620 versos (vv. 210-228 y vv. 830-844).

Por su parte, los principales maestros de Sor Juana fueron sus libros, incluso al recordar, en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, cuando una prelada le prohibió leer, queda claro que en sus observaciones de las cosas establecía conexiones teóricas, pues nada veía sin que le provocase una reflexión, nada veía sin segunda consideración:

Una prelada muy santa y muy cándida que creyó que el estudio era cosa de Inquisición y me mandó que no estudiase. Yo la obedecí (unos tres meses que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi protestad, no lo pude hacer, porque aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal. Nada veía sin refleja; nada oía sin consideración, aun en las cosas más menudas y materiales; porque como no hay criaturas, por baja que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus* [«me hizo Dios»], no hay alguna que no pame el entendimiento, si se considera como se debe. [...] Si veía una figura, estaba combinando la proporción de sus líneas y mediándola con el entendimiento y reduciéndola a otras diferentes (57).

Al relatar cómo al observar dos líneas paralelas, estas forman una aparente pirámide, se entreveran sus conocimientos geométricos y ópticos.

Pasábame algunas veces en el testero de un dormitorio nuestro (que es una pieza muy capaz) y estaba observando que siendo las líneas de sus dos lados paralelas y su techo a nivel, la vista fingía que sus líneas se inclinaban una a otra y que su techo estaba más bajo en lo distante que lo próximo: de donde infería que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal. Y discurría si sería ésta la razón que obligó a los antiguos a dudar si el mundo era esférico o no. Porque aunque, lo parece, podía ser engaño de la vista, demostrando concavidades donde pudiera no haberlas (58).

Al observar la figura formada por el giro de un trompo suscita en ella una pregunta y extrae conclusiones mediante un sencillo experimento:

16. Ver *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* de Robert Jammes (342-343, 486, 494-495); así como el apartado «Localización» en la introducción de su edición de *Soledades* (65-83).

Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo, y apenas yo vi el movimiento y la figura, cuando empecé, con esta mi locura, a considerar el fácil moto [movimiento] de la forma esférica, y cómo duraba el impulso ya impreso e independiente de su causa, bailaba el trompillo; y no contenta con esto, hice traer harina y cernerla para que, en bailando el trompo encima, se conociese si eran círculos perfectos o no los que describía con su movimiento; y hallé que no eran sino unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular cuanto se iba remitiendo el impulso (58-59).

De la yema y la clara de un huevo saca una consideración dialéctica, lo que no sin cierta ironía llama filosofía de cocina:

¿Qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, despedaza en el almíbar; ver que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria; ver que la yema y la clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no (60).

Desde luego, *El sueño* también es muestra de sus fuertes y vehementes cogitaciones, del incesante movimiento de su imaginativa (61), al discurrir sobre el proceso imaginativo mismo, el modo en que la fantasía representa y muestra sus imágenes; donde a su vez es posible identificar una reflexión sobre el propio decir poético –me refiero al fragmento donde son descritas las funciones de la fantasía (vv. 281-291)–, vinculada a la composición metafórica, pues esta figura establece una relación de semejanza entre lo desemejante, entre lo visible y lo invisible. Hannah Arendt, desde la filosofía, apunta ese carácter unificador de este tropo: «La metáfora, al salvar el abismo entre las actividades mentales interiores e invisibles y el mundo de las apariencias, fue sin duda el mejor regalo que le pudo hacer el lenguaje al pensamiento» (128). De modo que a partir de aquella que es la sustancia misma de la poesía, la poeta filósofa fue capaz de escenificar la *contemplatio* del alma.

Quizá, José Gaos es quien mejor advirtió ese trasfondo reflexivo contenido en la silva de Sor Juana, enlazándolo con la experiencia contemplativa que llenó sus días:

Como la vida entera de la poetisa, dormido su cuerpo, se reduce a la vida de su alma, y esta vida psíquica la

sueña reducida a la pura actividad intelectual que es por excelencia la filosófica, no puede menos de pensarse que ya este preludio de la narración del sueño delata el más radical afán vital y personal de la poetisa: ser puramente intelectual y filósofa. Por lo demás, sin este afán por raíz, no tendría el sueño sentido (156).

La poeta novohispana, como excelente lectora que era, no se limitó a remedar al maestro, sino más bien, a partir de sus hallazgos pudo plasmar sus propias inquietudes. Sabido es que Góngora dotó de enorme libertad a la silva y aprovechó la flexibilidad de una forma métrica continua para hacer de este género un «taller de reflexión» poética (López Bueno 15) y en su esfuerzo por ampliar y renovar los recursos de la poesía en lengua española no solo logró una notable sofisticación técnica, sino una mayor riqueza verbal y retórica, así como una deslumbrante precisión descriptiva y una transformación en la postura misma del lector, quien deberá esmerarse en hallar los referentes del poema, que el poeta también ha urdido con empeño.

Sor Juana, a partir de las aportaciones gongorinas, supo encontrar desde la celda de un convento su propia libertad para reflexionar sobre cuestiones filosóficas, ópticas, artísticas, teológicas, etcétera, y hacer de la silva un espacio para escenificar la reflexión misma. Si Góngora logró congregiar una variedad de géneros en sus *Soledades*, la poeta novohispana supo reunir una multiplicidad de saberes en su *Sueño*.

5. Conclusiones

En este acercamiento a las diferencias entre las *Soledades* y *El sueño*, a partir del tipo de vista (sensible e intelectual) que predomina en sus respectivos argumentos, pudimos advertir algunas claves de su composición, en la cual dicho motivo es uno de sus elementos fundamentales, al permitir aproximarnos a sus singularidades temáticas, las cuales son bastante distintas, pues mientras el poema de Góngora se sitúa en la sencillez de la vida rústica, el de Sor Juana orbita en el territorio invisible del alma. Por ello el recorrido que realizan sus protagonistas es de naturaleza muy diferente, donde las evocaciones a la vista tienen un papel crucial para advertir esta contraposición, la cual es patente en el trasfondo de las descripciones que cada uno refiere: las de *Soledades* dan cuenta de un ámbito concreto y mundano; por su parte, las de *El sueño* se colocan en un plano abstracto y suprasensible. No obstante,

ambas silvas poseen una notable vivacidad en sus representaciones, así como un acentuado carácter intelectual en la elaboración de sus imágenes. Asimismo, es pertinente destacar que la poeta de Nepantla supo asimilar las técnicas gongorinas para lograr una máxima sofisticación poética y utilizar dichos recursos para crear una expresión propia, acorde con sus intereses contemplativos, incluso atreviéndose a reflexionar sobre el proceso imaginativo mismo en su silva. Así, la complejidad teórica de los temas por los que discurre el alma en *El sueño* se encuentra en el hemisferio contrario de los lugares por los que transita el peregrino de las *Soledades* y su observación de espectáculos y objetos, correspondientes al ámbito propiamente sensible y terreno, cifran la oposición de las experiencias visuales que estas obras describen.

Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos, 1999.
- ALPERS, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- ARENDE, Hannah. *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BELTING, Hans. *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente*, Madrid: Akal, 2012.
- BLANCO, Mercedes. «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico». María Cruz García de Eterría y Alicia Cordón Mesa (coords.). *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) celebrado en Alcalá de Henares del 22 al 27 julio de 1996*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1998: 263-274.
- BLANCO, Mercedes. «Góngora et la peinture». *Locus Amoenus*, 7, (2004): 197-208.
- BLANCO, Mercedes. *Góngora heroico: Las «Soledades» y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- BLANCO, Mercedes. *Góngora o la invención de una lengua*. 2ª ed. rev., León: Universidad de León, 2016.
- CALLEJA, Diego. «Aprobación del Reverendísimo Padre Diego Calleja de la compañía de Jesús». Sor Juana Inés de la Cruz. *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700: (11-31).
- CARILLA, Emilio. *El gongorismo en América*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1946.
- CARREIRA, Antonio. *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Segundo Volumen de las Obras de Sor Juana Inés de la Cruz*. Sevilla: Tomás López de Haro, 1692.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas, tomo I: Lirica personal*. Alfonso Méndez Plancarte (ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Carta a sor Filotea de la Cruz*. México: UNAM, 2004.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Ecos de mi pluma. Antología en prosa y verso*. Martha Lilia Tenorio (ed.). México: Penguin-UNAM, 2018.
- EGIDO, Aurora. *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- GAOS, José. «El sueño de un sueño». *Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal*, 1:1, (2004): 147-164.
- GATES, Eunice Joiner. «Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz». *Publications of the Modern Language Association of America*, 54: 4, (1939): 1041-1058.
- GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Robert Jammes (ed.). Madrid: Castalia, 2001.
- GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Antonio Carreira (ed.). Sor Juana Inés de la Cruz. *Primero sueño*. Antonio Alatorre (ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- JAMMES, Robert. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia, 1987.
- JAMMES, Robert. «Introducción». Luis de Góngora. *Soledades*. Robert Jammes (ed.). Madrid: Castalia, 2001: 7-157.
- LÓPEZ BUENO, Begoña. «De la historia externa de este volumen a la historia interna de la silva». Begoña López Bueno (ed.). *La silva. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1991: 5-15.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. «Introducción». Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas, tomo I: Lirica personal*. Alfonso Méndez Plancarte (ed.), México: Fondo de Cultura Económica, 1951: VII-LXVIII.
- PERELMUTER, Rosa. *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el «Primero sueño»*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto. *El precipicio de Faetón: edición y comentario de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Iberoamericana, 2015.
- RIVERS, Elías. «Soledad de Góngora y Sueño de Sor Juana». *Salina: Revista de la Facultat de Lletres de Tarragona*, 10, (1996): 69-75.
- ROSES, Joaquín. «Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana». *Edad de Oro*, 29, (2010): 289-311.

- ROSES, Joaquín. «La *descriptio* diacrónica en las *Soledades*». Joaquín Roses (ed.). *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2014: 215-233.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. «Algo más sobre Góngora y Sor Juana». Andrés Sánchez Robayna (ed.). *Para leer «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991: 185-200.
- SANDOVAL CABALLERO, Rosalía. *La visualidad en El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: óptica, poesía, pensamiento y teología*. Virginia Gil Amate (dir.^a). Rocío Olivares Zorrilla (codir.^a). [Tesis doctoral en proceso de publicación]. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2018.
- SNYDER, J. Laura. *El ojo del observador: Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek y la invención de la mirada*. Barcelona: Acantilado, 2017.
- STOICHITA, Víctor. *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.
- TENORIO, Martha Lilia. *El gongorismo en Nueva España: ensayo de restitución*. México: El Colegio de México, 2013.

La metáfora fantástica como deconstrutora de ideologías. El caso de *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave

Fantastic metaphor as a deconstructor of ideologies. The case of Cecilia Eudave's *Bestiaria vida*

SIMONE MARINO-CICINELLI*
Universidad de Salamanca

¿Qué es, entonces, *la verdad*? *Un dinámico tropel de
metáforas, metonimias y antropomorfismos.*
FRIEDRICH NIETZSCHE

La metáfora nos reestructura nuestra visión de las cosas.
ALFREDO MARCOS

Resumen

El presente artículo da cuenta de un análisis sobre el concepto de metáfora en la novela *Bestiaria vida* de la mexicana Cecilia Eudave, que ganó el premio «Juan García Ponce» de 2008. Sostenemos, así, que las representaciones metafóricas son un medio para desenmascarar ideologías sociales posmodernas que se han forjado en la actualidad y que hacen del hombre un «sujeto de rendimiento».

Palabras claves: metáfora, ideología, deconstrucción, inusual, *Bestiaria vida*.

Abstract

The present article gives an analysis of metaphorical concepts through the work titled *Bestiaria vida*, authored by Cecilia Eudave of Mexico. The forementioned work won the «Juan García Ponce» Prize in 2008. We propose, therefore, that metaphorical representations unmask postmodern social ideologies that have been forged in the contemporary society and that make become the men «achievement-subjects».

Keywords: metaphor, ideology, deconstruction, unusual, *Bestiaria vida*.

* Cursó el Grado en *Lenguas y Culturas Extranjeras* por la Universidad de los Estudios Roma Tre y el Máster en *Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (especialidad en Literatura Española e Hispanoamericana) por la Universidad de Salamanca. En 2015, estuvo de Erasmus en la Universidad de La Rioja donde estudió Filología Hispánica durante 9 meses. Formó parte del grupo de investigación, *Cognitive modeling and meaning construction across languages: theory, implications, and applications*, coordinado por la Universidad de La Rioja. Actualmente acaba de realizar el Máster en *Estudios Avanzados en Filosofía* (especialidad en Estética y Teoría de las Artes) en la Universidad de Salamanca, con el propósito de acceder al Doctorado.

Introducción

Como su título indica, el objeto de nuestro estudio reside en reflexionar sobre el concepto de «metáfora» en la novela *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave, galardonada con el Premio Nacional de Novela Corta «Juan García Ponce» en 2008. La pregunta central que conducirá nuestro análisis es: ¿Se puede hablar de metáfora como un elemento de deconstrucción de ideologías en *Bestiaria vida*? O, dicho de otro modo, ¿es la metáfora, en *Bestiaria vida*, no solo una figura literaria que expresa un contenido oculto, sino también, un sistema de representación para desmascarar una ideología social que se ha venido edificando y que, como bien señala Byung-Chan Han en *La sociedad del cansancio*, convierte al hombre en «sujeto de rendimiento»?

Para empezar, no hay que entender la metáfora como un simple recurso de la retórica clásica, es decir, como rasgo del lenguaje que tiene la función de sustituir un significado propio por uno figurado. Según lo que Lakoff y Johnson afirman en *Metáforas de la vida cotidiana*, la metáfora «impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica» (Lakoff y Johnson 39). El lingüista y el filósofo conciben el ser humano como un sistema que actúa de forma autónoma y automática, conforme a un lenguaje que no solo dicta normas, sino que también engloba una imagen, un contenido, un concepto metafórico que influye en nuestra vida cotidiana¹.

En este sentido, el autor de *La inteligencia reformulada: las inteligencias múltiples en el siglo XXI*, Howard Gardner, señala que el individuo dedica mucho tiempo de su vida a decodificar sistemas de símbolos que diariamente le dominan y que son reflejo de la cultura en la que vive, desarrollando,

1. En «El uso trascendental de las metáforas en la ciencia», el catedrático de Historia de la Ciencia y Estudios Humanísticos en la Universidad de Wisconsin-Green Bay, David Galaty afirma que una determinada palabra engloba a un conjunto de contenidos implícitos. Galaty hace el ejemplo de la palabra «perro» que recoge no solo los perros presentes sino también los pasados y aquellos futuros, estableciendo así una clase de animales inmaterial pero rica de contenido. En definitiva, dicha palabra no es sino un modelo metafórico: «perro expone que un animal en particular es la representación de una idea de perro» (Galaty, 78-79).

además, una mente capaz de traducir significados sensibles que se manifiestan por medio de símbolos, metáforas y analogías. El cerebro humano, asegura Gardner, ha evolucionado «para procesar con eficacia determinados tipos de símbolos» (57-58).

Lo había expresado, también, el precursor del estructuralismo, Ferdinand de Saussure cuando definió el lenguaje como la dicotomía biunívoca entre significante y significado: en el primero se produce la imagen acústica (todo lo que se puede oír o ver); en el segundo, en cambio, se origina la imagen mental en la que se sitúa la cultura del individuo y que aporta una intensificación de significado que es, desde luego, un enriquecimiento para el individuo (Saussure 137). Imagen mental que no solo es reflejo de un mundo simbólico, representacional, derivado de nuestro entorno, sino también abstracto, lleno de objetos imaginarios e indefinidos. Estos objetos nos facilitan el acceso a un tipo de conocimiento inmaterial, subversivo, perturbador y desestabilizador el cual solemos llamar el mundo de la fantasía². Ahora bien, si la fantasía es un producto sofisticado de la realidad, una imagen mental, un símbolo alterado que se origina de lo que nos circunda, se hace necesario preguntarnos sobre la manera en que la fantasía se pone en contacto e interactúa con la realidad.

En este sentido, la metáfora toma el papel de protagonista. Durante una de sus clases de literatura, Julio Cortázar señalaba: «la fantasía, lo fantástico, lo imaginable que yo amo y con lo cual he tratado de hacer mi propia obra es todo lo que en el fondo sirve para proyectar con más claridad y con más fuerza la realidad que nos rodea» (Cortázar 81). Conforme a lo anterior, vale la pena destacar la aportación del teórico y escritor Harry Belevan, según el cual lo fantástico sería como una *sinálética* en el sentido de

2. En la tercera edición del *Congreso Spoleto* de 1991, Jerome Bruner emprende un interesante análisis acerca de cómo percibimos el mundo que nos circunda. Este psicólogo, retomando varios experimentos con bebés realizados por William Kessen, Alan Leslie o Andrew Metzoff, concluye que es difícil diferenciar entre lo que conocemos y de qué manera lo describimos. Tengamos en cuenta, asegura el psicólogo cognitivo, que el individuo confunde el mundo humano regulado por las creencias, deseos o expectativas con el mundo natural dominado por principios de causalidad y determinismo. Este caos se origina, sobre todo, durante los primeros años de vida donde, probablemente, reside esa visión de un mundo prefabricado, una mera invención y constructo teórico, un producto de la imaginación y acto ilusorio (Bruner 129-142).

que se manifiesta bajo forma de señales y síntomas —metáforas, analogías, simbologías—, que provocan al lector una vacilación, una dubitación de lo que está leyendo; en otras palabras, lo fantástico no hace más que causar una alteración, «un cortocircuito entre el lector y el material textual» (Belevan 113). El mismo Belevan decía: «yo creo que la característica de lo fantástico es que debe estar [sic] parte de la realidad; o sea, se inicia en la realidad llana, real y termina en la realidad real» (Belevan, «La naturaleza de lo fantástico»). Es decir, la fantasía está constituida por un espacio de hechos cotidianos que se trastocan, se quiebran y pasan a otra realidad sofisticada, alterada, profanada, que no es sino una realidad fabricada e inventada por el ser humano.

Llegado a este punto, para entender la fantasía parece incuestionable la necesidad de acudir a nuestro entorno, al contexto lingüístico y a nuestra experiencia. David Roas señala que nuestra interacción modifica la naturaleza de lo que observamos. «De ese modo, la realidad deja de ser objetiva y ‘externa’, pues se ve profundamente afectada por el individuo que interacciona con ella» (Roas 96). Por consiguiente, la experiencia del individuo nos abre la puerta hacia mundos constituidos por códigos que subvierten las leyes naturales; mundos sofisticados que funcionan por medio de simbologías, alegorías, metáforas, y que fomentan la libertad imaginativa del lector. Esta libertad imaginativa podría ser absurda e inadmisibles si en realidad, lo que nos circunda no fuera tan abrupto y caótico como lo es.

En «Las metáforas literalizadas y otros procedimientos de lo fantástico en distintos libros-álbum», Sergio Etkin y Flavia Krause recogen una interesante ponencia que la profesora y teórica de lo fantástico, Ana Casas, presenta en un *Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos*. Casas señala tres ámbitos lingüísticos que favorecen la transgresión fantástica en un texto discursivo: la impertinencia semántica o yuxtaposición de campos semánticos desvinculados, la literalización de la metáfora y la ubicuidad de los deícticos. Con respecto al segundo ámbito, Etkin y Krause señalan:

La literalización de la metáfora como recurso de lo fantástico tiene, sin embargo, un antecedente más lejano en Todorov y está determinada por su unidad estructural y por ser un rasgo definitorio del género la vacilación que pone en escena entre interpretar los hechos narrados sobre la base de las leyes naturales o tomarlos como acontecimientos sobrenaturales (Etkin y Krause 104).

Avanzando en nuestro razonamiento, es evidente que cuando hablamos de metáforas fantásticas nos referimos no solo a un rasgo definitorio del lenguaje sino también a un sistema conceptual de significaciones que trastornan y desnaturalizan lo real, permitiéndonos la entrada en un *sistema ficcional autónomo* que no es sino un reflejo de lo que nos circunda. Así pues, ya no hablamos —según Jackson— de una desnaturalización del elemento fantástico o extraño (Jackson 41) sino que nos referimos a una naturalización de lo sobrenatural; es decir, se registra como natural y se establecen construcciones alegóricas, metafóricas o simbólicas que alteran lo fantástico volviéndolo más real y natural. Lo anterior se esclarece en aquello que la catedrática de la Universidad de Alicante, Carmen Alemany Bay, ha llamado como «narrativa de lo inusual», categoría que otorga a la novela *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave:

La narrativa de lo inusual vendría a ser una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis. Si la realidad es la tesis y lo insólito su antítesis, la síntesis sería la realidad inusual que trata de sintetizar, de armonizar los opuestos: un péndulo que oscila entre lo insólito y la realidad convencional o convenida. Ahora bien, si en lo fantástico lo real está al servicio de este; en los textos inusuales lo fantástico está al servicio de lo real (Alemany Bay, «Prólogo» 11).

Así, *lo inusual* configura universos narrativos que son «sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas» (11). De este modo, se van construyendo mundos insólitos en los que las huellas del pensamiento creativo e imaginativo no son lo suficientemente resistentes como para trastornar la realidad tal como la conocemos. Dicho de otro modo, si bien es cierto que estos universos narrativos producen sentimientos de extrañeza y de incertidumbres como inquietud y sospecha; el punto de llegada no es situarse en un contexto estrictamente fantástico sino en una condición de tránsito, en ese pasaje de un punto a otro, de la fantasía a la realidad dañada y contaminada en la que todo puede ocurrir. Estos universos se ubican donde las leyes naturales se ven perturbadas pero sin ser «hundidas» por las más terribles fauces de lo fantástico.

En ese sentido, toma mayor fuerza la subjetividad y la percepción del observador a la hora de leer un cuento inusual que, según señala Alemany Bay, «es capaz de angustiarnos y que no nace de lo observado

sino de lo sentido, un realismo que se apuntala en las grietas de este concepto para ser sustituido por la capacidad de sugerencia de lo real» (14). Por tanto, dicho realismo sugiere no solo un cambio de mirada, sino también un replanteamiento de nuestra existencia. Nos cuestionamos de dónde venimos, quiénes somos, nuestra condición humana profunda y, en parte, desconocida. Esta condición humana resulta inquietante y amenazadora, producto de un realismo que reconstruye la imagen desconcertante de nosotros mismos.

En este contexto, la metáfora se mueve en los límites de lo imposible y explora los límites fronterizos entre lo real y lo fantástico. En *La metáfora: ensayos transdisciplinarios*, el catedrático de la UNED, Eduardo Bustos, se refiere a la metáfora como el recurso que «extiende la proyección entre sus asuntos, forzando los límites expresivos del lenguaje» (287). La metáfora no hace más que invitar al lector a una trascendencia cognitiva; es decir, a cruzar, a trasponer la línea fronteriza, una línea trasgresora que traslada al ser humano a otro lado, hacia otra realidad o, según las palabras belevianas, de la «realidad llana» a la «realidad real».

La representación metafórica en *Bestiaria vida*

*Somos bestias contenidas en laberintos sociales,
intentando encontrar nuestro lado más humano*

CECILIA EUDAVE

Sin embargo, todas estas observaciones nos ofrecen una portada especial para analizar el caso de la mexicana Cecilia Eudave con su célebre novela *Bestiaria vida*, publicada, por primera vez, en Yucatán en 2008 y en España en septiembre de 2018. El ejemplo de Eudave nos ayuda a penetrar en la cuestión que se planteaba al comienzo de este trabajo: es decir, que la narración por metáforas es en sí misma una estrategia al que el escritor recurre para desenmascarar una ideología social. Es decir, un sistema de representación metafórica que tiene como fin no solo representar el mundo externo sino también dar a conocer aquella parte del ser humano corrompida por una sociedad embriagadora, aquella parte que resulta ajena, oculta y en parte desconocida.

En «El monstruo como instrumento cognitivo y último refugio ante el mundo. Acercamiento a *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave», Juan Tomás Martínez Gutiérrez comenta: «es necesario tener en cuenta que la narración se presenta codificada

como una novela realista. Los monstruos no existen en un sentido literal» (Martínez Gutiérrez 132); y aún más acertado es lo que, en «Bestiaria vida o la vida en las alfombras», Carlos Martín Briceño reconoce: «no es un relato netamente fantástico; es más bien un texto de realidades alternativas; [...] tiene célebres e imaginativos pasajes fantásticos que, además de provocar la risa franca del lector, inquietan, de tan bien contruidos» (Briceño, «Bestiaria vida o la vida...»). Terminamos con las palabras claves que, en una entrevista, realizó Carmen Alemany a Cecilia Eudave en la que afirmó: «Esa forma mía de representar de manera diferente la realidad que me aqueja, [...] otra forma de leer la realidad a través de analogías, metáforas y otros mecanismos que, insisto, me sirven para representar la realidad» (Alemany Bay, «Narrar lo inusual...» 117).

No cabe duda de que la escritura eudaviana se caracteriza por una estructura dúctil, capaz de representar tanto lo inexplicable como lo imaginable, lo impenetrable y lo inteligible. Una escritura en condiciones de habitar y describir espacios paralelos, mundos alternos e insólitos que remiten no solo al ámbito fantástico sino también mitológico; una escritura cuya madurez la lleva a estar cómoda tanto en el espacio real como en lo fantástico, a permear y transitar, a extraviar la vida real y personificar seres de otras realidades. Cabe señalar que todo esto Cecilia Eudave lo logra con su concisión. Eudave trabaja con metáforas y analogías que, indudablemente, tienen la función de seducir al lector y traerlo, en los momentos de distracción, a procedimientos imaginativos. Su escritura se singulariza por un estilo sencillo, directo, preciso y natural, a veces poético; una escritura cuya brevedad economiza el texto y lo hace más próximo al lector. Por otra parte, la brevedad es uno de los rasgos del siglo XXI que ejerce una particular fascinación y magnetismo con el lector —recordemos las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino—. En ese sentido, en una entrevista por Ricardo Solís, Cecilia Eudave afirma: «Los textos hiperbreves me demandan mucho más. Es un género demandante, pues tiene que ser muy redondo para que funcione; porque debe ser atractivo, se tiene que economizar mucho con el lenguaje, ser muy claros con las imágenes [...]» (Solís *apud* Noguero 61).

Lo dicho hasta aquí no es sino el esqueleto de la escritura eudaviana a través de la cual ella revela y expresa una realidad inusual. Esta se muestra como un reflejo de la condición humana en la que los nebulosos obstáculos de la vida real se ven fragmentados

para dejar espacio a la libertad imaginativa. En este sentido la mexicana define lo fantástico:

Como una herramienta para evidenciar las problemáticas del ser humano sin hacer uso necesariamente de lo «real». Finalmente todo es ficción, representación, y a veces yo privilegio una manera más «inusual» para hablar de las realidades que nos circundan. La verosimilitud está un poco descontextualizada cuando se introduce el término en la literatura, todo es verosímil si el universo que la contiene se sostiene y da al lector la posibilidad de vivir bajo esas reglas y con esa óptica. En lo fantástico, la metáfora o la analogía sirven para crear correspondencias mucho más estremecedoras con la realidad (Eudave 2016).

Cabe señalar que los personajes de la novela estructuralmente son verosímiles gracias a un universo que se presenta como real. No hay que olvidar que se está hablando de individuos (la madre, el padre, la tía, sus abuelos) que se mueven en espacios narrativos de naturaleza realista, como el jardín, la habitación, la casa y el lugar del trabajo que, desde luego, nuestro cerebro categoriza como si fuesen reales. Por un lado, Eudave les añade características y propiedades físicas y comportamentales mitológicas, fantásticas y macabras que los convierten en metáforas fantásticas, personajes irreales. Por otro lado, los hace verosímiles por el universo real que los rige. Algunos ejemplos son el personaje de Mamá Basil cuya «mirada es capaz de matar a la gente», incluso a sí misma: «Cómo miraba mi madre. Debía cuidarse al pasar frente a los espejos. Si ella llegaba a verse a sí misma como nos miraba a nosotros, seguro ahora estaría muerta» (Eudave 16); el cancerbero que corresponde al abuelo que cuida la puerta del infierno; o el búfalo extraño que responde a su tío «que de tanto mirar para abajo, tenía una giba» (21).

Por consiguiente, cuando en «La conciencia de los topos» se cuentan las percepciones que la protagonista tiene con respecto a los topos —lo que sería en realidad inverosímil— se vuelve posible gracias a un universo escritural que lo soporta: «acostumbrada como estoy a las pesadillas, pronto comprendí que, en cierto sentido, no son tan horribles como la realidad. Por ello, cuando soñé aquella noche que me levantaba convertida en un enorme hueso sobre mi cama, no me sorprendí» (38).

Así, estamos de acuerdo con Carmen Alemany Bay, quien afirma que los personajes actúan de manera consciente y que detectan tránsitos «a otras realidades; universos complejos, ambiguos, ante una

realidad trastocada por la imaginación o por la desestabilización de quien lo enuncia y que está haciendo una reinterpretación de la realidad a partir de esos parámetros» (Alemany Bay 115). Además, queremos subrayar que Cecilia Eudave hace de un bestiario tradicional, hostil y fantástico, una realidad en la que los personajes —representados metafóricamente en la narración bajo la forma de licántropos, basiliscos y cancerberos— se afirman como seres reales y humanizados, producto de una sociedad exasperada y ahogada en un vendaval de histeria silenciosa. Esa estrategia de representación metafórica es la que revela las emociones ocultas del ser humano y que permite el acceso a un mundo, espejo y reflejo de lo real, pero al mismo tiempo, alterado, trasgredido y profanado. De aquí, se genera un discurso ficcional por medio del cual el lector se cuestiona si lo que está leyendo podría ocurrir en la realidad, una especie de mareo embriagador persistente en toda la novela que está acentuado por recursos retóricos que dejan ver lo que no se alcanza a decir.

Por otra parte, en *Estudios sobre argumentación: teoría y práctica*, Eduardo Bustos nos recuerda que para que se produzca el vértigo argumental, uno de los recursos que poseemos es la analogía, proceso que permite ampliar el argumento (Bustos 86). En esta dirección, podemos pensar en las analogías —metáforas incluidas— como la acción no solo de crear nuevos espacios, de proyectar y extender aquella realidad posible que nos acomuna a todos; sino también una estrategia discursiva que intercepta una ideología apuntalada en las grietas de nuestra sociedad y de nuestro tiempo. Nos referimos al término *ideología* en su sentido interdisciplinario, o sea, social, económico, político, tecnológico, psicológico. De igual manera, se emplea el mismo sentido en la obra *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana* de Alfons Gregori que hace la distinción entre lo inverosímil y lo ideológico. Parfraseando, el primero es el que, en vez de ser advertido como sobrenatural, se percibe «desconcertante», «desquiciado» o «accidental», desestabilizando la idea que se poseía anteriormente. En cambio, el segundo se manifiesta en procedimientos verosímiles que, habitualmente, no traicionan las expectativas de los lectores (Gregori 451-452). Según las palabras de Gregori:

En el marco de la posmodernidad, es mucho más probable, literariamente hablando, que un vampiro se dedique a chupar la leche de los pechos de mujeres que amamantan a sus bebés que un sindicalista vaya

pensando por la calle en lo bueno que es el jefe de la empresa que cada vez paga menos, o que una ama de casa británica de clase alta haga colección de fotos de Stalin mientras elabora discursos leninistas para los mineros en huelga. Lo ideológico, en este sentido, suele funcionar como punto de referencia de lo convencional, un punto de apoyo en la realidad representacional, para que el texto fantástico o maravilloso no pase a otra categoría estética, que sería normalmente lo absurdo (452).

Vale la pena destacar también que, en *La sociedad del cansancio*, Byung-Chan Han señala el siglo XXI como el siglo del agotamiento, la depresión, las enfermedades neuronales; también es el siglo de los *infartos psíquicos* y de las manifestaciones de violencias neuronales, las fatigas y las asfixias: un torbellino anímico derivado de un exceso de positividad. El ser humano actual pertenece a una época histórica en el que la producción, la información y la comunicación se han potenciado enormemente, hasta llevar a la sociedad de disciplinada a una sociedad de rendimiento³.

Este cambio de paradigma, no por casualidad, se refleja en una reciente entrevista por correo que Cecilia Eudave concedió:

De ahí que surja una nueva forma de narrar, entre un grupo de escritores que sin ser grupo, comparten esta perspectiva: la narrativa de lo inusual, que propone Carmen Alemany Bay. Y que finalmente ya venía anunciando nuestro repudio a ser solo sujetos de rendimiento, viviendo para ascender socialmente, despersonalizados; lo que ahora se puso de moda, dos décadas después, de la mano del filósofo surcoreano Byung-Chul Han (Eudave 2019).

A la vista de los argumentos expuestos en el presente artículo, pensamos que *Bestiaria vida* se hace portadora de la soledad anímica en la que vive el ser humano, una denuncia que Cecilia Eudave lleva a cabo de forma magistral y que esconde una ideología social. Por esta se entiende una ideología que lleva al hombre a convertirse, como dijo Byung-Chul Han y como bien señala Carmen Alemany Bay, en «sujeto

de rendimiento»⁴. Este individuo es un ser dominado por el capitalismo, el globalismo, la histeria de los sistemas de producción e industrialización. Lo anterior provoca no solo un trastorno del sistema sino también una extenuación del sujeto mismo que sobrevive a la monstruosidad del presente. Así, en *Bestiaria vida* la trasgresión de lo cotidiano se convierte en una oportunidad para criticar la sociedad que agota el ser humano: una trasgresión que se hace aún más estremecedora si pensamos que Eudave construye la trama en torno a la familia, columna vertebral de nuestra sociedad. Así, en una entrevista de José Daniel Espejo, Cecilia Eudave asegura con respecto a la familia:

Es el primer núcleo que forma la sociedad en la que nos vamos integrar y es la que nos prepara para sobrevivir, para bien o para mal, en la jungla social. Cambian los escenarios, las modas y costumbres, las tendencias políticas, las esferas ideológicas y sus prácticas sociales, pero los hombres y mujeres siguen siendo seres de natura que deben enfrentarse a todo lo antinatural: la industrialización, la globalización, con sus sistemas de competencia y el terrible estrés convirtiéndonos en «abominables hombres del trabajo», al igual que todo aquello que se va gestando para domesticar nuestra naturaleza (Espejo 2019).

Baste como se muestra en el relato «El abominable hombre del trabajo» en el que el padre de la protagonista (Licántropo) está acechado por un repugnante y pútrido hombre que se instala en su conciencia y que es metáfora no solo de su otro yo sino también de una sociedad hundida del cansancio infinito: «Enorme, gris, con esa mirada vacía que parece contener todo el cansancio el resentimiento y la ira del mundo» (Eudave 69).

De igual modo, en el capítulo «Cocodrilos en aguas azarosas», la protagonista reflexiona acerca de nuestra condición humana situada en un mundo donde la locución latina hobbesiana *Homo homini lupus* parece ser tan verdadera como real, metáfora de una sociedad competitiva:

3. El filósofo y ensayista surcoreano esclarece esta dicotomía social de la siguiente manera: «A la sociedad disciplinaria todavía la rige el *no*. Su negatividad genera locos y criminales. La sociedad de rendimiento, por el contrario, produce depresivos y fracasados» (Han 17).

4. De manera semejante, el autor de *Ensayos sobre el posmodernismo*, Fredric Jameson señala: «El comienzo de un tipo completamente nuevo de sociedad, cuyo nombre más famoso es el de “sociedad posindustrial” (Daniel Bell), pero en la que a menudo se designa bien con los títulos de sociedad de consumo, sociedad de los medios masivos, sociedad de la informática, sociedad electrónica o de la tecnología sofisticada» (Jameson 17).

Somos una nota insólita en este anuario de gente que cada año celebra nacimientos y muertes. Y al final, sólo quedas tú con tu empolvada vida. Cuando eres niña no piensas en nada de esto. Crees que el mundo en el que vives es de naturaleza noble. Luego lo descubres inhóspito y ruin. Es un gran escenario donde debes enfrentarte a tus iguales y resistir sus embestidas. Crecer, sobrevivir, reproducirte y finalmente esperar a no morir en manos de alguna circunstancia histérica y entaconada (Eudave 53).

En este sentido, no se equivocaba Jordi Agustí cuando, en *La evolución y sus metáforas: una perspectiva paleobiológica*, declaraba que el progreso evolutivo está conectado con el progreso como sobrevivencia, al respecto asevera: «Hay que avanzar más que los demás para no perder la plaza, la casilla» (Agustí 60). Esta lucha provoca un agotamiento del personaje en *Bestiaria vida*, un colapso psicofísico que se vuelve visible desde las primeras páginas a través de un lenguaje tan preciso como fragmentario: «Se me acabaron las fuerzas [...]. Así estoy, en la cama, sin deseos de nada. Me cuesta levantarme. Abro un ojo, luego el otro, intento estirar una mano para ayudar a la otra a ponerme en pie. Nada. Vuelvo a caer [...]. Silencio. Eso sería lo mejor» (28).

Y aún más explícita es la protagonista en el relato «Los demonios desordenados» cuando dice de sí misma que «siempre estaba triste, entumecida, arrinconada y desganada» (86) o cuando recuerda el personaje de Lucio metido en el alcohol y la marihuana, lacras de nuestra sociedad:

La verdad es que desde hace tiempo solo piensa en beber, su único objetivo en esta vida es beber y su último fin es beber. La marihuana es solo para protegerse de la histeria, para suavizar la profunda tristeza que se acumula día tras día en la cabeza. ¿Quién no está así? A ratos el mundo entero parece un enorme sollozadero. No hay dónde esconderse, entonces ¿por qué esconderse? (83).

Este cansancio corporal, conforme a lo anterior, se transforma así en una metáfora de la sociedad que nos obliga a hacer lo que no queremos, que oscurece nuestras íntimas y verdaderas subjetividades para sustituirlas con otras prefabricadas, hijas de una lógica posmoderna. En una reciente entrevista, Cecilia Eudave retoma lo que Anadeli Bencomo señala con respecto a las subjetividades anómalas que se expresan dentro de la novela corta de finales

del xx y comienzos del siglo xxi⁵. La profesora y crítica literaria de la Universidad de Houston sostiene que los personajes de esta narrativa breve son figuras antiheroicas, individuos anómalos, pues representan un tejido social y unas circunstancias posmodernas decadentes. Haciendo referencia a Giorgio Agamben, Bencomo asevera: «individuos cuya existencia queda fuera de la categoría cívica de los derechos políticos, haciéndolos prescindibles y descartables» (Bencomo 28). Esta lógica convierte al humano en un ser animalizado. De ahí, uno de los tantos rasgos que caracteriza la narrativa eudaviana: el pasaje de lo humano al animal, cuya síntesis es la bestialización. Como vemos en el siguiente pasaje:

Estoy mejor ahora, arrumbada en mi sillón, recordando mis pesadillas y comiéndome la vida tan despacio que nadie recordará que pasé por aquí. Mejor así. Mejor seguir ignorando al miedo, aunque esté aquí, sentado en este mismo sillón, compartiendo sus proezas con los fantasmas que él me ha sembrado por el camino. Mejor seguir bajo el agua, sacando los ojos apenas como lo hacen los cocodrilos, sin olvidar el instinto de conservación para evitar el taconazo entre las cejas. ¿Mejor? (Eudave 56).

Como podemos comprobar, la protagonista de *Bestiaria vida* está agotada, sufre una especie de depresión que la obliga a quedarse en el umbral y a refugiarse en la dimensión animal. Esta condición encaja con el análisis del filósofo surcoreano sobre la humanidad, la cual está en guerra consigo misma y produce sujetos depresivos cuyos lamentos habitan en una sociedad que cree: «Nada es imposible» (Han 19). En «Leones cazando bestias en el parque», se cuenta la noticia de un padre que había matado a su hijo porque no le dejaba descansar. Así pues, cuando la protagonista levanta los ojos y se detiene a mirar a las otras personas que le rodeaban, lo que ve es:

Gente que iba y venía por el parque, paseando a sus hijos, futuras bestias; ancianos abandonados en las

5. Reportamos las palabras de Cecilia Eudave: «Estoy de acuerdo con Anadeli Bencomo —que también se ha acercado críticamente a la novela—, cuando habla de «subjetividades anómalas» propias de la narrativa de finales del xx y principios del siglo xxi, en donde me incluye junto a otros escritores. Ella se refiere a este fenómeno donde el sujeto social encubre al individuo creando figuras antiheroicas, buscando señales para librar las batallas personales, expulsados del nuevo paraíso prometido» (Eudave 2019).

bancas buscando sol; parejas abrazándose ajenos a los ojos morbosos que se preguntan si son novios o amantes, porque se ven demasiado unidos para ser esposos, y cuando se despiden, cada cual se va por su lado. Gente que igual no tiene, o no cree tener, nada de culpa sobre las atrocidades que circundan el mundo; que está allí viviendo su vida, porque les tocó hacer esto o ser aquel, y que llevan sus destinos como pueden (116-117).

Creemos que aquí se esconde la verdadera sustancia de nuestra tesis sobre la «ideología social» enlazada a la estructura posmoderna de la metáfora eudaviana. Este escenario desolador, pintado por Eudave, se traduce en una gran dicotomía. Por un lado, el deseo del ser humano para encontrar su verdadera parte humana; por otro, descubrir que somos solo demonios desordenados, futuras bestias salvajes en una sociedad que es instintiva e irreflexiva y que, según las palabras de Eudave, «maquina nuevos modos de tortura existencial, llevándonos a suponer que son nuestros» (Eudave 2019). Esta tortura existencial de la que habla Cecilia Eudave se halla también en el tejido de las relaciones familiares que no son sino metáforas de nuestra sociedad. Relaciones que dominan y oprimen, aniquilan y devoran al individuo llevándolo a una neurosis colectiva o a un estado de desierto interior. Lo dicho se esclarece con el episodio de los familiares de la protagonista que creen ver gente chiquita en las alfombras y que, irremediablemente, terminan en una búsqueda compulsiva sin éxito, una fobia familiar hacia las alfombras que provoca una especie de obsesión o evasión:

Dejó de lado el proyecto del negocio, comía poco, no hablaba con nadie. Su única tarea era descubrir a esos malditos seres que habitaban su alfombra, o en todas las alfombras, llegó a decir. Tu abuelo entró en pánico. [...] Se lo llevaron, lo encerraron como al bisabuelo, a la bisabuela y cabe mencionar que nunca salió de allí. Ahora, cuando llega a algún lugar donde las hay, ve todo el tiempo hacia otro lado, no quiere pensar que si mira de reojo, estarán allí (Eudave 49).

La postura anterior se destaca en el relato «Sin oráculos no hay serpientes ni destino» en el que la tía Irene le revela a la protagonista la confesión que le hizo su padre en una cabaña durante una de las muchas escapadas que hacían:

Allí era otro, allí me dijo que siempre tuvo la sensación de ser un huérfano, de estar solo, completamente solo

en el mundo. Buscando, buscando aunque sea a uno mismo. Y esa búsqueda de sí le confirmó lo desolados que estamos, pues nadie te dirá en dónde hallarte, porque no hay nadie a quien preguntarle, ni siquiera a ti mismo (Eudave 94-95).

Lo anterior condensa esa dicotomía que se mencionaba en las líneas anteriores. La insólita y paradójica toma de conciencia de que estamos solos en medios de un mundo rodeado de personas felices, pero quizá carentes de humanidad: bestias. Sin embargo, Cecilia Eudave no termina de sorprender al lector con un final cautivante e inesperado. En el último capítulo, –el más corto de la novela–, la protagonista acude a la llamada de su hermana que, sin ofenderla ni recriminarle algo, le ruega ayuda. Esta postura testimonia un momento de ternura familiar, se deja atrás la situación de rivalidad fraternal que se observa desde las primeras páginas de *Bestiaria vida*, llegando a una especie de reconciliación entre las dos hermanas: «No te preocupes, Susana, voy para allá, no estás sola». Y es verdad, no lo está, yo la quiero, realmente la quiero» (125).

Conclusiones

Para concluir, como se ha podido observar a lo largo de este artículo, la metáfora parece ser algo más que un simple recurso lingüístico. Lleva en sí misma una fuerza profundamente poderosa que desenmascara lo real y deconstruye su ideología social para después establecer un escenario narrativo que actúa como filtro entre la realidad, cualquiera que sea, y el lector. En este sentido, *Bestiaria vida* se configura en este horizonte donde la metáfora deja ver la idea de una sociedad competitiva, agotadora, oprimente; una ideología producto de nuestra sociedad posmoderna que trastorna los valores humanísticos para que triunfe una sociedad en depresión.

Bibliografía

- AGUSTÍ, Jordi. *La evolución y sus metáforas: una perspectiva paleobiológica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.
- ALEMANY BAY, Carmen. «Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona», *Romance Notes*, 56:1, (2016): 131-141.
- ALEMANY BAY, Carmen. «Prólogo». En Eudave, Cecilia. *Bestiaria vida*. España: Eolas Ediciones, 2018.

- BELEVAN, Harry (2013), «Harry Belevan (Parte 4): La naturaleza de lo fantástico», entrevista por Rothgiesser, Hans. Consultable en línea en la página web: <https://www.youtube.com/watch?v=7wqs7KEckN4>.
- BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- BENCOMO, Anadeli. «La novela corta mexicana: relato antiépico y subjetividades anómalas». Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave (eds.). *En breve: La novela corta en México*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2014, 28.
- BRICEÑO MARTÍN, Carlos, «Bestiaria vida o la vida en las alfombras», *Al final de la vigilia*, 2010. Recuperado de: <https://carlosmartinbriceno.wordpress.com/2010/07/16/bestiaria-vida-o-la-vida-en-las-alfombras/>.
- BRUNER, Jerome. «Derecha e izquierda: dos maneras distintas de activar la imaginación». Preta, Lorena (ed.). *Imágenes y metáforas de la ciencia*. Madrid: Alianza, 1993, 129-142.
- BUSTOS, Eduardo. *Estudios sobre argumentación: teoría y práctica*. Madrid: Cátedra, 2014.
- BUSTOS, Eduardo. *La metáfora: ensayos transdisciplinares*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- CASAS, Ana (2010), «La transgresión lingüística y el microrrelato fantástico» *apud* Etkin, Sergio y Krause, Flavia (2011), «Las metáforas literalizadas y otros procedimientos de lo fantástico en distintos libros-álbum». En *Una literatura sin fronteras*, Universidad Nacional de La Plata, Editorial Artdigital. Consultable en línea en la página web: <http://jornadasplan.fahce.unlp.edu.ar/iii-jornadas-2011/Actas%202011.pdf>.
- CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- DE SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.
- ESPEJO, Daniel José (2019), «La familia siempre ha sido muy cruel y feroz». En *El Diario*. Consulta en línea en la página web: https://www.eldiario.es/murcia/entrevistas/familia-siempre-feroz-cruel_0_872113845.html.
- EUDAVE, Cecilia. *Bestiaria vida*. España: Eolas Ediciones, 2018.
- EUDAVE, Cecilia. «Entrevista a Cecilia Eudave. *Bestiaria vida*: una novela de lo inusual». Simone, Marino-Cicinelli. *Orillas. hispanística*, 8, (2019): 265-272. Consultable en línea en la página web: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_8/05Marino_arribos.pdf
- GALATY, David. «El uso transcendente de las metáforas en ciencia». Margarita Vega, Carlos Eduardo Maldonado y Alfredo Marcos (eds.). *Racionalidad científica y racionalidad humana*, Valladolid: Universidad de Valladolid-Universidad El Bosque, 2001: 78-79.
- GARDNER, Howard. *La inteligencia reformulada: las inteligencias múltiples en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós, 2012.
- GREGORI, Alfons. *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion. New Accents*. Londres y Nueva York: Routledge, 1981.
- JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra: Madrid, 1986.
- MARCOS, Alfredo. *Ciencia y acción. Una filosofía práctica de la ciencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Juan. «El monstruo como instrumento cognitivo y último refugio ante el mundo. Acercamiento a *Bestiaria vida*, novela de Cecilia Eudave». Miguel Rodríguez Lozano (ed.). *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*, México: UNAM, 2002: 132.
- ROAS, David. «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición». Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2009: 94-120.
- SOLÍS, Ricardo (2011). «El microrrelato, un juego llevado al límite». En *La Jornada de Jalisco*, n.p. *apud* Noguero, Francisca, «Heterocósmica en la minificción mexicana: el caso de Cecilia Eudave». Javier Francisco Ordiz (ed.). *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XX)*, Berna: Peter Lang, 2014.

La ficción de la historia. Teoría y práctica de la novela en Jorge Edwards

The fiction of the story. Theory and practice of the novel in Jorge Edwards

EVA VALCÁRCEL*

Universidad de A Coruña

Resumen

La obra literaria de Jorge Edwards sostiene un diálogo constante entre historia y novela. En estas páginas establecemos los fundamentos teóricos de la propuesta estética de Edwards, según la cual historia y novela están hermanadas en la construcción del discurso.

Palabras clave: Jorge Edwards. Memoria. Historia. Novela. Ficción.

Abstract

Jorge Edwards' literary work maintains a constant dialogue between history and fiction. In these pages we establish the theoretical bases of the Edwards' aesthetics, according to which history and fiction worked closely in the construction of the discourse.

Keywords: Jorge Edwards. Memory. History. Novel. Fiction.

La teoría

La obra narrativa del escritor chileno Jorge Edwards reelabora con frecuencia episodios históricos. Su escritura se construye a partir de la idea de que lo

que denominamos historia¹ es un material caótico que no existe antes de ser ordenado y transformado en material discursivo. De este modo, la escritura es un elemento necesario y constituyente de la historia con mayúsculas, superando así una evidente

* Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de A Coruña (España). Ha dirigido una decena de tesis doctorales y cinco proyectos de I+D sobre vanguardia europea y americana en sus relaciones interartísticas. Es autora de la edición crítica de *Los convidados de piedra*, de Jorge Edwards (1999) y de monografías como *La introducción de las vanguardias en la poesía hispánica* (1998), *El fulgor o la palabra encarnada* (1989), *Las revistas literarias* (1999). Ha participado como autora y editora en *El cuento hispanoamericano del siglo XX* (1998), *Huidobro Homenaje* (1995), *Ensayos de literatura hispanoamericana* (2005) o *El surrealismo y sus derivas* (2014). En el año 1996 fue galardonada con la Medalla Gabriela Mistral del Gobierno de Chile.

1. En estas páginas escribimos la palabra «historia» refiriéndonos a la narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados, según la definición de la Real Academia, frente a «ficción» y «novela» como narración de hechos inventados. El discurso de Edwards sitúa aquí el centro de la discusión.

función instrumental. La historia es, antes que otra cosa, un discurso creado que no existía antes de serle otorgado un orden determinado, lo que la igualaría a la ficción.

El 14 de abril de 1980, su discurso de ingreso en la Academia Chilena de la Lengua se tituló *Mito, Historia y Novela*², una elección significativa, definidora de su poética. En este discurso, con el reconocimiento de sus predecesores, Edwards busca una manera propia de ordenar la historia literaria en Chile y, para ello se apoyará en algunas ideas de Roland Barthes³.

La legitimidad de la igualación del discurso histórico al novelesco aparece explicada por Barthes después de preguntarse en qué nivel de enunciación habría que situarlo. El discurso histórico tiene un significado que le es inherente en un nivel inmanente, concedido a los hechos por el historiador, y un significado trascendente que reside en el discurso histórico.

Las palabras del escritor explican el efecto del discurso de la historia en el lector, un efecto que aparece como resultado de un juego del narrador:

La relectura moderna de la historia nos permite vislumbrar una paradoja sorprendente. El historiador se concentra y se complace en el llamado «efecto de realidad». Ofrece la seguridad de que lo que narra ha

ocurrido efectivamente y esta sensación es uno de los recursos literarios más seductores para el lector (...) Pero esto no implica que el historiador carezca de libertad para seleccionar sus materiales y para utilizar la estrategia narrativa que más le acomode (11).

El historiador recopila hechos y significantes y los relaciona y organiza para establecer un tejido significativo, convirtiéndose en una elaboración de la imaginación como lo es el discurso literario. El hecho solo puede existir como objeto lingüístico y como parte orgánica de un discurso, aunque se presente como irrefutable y perteneciente a una estructura existente fuera del texto; pero es cierto que no podemos acceder a él desde un espacio exterior al del discurso.

Edwards nos deja esta reflexión en la que compara la supuesta veracidad del historiador con la responsabilidad de la creación, atribuida al escritor:

La concepción tradicional de la historia y de la novela ha pretendido que el historiador está sometido a sus materiales, determinado por los hechos, en tanto que el novelista tendría la libertad suprema de inventarlo todo. La única obligación del historiador sería la veracidad, la fidelidad absoluta a las diferentes voces con que se manifiesta el pasado. El novelista, en cambio, sería un pequeño Dios (10).

En el discurso, en el que Jorge Edwards celebra al historiador chileno Jorge Pereira Salas, el escritor se explica, y en su reflexión se revela su teoría estética que, de diferentes maneras, ha desglosado a lo largo del tiempo en conversaciones, entrevistas o ejercicios narrativos. El discurso de incorporación a la Academia ha de glosar la obra del predecesor, en este caso Pereira Salas, como historiador, le facilitará su reflexión sobre la historia y su discurso y, de manera natural, le llevará a su propio dominio, la ficción; es ahí donde Edwards encuentra el espacio para explicar la idea de la que parte el ejercicio de la *hibridación* en su obra.

Edwards, en sus palabras, no se reconoce heredero de los historiadores chilenos del XIX que aspiraban a la supresión del yo narrativo, a la objetividad, «una empresa intelectual que por definición es imposible», a la sumisión a una realidad exterior a ellos y que no podía enfrentarse sino con «neutralidad y sumisión». Por el contrario, el yo narrativo, según Edwards, es el que confiere sentido a los hechos por medio de las palabras. La realidad histórica no es exterior al yo narrativo, que ha de traerla a su conciencia y a su

2. El discurso fue leído el 14 de abril de 1980. Fue publicado ese mismo año en la Colección Biblioteca Nacional de la Academia Chilena de la Lengua. Actualmente está a disposición de los lectores en el portal institucional memoria chilena.cl

3. Edwards cita a Barthes en su discurso: «Roland Barthes (...) escribía que ya no es legítimo anteponer el discurso poético al novelesco, ni tampoco la ficción al relato histórico. Historia y ficción han ingresado al cauce general de la escritura, que exige siempre selección de los materiales, composición e invención» (7). Edwards parece glosar parte de las ideas de Barthes en su ensayo «El efecto de realidad», una lección en la Escuela Práctica de Altos Estudios (1968) y recogido en *Lo verosímil* (1970). El pensador británico R.G. Collingwood se ocupó, en su libro *The Idea of History* (1946), de definir el campo de actuación y el alcance de la historia, considerando que la historia debe estar interesada en las acciones humanas; de tal modo que el indagador de la historia debe interiorizar profundamente los acontecimientos hasta tal punto que la elaboración mental que supone la subjetivación enseña al individuo lo que es, a través de los hechos objetivos protagonizados por los otros. Estas ideas parecen formar parte de la intención del narrador de Edwards, en sus preguntas sin respuesta, sus reflexivas dudas asumidas.

presente para transformarla en texto, o en obra. La neutralidad es imposible. Edwards escribe la expresión «notarios de la historia» y da a entender que los hechos no se habían seleccionado de antemano por sí mismos, y que el error de los historiadores decimonónicos está en que adoptaron el modelo del historiador francés Adolphe Thiers: «ser simplemente veraz, ser lo que son las cosas mismas, no ser más que ellas, no ser nada sino por ellas, como ellas, lo mismo que ellas» (1). La interpretación de estas palabras nos lleva a un retrato del historiador como ser pasivo, como un narrador enumerativo de batallas, gobiernos y actos legislativos, con un resultado equivalente al de los anales clásicos. Con esta consideración sobre la escritura de la historia, la visión individual que sustenta las narraciones de Edwards, se habría evaporado por la primacía del suceso, más el suceso, más el suceso, en una adición ciega e infinita. Sin embargo, ante esta actitud de afirmada y exhibida neutralidad, sostiene Edwards que esos historiadores chilenos actuaban cumpliendo una misión cívica, mostraban el camino recto, seleccionaban, pues, para mostrar el camino ascensional desde la oscuridad de la colonia hasta el progreso de la emancipación, misión en la que el escritor reconoce una intención docente, aleccionadora, selectiva.

Edwards recuerda que las historias de la conquista y de la colonia exigieron la explicación de sucesos imprevisibles, a menudo inimaginables para los europeos, y necesitaron del efecto iluminador del lenguaje creativo. La conquista del nuevo mundo era una excepcional novela que además estaba ocurriendo delante del escritor. Se trató de una literatura felizmente híbrida, «original», americana, que se sitúa entre la historia y la crónica. El autor se siente continuador de esta obra de cronistas, «género intrínsecamente nuestro», y ajeno a la separación entre la historia y la ficción (3). Y se siente cercano, excepcionalmente, al decimonónico Benjamín Vicuña Mackenna, que en el XIX «abandona el pedestal de nuestra historia republicana (...) (es) el cronista de lo cotidiano y el recopilador de las leyendas tradicionales» (3), a las que incorpora en un lenguaje racional y con una gran distancia, comentarios y guiños al lector.

El papel fundacional de la palabra es traído al centro de este discurso, y es reivindicado apasionadamente por Edwards que se quiere acompañar en esa misión de Ercilla y de Ovalle, además de Valdivia, volviendo a los cronistas, al origen; y llegando a los poetas modernos, a los que denomina «verdaderos recuperadores de ese proyecto de fundar un país por medio de la palabra» contando con el lenguaje de

las vanguardias, y « la experimentación europea». Así reconoce que, en su caso, el descubrimiento de la poesía, de Neruda, Huidobro, Vallejo, Rimbaud, T.S. Eliot o Gabriela Mistral le llevó a elaborar la prosa con el propósito de la exploración a través de la palabra que no tenía un logro previsible, ya que las palabras imponían con su ritmo determinados movimientos conducentes a un sentido imprevisto, al menos en parte. Y este abandono es sentido como una posibilidad de libertad; por una parte la libertad del escritor estaría en las palabras iluminadoras y fundacionales, no en los asuntos y personajes que pueblan su memoria y también, paradójicamente, la del historiador en su relación con los hechos, que es el espacio donde hace su elección. No elige el autor sus temas ni sus personajes, sino que aparecen y pueblan su memoria, recordemos esta idea expuesta por el escritor en relación a su propia experiencia. La experimentación verbal procede de la poesía y es central en su escritura. El lenguaje impone un ritmo, funda una realidad discursiva y según su experiencia, trabajar la prosa, elaborarla, es una exploración en terrenos desconocidos, de resultados no siempre previsibles, porque el lenguaje impone el movimiento, el lenguaje tiene un ritmo autónomo que determina su sentido.

Edwards elige un ejemplo curioso de la obra del historiador glosado, *Apuntes para la historia de la cocina chilena*; allí Pereira Salas, cuando habla de los vendedores callejeros de comida, construye una frase naturalmente poética y profundamente marcada por el yo, que constituye un ejemplo de la confusión natural de la narración histórica con el lenguaje literario: « Del rescoldo de las tortillas, *tortillas buenas*, ponía su toque poético, mientras alumbraba la densa noche con su farolito parpadeante»(5). Es este adjetivo el responsable del mestizaje, *tortillas buenas*; también es el adjetivo que marca el discurso elaborado que no registra únicamente los hechos, el referente, sino que lo ordena y lo matiza, calificándolo: *buenas*.

Escribe el novelista: «La concepción tradicional de la historia y de la novela ha pretendido que el historiador esté sometido a sus materiales, determinado por los hechos, en tanto que el novelista tendría la libertad de inventarlo todo» (6).

Frente a esta lectura, propone la superación de la división clásica entre novela e historia y una relectura moderna en la que sucede que el historiador, que selecciona sus materiales y su estrategia de narración con una intención de estilo o de moral, se complace en el efecto de realidad que funciona en su favor,

atrayendo a los lectores interesados por «lo que ocurrió» *realmente*.

Jorge Edwards citará a Nietzsche para enfatizar su idea sobre la inexistencia de la historia en sí misma: «No existen los hechos en sí. Siempre hay que comenzar por introducir un sentido en medio de la anarquía de los hechos. Siempre hay que introducir un sentido para que pueda haber un hecho.»⁽⁷⁾ El hecho no surge pues naturalmente terminado para ser reconocido por el autor o el lector. Cuando introducimos ese sentido, inventamos, extraemos el detalle elaborado de la mole de piedra informe, y ya lleva nuestro pulso. El historiador tampoco es inocente, cuando introduce un sentido en los acontecimientos del pasado, los recrea, los reinventa.

En palabras del autor chileno, es el escritor quien, moviéndose en los territorios de su imaginación, de manera involuntaria, es elegido por sus personajes y sus temas y poseído por ellos, por lo tanto no debería ser responsable de sus actos. El historiador es libre en relación a los hechos, con capacidad de otorgarles un sentido, y la libertad del novelista se daría, por el contrario, en el terreno preciso de las palabras iluminadoras y fundacionales, como las palabras de la experimentación poética.

El *efecto de realidad* es entendido en los historiadores pero con frecuencia traiciona a los novelistas. Ambos inventan, el historiador y el novelista; el novelista posee ciertas imágenes fijas de su memoria y que tienen una cierta autonomía o dinamismo propio, «y se ve enfrentado a cada rato al escepticismo de los que pensaban que Madame Bovary era una señora de provincia y no una emanación de la fantasía de Flaubert» (7). Por el contrario, el historiador disfruta del efecto de realidad porque, aunque el hecho histórico no tiene existencia fuera de lo lingüístico, según Edwards, el discurso aparenta ser la traslación fiel de otra existencia que sería entendida como *la realidad*. En el aspecto de la significación, en la narración de hechos articulados en la historia o en la novela, hay indicios que remiten a una idea determinada por un yo; el discurso histórico no puede reunir sino relaciones de hechos. El discurso histórico es esencialmente un imaginario, donde el enunciante de un discurso da vida al sujeto de la enunciación, según Barthes.

En el año 1997, La Casa de América de Madrid dedicó a Edwards una de sus semanas de autor. En una de las sesiones en las que tuve el honor de pude participar, el autor y Mario Vargas Llosa mantuvieron un interesante enfrentamiento dialéctico sobre el carácter de la escritura de la historia frente a la de la ficción. La posición de los dos autores nunca llegará a

ser coincidente. El peruano afirma que «Jorge ha dado a la crónica el cuidado, la atención, la minucia artesanal, la pasión y la visión de aliento que los escritores suelen dar a las novelas». Y añade. «la crónica no es puramente creativa, es una reminiscencia de algo que ha ocurrido, la evocación de unos hechos con los que el cronista no suele tomarse las libertades que se toma un novelista»⁴. Para Vargas Llosa la historia y la ficción tienen una diferencia esencial, un «abismo infranqueable entre ambos órdenes». La historia escrita es, en teoría, una descripción fiel de la realidad, la buena literatura no lo es nunca, según el peruano, es siempre infiel, no refleja la realidad que la alimenta.

La argumentación de Vargas Llosa fue escuchada atentamente por Edwards que manifestó su desacuerdo y explicó que no existen diferencias entre la escritura de la historia y la de la ficción, afirmando que los grandes historiadores son grandes artistas, citando a Michelet y su obra *La historia de la Revolución francesa* «que se lee como si fuera una novela, está escrita como si fuera una novela» (94). Y acudirá nuevamente a Barthes y a su discurso de la historia. El lenguaje del historiador es creativo como el del novelista. Ambos, explica, deben introducir un orden, estructura, andamiaje, también el historiador, ya que su material es esencialmente caótico y no tiene una coherencia estética necesaria para que se reconozca en la lectura como discurso. Y esta reflexión tiene el respaldo del ejemplo de los escritores de los tiempos de la conquista de los que se confiesa Edwards discípulo, como ya hemos dicho.

La práctica

Jorge Edwards es el autor de *Persona non grata* (1973), texto que marca un momento crucial en su carrera, y también el de su madurez, como escritor de ficciones relacionadas con la historia. *Persona non grata* contiene el secreto de la poética de Edwards, algo que queda en segundo plano por la potencia del asunto de la denuncia del régimen de La Habana. Es una *novela sin ficción*, un testimonio autobiográfico que registra un fragmento de la historia interpretado por el yo. El final de ese libro, nos transmite una idea que estará presente en toda su producción literaria. La obra de Edwards es compasiva, quiere ser justa,

4. La conversación entre los dos novelistas se publicó, transcrita, como el resto de las intervenciones, en Matamoros, Blas. *Jorge Edwards* (1997).

busca la verdad; no quiere dividir a los ciudadanos en categorías simples de buenos y malos; busca una visión más profunda que trascienda lo anecdótico.

Edwards se refiere a la clasificación *genérica* de *Persona non grata* del siguiente modo:

No es un ensayo sobre Cuba, sino un texto literario, que puede inscribirse dentro del género testimonial y autobiográfico, está más cerca de la novela que de cualquier otra cosa, aun cuando no inventa nada, en el sentido tradicional de la palabra inventar. Solo inventa un modo de contar esta experiencia. Es una novela política sin ficción (338).

La clasificación del crítico Christopher Domínguez Michael (2012) coloca esta obra y otro libro de memorias con Neruda, *Adiós Poeta* (1990) en el modelo escurridizo de las *casi novelas* y lo vincula con Truman Capote y Norman Mailer. También David Gallagher (2012) señala que en los textos híbridos de Edwards hay una depuración que no se podría mantener si el autor se mantuviera en el espacio del historiador profesional, obligado a la fidelidad de los hechos, sin marca del yo, y que nuestro autor consigue sostener al unir la biografía singular a la corriente de la historia. Y así procederá Edwards de manera general en sus obras, particularmente en su última etapa, y desde los años 80 (*El Anftrión*, 1988) en títulos como *El sueño de la historia* (2000) *La casa de Dostoievsky* (2008) y *La muerte de Montaigne* (2011), introduciendo un espacio para la duda sobre la validez de la clasificación genérica, dejándonos, como lectores, la responsabilidad de denominar novelas a las ficciones que elaboran literariamente la historia. La misma situación la encontramos en el libro *Adiós poeta*, una memoria de Edwards, pero también una historia de Neruda, en donde las historias conocidas cobran un nuevo valor por el aire nuevo que les da su original elaboración, lo que nos permite profundizar en lo que se cuenta y construir un significado original, una revisión de lo ya sabido. Este modo de proceder como escritor es poco dogmático, tiene una fuerte impronta personalista, individual, tiene visos de forma moral. Puede ser que las cosas hayan sido, puede ser o no; investiguemos y tal vez la complicación brote de la aparente coherencia, de la causalidad hialina, parece decirnos.

En *El Sueño de la historia* (2000) encontramos un discurso narrativo que presenta tres tipos de narradores con enfoques distintos sobre el mismo asunto y que se contradicen cuando dan su versión. Hay que señalar que el hecho de que el escritor comparezca en su ficción haciéndose notar como narrador de la

misma, con dudas razonables sobre los hechos que nos traslada caracteriza especialmente la escritura de Edwards, y así lo citan Viu (2007) con respecto esta novela, y Cruz (2009) refiriéndose a *El Inútil de la familia* (2004) «...bajo el recurso usado varias veces de ‘yo pienso que tú pensaste’ o ‘imagino que tú hiciste...’, el escritor evidencia aquellas zonas grises imposibles de alcanzar por lo que respecta al personaje novelado y su tiempo» (293).

En *El Sueño de la historia*, el narrador con minúsculas es omnisciente, descriptivo, aparece de vez en cuando intercalando fragmentos históricos. El narrador con mayúsculas tiene nombre, Ignacio, y vuelve a Chile desde el exilio, en 1982; la realidad le asfixia y se evade en la lectura de unos documentos escritos por un historiador, un académico fallecido que deja unos borradores de la historia del arquitecto Joaquín Toesa, que se convertirán en el cuerpo de la novela. Gracias a esta historia privada del arquitecto italiano y su esposa infiel, se construirá ficcionalmente la historia, también privada, del Chile del siglo XVIII.

La Casa de Dostoievsky (2008) señala a la vanguardia chilena de los años treinta y al grupo Mandrágora y tiene por protagonista a un Poeta sin más nombre, que parece inspirado en Enrique Lihn. Edwards lo coloca en el centro del texto, pero también en el centro de la Historia, ese poeta es un tal Armando, Ernesto, Eulalio... no sabe quién, no conoce bien el nombre, o el nombre exacto, el nombre del Poeta, es lo de menos, porque él es, a la vez, todos los poetas cuando lo nombra como tal, Poeta, con mayúsculas.

Ese desdén del narrador, esa ignorancia no resuelta, esa duda moderna, engrandece al Poeta, lo hace trascender y lo convierte en una categoría. Esta vuelve a ser una historia en la que el autor se analiza, se ve desde fuera en su radiante juventud, junto a Teófilo Cid, Lucho Oyarzún, El Chico Molina, Enrique Lihn, Roberto Matta o Nicanor Parra. Es una *pura* ficción y a la vez, paradoja, también una autobiografía.

La ignorancia como virtud significa que el narrador no está obligado a responder a todas las preguntas que se plantea, se pone del lado de acá y del lado de allá, escritor y lector; no es un historiador profesional y, para él, ignorar es un rasgo de verdad, como un logro y como un desafío al lector que se ve intimidado, en ocasiones, porque el narrador exhibe con frecuencia su extenso conocimiento del hecho, pero también anuncia que *sabe que no sabe* más cosas. Lo que leemos entre líneas es que nadie está en lo cierto, porque tal vez no exista la certeza; los historiadores, no conocen toda la verdad, en

realidad nadie conoce la verdad. Las fuentes de los hechos tienen su propio entramado de incertidumbres, que son los mimbres con los que se construye la ficción y la historia. La verdadera secuencia de los hechos solo es comprobable en una parte objetiva incompleta.

En *La muerte de Montaigne* (2011), Edwards se convierte en biógrafo ficticio de Michel de Montaigne. En este caso también la biografía del otro lo es también de sí. Se trata de una ficción acompañada por el que la escribe. El narrador nos hace partícipes de su experiencia cuando nos dice que crea una fantasía sobre *mi* Montaigne, o cuando afirma que el francés significa *para mí* la lectura y la escritura. David Gallagher habla de una identificación entre Edwards y Montaigne; porque el francés escribe rastreando una verdad o una solución, al menos una que sea propia porque gusta de desmontar las que le vienen dadas, incluso por su razón o por su memoria. En *La muerte de Montaigne* se ocupa por extenso de la relación entre el ensayista y Marie de Gournay, pero a la vez nos informa de que, en realidad, no conoce la naturaleza de la misma; de ese modo se siente libre para interrogarse sobre las posibilidades que le ofrece la historia y analizarlas según sus intereses. Conocer las respuestas, dominar la historia, la anécdota, los datos, no significa comprender los detalles, el verdadero significado de lo visible, parece explicarnos el narrador⁵.

Parece que el novelista nos ofrece su obra para alcanzar el *verdadero* conocimiento histórico más allá de las evidencias. Edwards parece referirse a una parte de ese proceso en el que los hechos se nos revelan como resultados de un movimiento humano, de unos acontecimientos que pudiéramos haber protagonizado nosotros mismos, y es así como el historiador propicia un ejercicio de reconocimiento entre los individuos .

El significado de la evidencia. La última hermana (2016)

La más reciente novela publicada por Edwards, *La última hermana* tuvo, durante el proceso de escritura

5. Investigar en las vidas individuales, ser el escritor, «el historiador privado» reza la cita elegida por Edwards para iniciar *El peso de la noche*; subraya el valor de los casos singulares, minúsculos constituyentes de la historia, que ofrecen el corazón del hecho, es más, posibilitan la existencia del mismo.

otros títulos, *Retrato de María*, *La historia de María* o *Réquiem por una Justa*. En ella Edwards vuelve a disfrutar con la Historia y recupera, e inventa a la vez, un episodio bien conocido de la Segunda Guerra Mundial: la ocupación alemana de la ciudad de París. Un asunto nada original en principio, largamente tratado, visualizado, estudiado en múltiples ocasiones, de tal manera que, como hecho histórico, no podemos decir que nos es ajeno. Conocemos *la verdad*, el hecho histórico, pero el relato de Edwards es radicalmente nuevo; utiliza la sucesión de acontecimientos, el archivo, y lo transforma, nos cuenta aparentemente lo mismo, pero el relato está marcado por el yo del novelista, por su vocación de analista, por su gusto para introducir la duda sobre las verdades fulgurantes en exceso. Edwards elige su atalaya e instaura un orden y nos transmite que nada es verdad todo el tiempo y que exhibir la duda, la ignorancia, es una virtud del que narra.

Como exponía el autor en su discurso ante la Academia chilena, «los asuntos y los personajes lo escogen a uno», y él encontró a la protagonista de su relato, y la reconoció en París. María es un personaje de su familia. Un itinerario casual le llevó a descubrir la historia y a ser elegido por ella. Paseando por el distrito cuarto de París y «frente a las hermosas fachadas de la Isla de San Luis está el museo de la Shoah»⁶, allí está la alameda de los Justos, un monumento a los hombres y mujeres que, sin ser judíos, ayudaron y protegieron a los judíos de los nazis. En ese muro encuentra un nombre y un personaje que lo habitará, «Madame Errázuriz con un z de más»; averigua que esa mujer es María Edwards Mac Clure⁷, casada con el Señor Errázuriz y conocida en Francia con el nombre de su primer marido. Los personajes, esas imágenes persistentes, le conducen a preguntarse qué hizo la Señora Errázuriz para estar inscrita en el muro de los Justos de París. Se

6. «Héroes desconocidos» es el título del artículo que Jorge Edwards publicó en *El País*, el 19 de agosto de 2010, cuando se encontraba en el proceso de investigación para escribir su novela. Las citas entrecomilladas pertenecen al artículo.

7. María se quedó viuda en 1922. Vivía entonces en París y permaneció en la ciudad después del suicidio de su esposo. Durante la ocupación nazi empezó a trabajar en el hospital Rothschild, ligado a la comunidad judía. María salvó a los hijos de los judíos deportados a los campos de concentración, sacando a los recién nacidos bajo su capa de enfermera y entregándolos a la resistencia que les encontraban un hogar. Fue descubierta y torturada por la Gestapo y salvada, a su vez, por la intervención del almirante Wilhelm Cannaris.

conoce a María por su carácter festivo y mundano, relacionada siempre con la alta sociedad y sus fiestas, de la que se sabe que frecuentaba a la baronesa de Rothschild y que era amiga de la escritora Colette, según se desprende de la dedicatoria que Edwards dice haber encontrado en una biblioteca del Valle Central de Chile: «He seguido una pista y he atado cabos sueltos con curiosidad», escribe sobre la narración de los acontecimientos históricos. Edwards visitó el hospital Rothschild, donde ella trabajó, e inventó una delicada personalidad posible en la que mundano no parezca significar frívolo y despreocupado, colocó a María en una situación en la que tenía que reaccionar, y necesitó escribir el relato de los hechos que permite comprender que una mujer, sin proponérselo primero, se convierta en salvadora de niños judíos en unas circunstancias de terror, en una heroína accidental.

La narración se inicia en el momento de la entrada de los tanques alemanes en París por el Arco de Triunfo, y el narrador, que no se ocupa en retratar ese avance, ni la formación de las tropas ni su actitud, transmite, por medio de la contenida emoción de su personaje, la atmósfera de guerra parisina:

Los ruidos lejanos, sobre todo si eran motorizados, la desvelaban, le daban la sensación de que el corazón se le iba a parar, de que respirar se había convertido en un esfuerzo abrumador. Pero pronto se olvidaba de todo eso, con una actitud muy suya, en la que intervenían elementos de desaprensión, de seguridad social, de manera de ser personal, de estilo propio, de ingenuidad con respecto a los peligros reales que la amenazaban... (97).

En este dramático contexto, María pide una copa de champán, y podría parecer frívolo, ella lo sabe, pero tiene otro significado, el de la transgresión del orden establecido. El narrador nos informa:

En el Chile de aquellos años, los condenados a muerte por la justicia pedían un último deseo... Tomar una copa de champán en el momento más negro era muy de ella... porque era contradictoria, (...)A la vez tenía un corazón encendido al rojo vivo, una brasa ardiente, que no se sometería (13).

Este anuncio revela el carácter de María justificado en su posterior resistencia activa, rescatando recién nacidos debajo de su capa de enfermera, ocultos en un bolsillo interior y sedados, y los entrega a la resistencia para salvarlos. Después estos niños le llamarían *tante Marie*, y cuando fueron adultos buscaron la manera de homenajearla en el muro de los Justos.

No podemos prejuzgar ni quedarnos con la superficie, parece avisar el narrador. Pero María, que lee a Wilde, a Shakespeare y a Elliot, que es amiga de Vicente Huidobro y de Colette, no sabe muy bien, en su ingenuidad, qué hacen los nazis con los judíos, y encuentra que el metro está limpio, también con los alemanes invadiendo París, y eso le lleva a no querer pensar mal de los nazis cuando va camino de su trabajo como voluntaria al hospital judío. El personaje es ingenuo, pero evoluciona radiantemente, guiada por un instinto de bondad, y comprende que ha entrado en una etapa nueva en su vida que no tiene retorno posible; pero al instante en un espacio fronterizo con sus dos personalidades, se ve desde fuera, en su futuro de enfermera voluntaria: «Regresaría del hospital con salpicaduras de sangre en la capa, se cambiaría de ropa con gran rapidez con una visión clara de la blusa y de la joya que deseaba ponerse, del abrigo todavía delgado, del cuello color ladrillo, de botones enormes, y partiría a la casa de la duquesa tal o la baronesa cual» (47).

Esta mujer que niega una de sus alfombras al Mariscal Goering, será torturada por la Gestapo y no hablará. María permanecía en estado de alerta constante, también para contemplarse a sí misma en acción y descubrirse:» Descubría a cada rato posibilidad, recovecos de sí misma, reacciones profundas que no conseguía descifrar... Tenía una sensación de incertidumbre, de perplejidad, pero, miedo, lo que se llama miedo, no se podía decir que tuviera». (119)

El narrador, como esperábamos, cuestiona, se pregunta cómo, declara su incompetencia como historiador:

Toda historia tiene cabos sueltos, desarrollos laterales, orígenes remotos y que al comienzo no eran visibles y así se explican las relaciones de esta chilena más o menos mundana, medio despistada, y a quien, de repente, sin razones aparentes suficientemente claras, le había dado por arriesgar el pellejo para salvar niños (144).

La sabiduría del narrador y su honestidad nos proponen analizar la historia y llegar a nuestras propias conclusiones; sucede así el en caso de Wilhelm Cannaris, personaje histórico y también de la novela, jefe de la marina imperial y hombre clave de la inteligencia nazi que habría traicionado a Hitler y habría participado en la Operación Walkiria, y que murió ahorcado en un campo de concentración de Baviera.

La historia nos dice que Cannaris⁸ estuvo en Chile en la Primera Guerra Mundial y allí conoció a la familia Edwards, hecho que aparece varias veces en la novela. Su presencia en la narración es muy importante, y en ella se nos acercan varias interpretaciones diferentes de su historia; la de María, la del narrador inseguro, la propia actuación que se le atribuye; varias versiones de su estancia en Chile, de lo que hizo allí y de por qué protege a María. Es un personaje misterioso y rigurosamente histórico del que conocemos circunstancias externas, pero desconocemos la razón de los hechos, y esto es lo que interesa al novelista.

La poesía de la posibilidad. Los fragmentos poéticos prescindibles

La aportación de la literatura a la historia es especialmente notable en aquellos fragmentos poéticos prescindibles, como hemos decidido llamarlos, de los que Barthes decía que no tenían sitio en la articulación del relato, los que se excluyen del inventario en el análisis porque son superfluos en apariencia y en relación con la estructura del discurso, y no parecen tener una finalidad directa, no computan entre los materiales necesarios para la construcción del relato. Esos rellenos, falsamente prescindibles, tienen un valor extraordinario para nosotros, ya que, desde nuestra lectura de la historia y la ficción, estos fragmentos de lujo, inútiles, nos ofrecen el orden particular que a los hechos de la historia ofrece el escritor de ficciones, nos ofrecen notas, perfumes, colores que hacen posible compartir la experiencia que está construyendo en la ficción; nos conmueven y preparan nuestra sensibilidad sin obligarnos a seguir la voz del narrador para la comprensión de la historia narrada, haciendo que lleguemos a construir nuestra propia emoción, nuestra casi memoria, de la gran historia de María en el poderoso contexto histórico, aún latente en la memoria de Europa, en uno de sus más simbólicos capítulos: la ocupación de París. Más concretamente, son fragmentos que aseguran, por ejemplo, el inicio de esta novela, que transforma la ocupación de París, hecho histórico, en

un metafórico y efectivo silencio aterrador salpicado de inarmónicos y amenazantes chirridos metálicos:

Hubo días de un silencio excepcional, que ella no recordaba en todos sus años de París, ni siquiera en sus agostos más solitarios, más extravagantes. Parecía que los pájaros hubieran dejado de cantar, o que hubieran emigrado, escuchando el rechinar de las orugas metálicas, su fuerza aplanadora antes de que los oídos humanos pudieran escucharlas (7).

Escuchar y sentir el miedo y la amenaza. Escuchar también por la vista, interpretar la amenaza en el silencio de los pájaros desaparecidos, multiplica la emoción de la paralización por la angustia de la amenaza de la violencia y la muerte. Silencio, soledad, dolor, muerte silenciosa por aplastamiento; imágenes poéticas que producen un potente efecto de realidad en el momento de la lectura, un efecto que apela al sentimiento más que a la razón; pero que requiere de la inteligencia y la complicidad del lector.

Hay otros casos en los que lo prescindible, el objeto no marcadamente histórico, determina la interpretación por parte del lector de la gran historia narrada. Estos fragmentos determinan la significación del texto, son coherentes con el modelo del narrador, que se permite plantear posibilidades, fantasear; ver los acontecimientos con múltiples ojos.

El narrador entra en el alma de María a través de las palabras que originan la interpretación el paisaje en el contexto de la preocupación de la mujer por esos nuevos tiempos que se acercan, de los que ella, recordando a su amigo Vicente Huidobro, cree que van a ser el fin de una época, o más aún, el final del tiempo; el fin del mundo, el apocalipsis. Y continuará el narrador ayudándonos a interpretar los sentimientos de María, acercándonos el aire del contexto, impregnado de marcas oscuras, de sombras que avanzan lentamente y nublan el espíritu festivo de una mujer, hasta ahora, despreocupada y frívola. El día fue limpio como el acero y cuando decae la luz lo hace de manera inquietante y premonitória y secreta; cómo transcurre el tiempo vital; y aquí cómo se transforma una ciudad llena de vida en una ciudad tomada por el ejército nazi, sin que decaiga la belleza, que se vuelve trágica por la utilización que de ella se hace.

El atardecer de ese día fue largo, sin nubes, de un azul que fue adquiriendo tonos de acero celeste y contra el cual, como en un telón, se perfilaban los techos, los hermosos techos de París, los árboles, los contrafuertes

8. Wilhelm Cannaris (1887-1945) murió ahorcado en 1945 después de haber traicionado a Adolf Hitler y conspirar contra él en la Operación Valkiria. Conoció a la familia Edwards en Chile, en 1915. Viajaba en el crucero alemán Dresden que fue hundido por la marina británica. Huyó con una identidad falsa a través de Argentina.

de las plazas, con sus columnas ceremoniales, con sus estatuas, con sus dorados (11).

Pasamos así, en la misma página, de la ciudad viva, monumental y hermosa, recortada como un decorado brillante (acero, *celeste* pero acero, cielo y luz dura que no proyecta sombras) a una luz robada, a un paisaje urbano en el que en los detalles, las esquinas, los jardines interiores, no son los mismos, y aunque la transición apenas se pudo percibir, el resultado se ha impuesto: «La oscuridad avanzaba con gran lentitud, de manera que no se notaba el avance, pero después, en el suelo, en las esquinas, en los arbustos, en los jardines interiores, en los pilares de los puentes, sí se notaba» (12).

El narrador incluye frecuentemente estos fragmentos que matizan de una manera lejana el discurso, son poco significativos en un principio, poco sustanciales en los derroteros de la gran historia, pero colocan al narrador al lado del lector, son definitivos para que el personaje se explique en su evolución. Las sombras avanzan, reales o imaginadas, transforman el jardín bajo el toque de queda y llevan a la protagonista a preguntarse, en soledad, qué le puede pasar ahora, lo peor, cómo podría ser tan malo si en su jardín:

Las sombras crepusculares ya se habían extendido (...) y las grandes hortensias callaban y se concentraban secretas, en sus rincones. Había un aire fino, fresco, que penetraba en los intersticios, en los de la ropa, del cuerpo(...) No se escuchaban explosiones ni disparos, no había ruido de sirenas en ninguna parte. La calle, en las horas anteriores al toque de queda, estaba casi vacía, fantasmagórica (36).

De nuevo las sombras, no dibujan claramente el peligro, su función es nublar la vida, silenciar las risas, convertir el silencio en rutina; cambiando el antiguo orden e instaurando uno nuevo:

En aquellos días, cuando la ocupación se había consolidado y mucha gente que había huido en el primer instante empezaba a regresar, cuando todo parecía más rutinario, más normal, cuando las calles estaban más tranquilas en medio del relativo silencio, se vislumbraba de repente una sombra, un aviso que provenía de un lugar oscuro, o que anunciaba un encuentro con el abismo (44).

El mal está ahí, pero no se hace presente, no es un frente abierto, una agitación, una lucha; más bien la

ocupación se lleva a cabo mientras en las embajadas siguen las conversaciones de sobremesa con el inconveniente relativo de los apagones; como si nadie quisiera darse cuenta de la realidad, actúan como comparsas, dice el narrador, y se pregunta de qué opera o comedia. Nos hace pensar sobre qué y cómo pasaron las cosas, en la complejidad de los acontecimientos de la historia, en las verdades relativas y en las historias internas del decorado parisino. Ese narrador no acusa, no sabe bien, quiere saber, como el lector, y se interna en caminos poco iluminados, aproximándonos a la experiencia de sus personajes.

María percibe con perplejidad el efecto de la ocupación silente; era como si el París que ella amaba hubiera cambiado, sin que ella se hubiera dado cuenta. Lo percibe como un sueño repentino, vago, impredecible:

... un sueño que transcurría adentro de un túnel oscuro, de paredes que exudaban humedad, o como el comienzo de una pesadilla. Los ojos de María van percibiendo paulatinamente la guerra en los detalles, en los grandes nubarrones del horizonte, signos de una tormenta próxima. Pero la noche, a pesar de todo era hermosa, hermosa y terrible, llena de poderes escondidos. En la distancia empezaron a escucharse explosiones, hubo reflectores que buscaban en el cielo, haces de luces que giraban, y resonaron los tiros de la artillería antiaérea (136).

El moderno e inseguro narrador de ficciones históricas, que no juzga definitivamente, resulta original en la escritura de Edwards y se va configurando con matices a través del tiempo y de las obras; este narrador parece haberse reconstruido a partir de las cenizas del clásico y omnipotente narrador omnisciente y cree que lo caricaturesco sería pretender aparentar dominar la ficción y asegurar lo que ha pasado o cómo pasarán los acontecimientos de la ficción, y ¿por qué no? lo que pasará y lo que la memoria nos dice que ha pasado en nuestra propia vida, la vida del lector que se inscribe, por efecto de la lectura, en el mismo tiempo de la ficción del narrador dando lugar a un ejercicio de compasión colectiva que produce una profunda emoción, al analizar los acontecimientos inexplicables de la ocupación nazi de París, de manera general, y en sus detalles. El narrador transmite el dolor por la pérdida sin porqué de una ciudad que se convierte en un decorado tenebroso y también los detalles incomprensibles que esa ocupación traslada a la vida de las personas de cualquier posición. Explica cómo cambia la vida de María y la transforma

en otra persona que no sabía que era, pero también la de la Baronesa Rothschild. Pero más cambiarán aún las vidas de las madres judías que son enviadas a campos de exterminio y las de sus hijos, algunos rescatados por la resistencia a través de María Edwards y otros sin espacio en la narración, pero presentes en nuestras mentes y en las de los personajes y el narrador; «Y es que toda historia tiene cabos sueltos, y el escritor tiene la posibilidad de seguirlos, observarlos y convertirlos en algo nuevo, en una obra creada, interpretándolos, rellenándolos, construyéndolos, y sacándolos fuera de los límites de los lugares comunes» (144).

Las novelas de Edwards antes citadas se inscriben en el marco de la ficción histórica, con abundantes pasajes que aluden a la historia oficial, al archivo que solidifica los contenidos orales del mito, según la categorización de González Echevarría⁹ (2000). Lo que la historia guarda en el archivo es fragmentario; el historiador y el escritor deben seguir el mismo camino, deben ordenar, seleccionar y rellenar huecos para que el nuevo discurso alcance una verdadera significación.

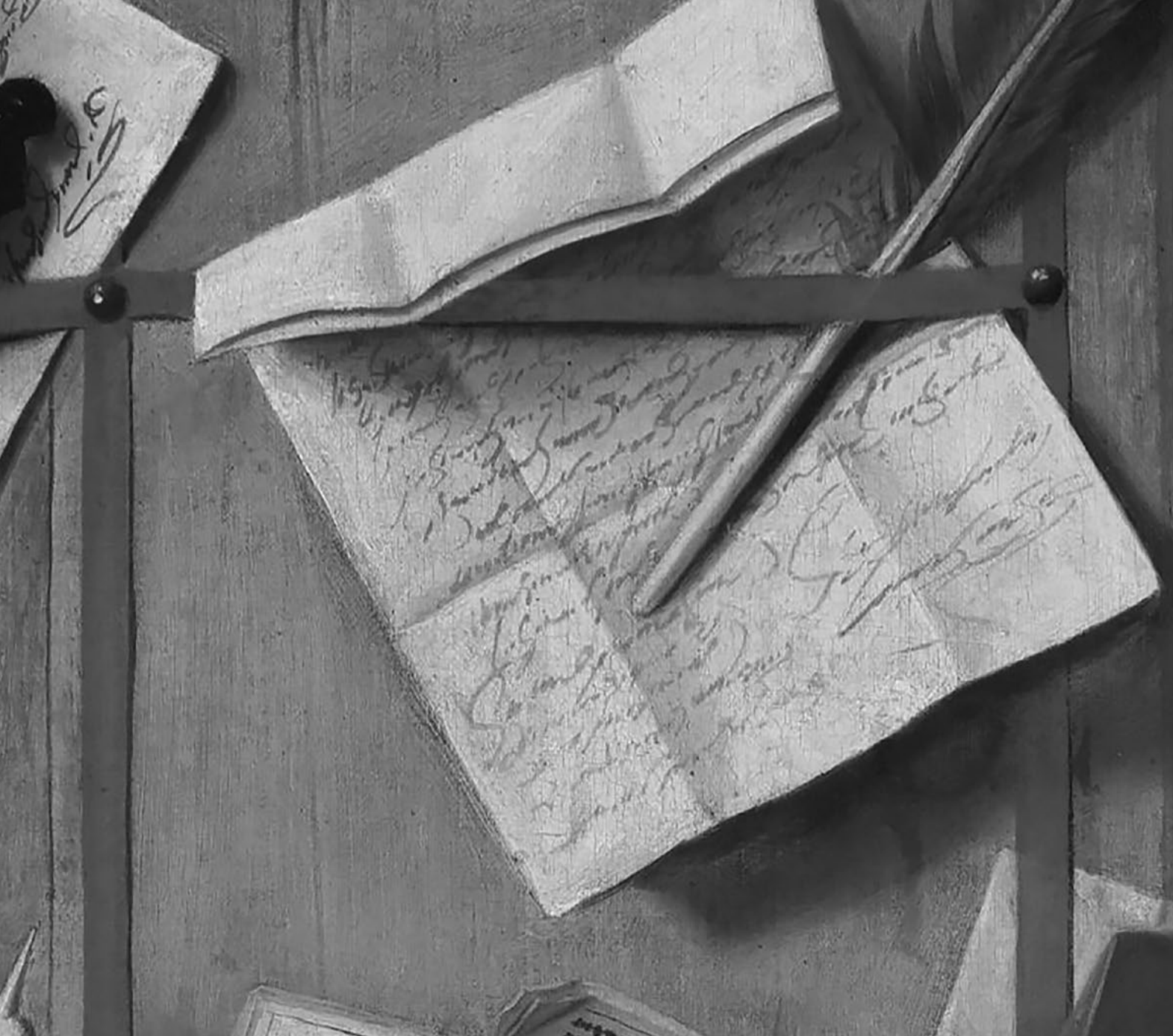
En la trayectoria ficcional de Edwards se percibe un interés decidido en utilizar contenidos históricos, como lector y admirador de sus predecesores chilenos Alberto Blest Gana y de Victorino Lastarria, avanzados en el realismo de su época costumbrista y decide innovar en el modo de reformular esos contenidos al servicio de una ficción literaria. Es en los años 80, cuando se materializan esas preocupaciones de innovación del chileno, con la aparición de narradores múltiples y originales que sustituyen al narrador tradicional omnisciente que es parodiado y ridiculizado. Las novelas de Edwards reúnen las condiciones para ser incluidas en el conjunto de nuevas novelas históricas hispanoamericanas, si queremos expresarnos en la terminología de Seymour Menton (1993). En este trabajo, puesto que nos hemos ocupado de la propuesta de Edwards sobre la equiparación de la historia y la novela, en cuanto a procedimiento y a resultados, asumimos el imposible conocimiento de la verdad histórica o de la realidad, lo que justifica

la ficcionalización de los personajes históricos y la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.

Bibliografía

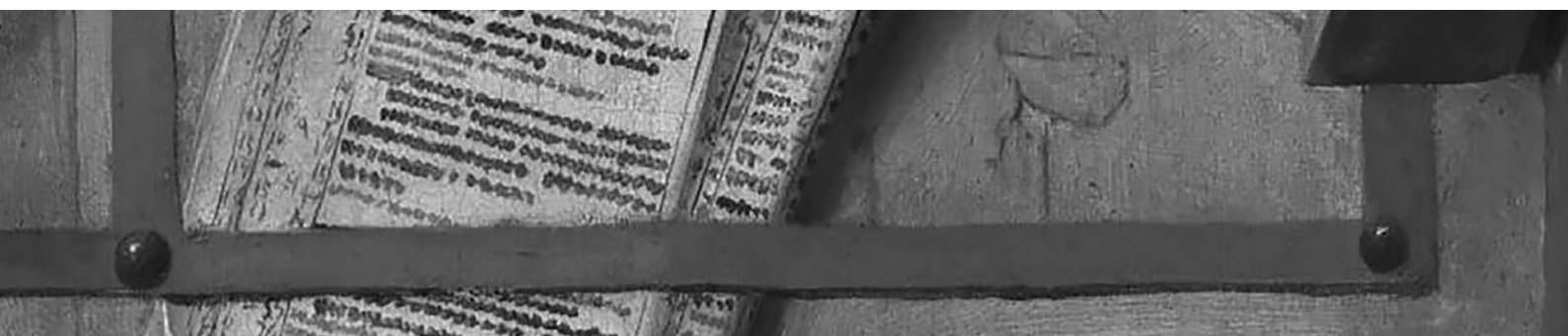
- BARTHES, Roland et al. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- COLLINGWOOD, Robin George. *Idea de la Historia*. México: FCE, 2004.
- CRUZ, Nicolás. (Reseña) Viu, Antonia. *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela chilena (1985-2003)*. *Historia*, 42:1, (2009): 293-296
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. «Jorge Edwards o el arte de la casi novela». *Letras libres*. México: Editorial Vuelta, 2012.
- EDWARDS, Jorge. *Mito, historia y novela*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de la Academia Chilena de la Lengua, 1980.
- EDWARDS, Jorge. «Héroes desconocidos» en *El País*, 19 de agosto de 2010.
- EDWARDS, Jorge. *Persona non grata*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- EDWARDS, Jorge. *La Casa de Dostoievsky*. Barcelona: Tusquets, 2018.
- EDWARDS, Jorge. *La muerte de Montaigne*. Barcelona: Tusquets, 2011.
- EDWARDS, Jorge. *La última hermana*. Barcelona: Acantilado, 2016.
- GALLAGHER, David. «Edwards, Montaigne y los géneros híbridos». *Estudios Públicos*. Santiago de Chile: CEP, (2012): 192-212.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la novela latinoamericana*. México: FCE, 2000.
- MATAMORO, Blas, ed. *Jorge Edwards*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1988.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina*. México: FCE, 1993.
- VIU, Antonia. *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela chilena (1985-2003)*. Santiago de Chile. Ril Editores, 2007.

9. El autor considera que la historia, los cambios en las estructuras sociales, han sido responsables de la evolución formal de la novela latinoamericana, por encima de la influencia de los modelos literarios anteriores.



Reseñas

Reviews



Javier de NAVASCUÉS. *Alpargatas contra libros: el escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2017.

Empezando por un título sagaz que lleva al lector *in medias res* a la Argentina de los años cuarenta del siglo XX, Javier de Navascués presenta un trabajo completo y exhaustivo sobre los conceptos de escritor y masa durante los primeros años del peronismo. Con una perspectiva clara y concisa, estructura el libro de manera coherente, investigando minuciosamente la definición de «masa» y planteando su relación con la élite intelectual, situando su estudio en el contexto histórico de los primeros años del gobierno de Perón, entre 1945 a 1955.

La monografía se adentra en el complejo mundo de esa masa, delineando sus facetas primordiales, relacionadas con los sentimientos del miedo y de la ilusión. Se centra en «la invasión como relato», tomando en consideración a los grandes nombres de la literatura argentina, como Borges, Cortázar, Bioy Casares, Martínez Estrada y Leopoldo Marechal. El ensayo empieza con una pregunta fundamental: «¿Hasta qué punto se asumen las conquistas de la colectividad?» (13). Es un dilema esencial, ya que los intelectuales de la época, por un lado, sienten la presión del compromiso que los liga a la sociedad y, por otro lado, siguen encontrando limitaciones que no saben gestionar. Es por esta misma razón que el autor dedica el libro a las relaciones entre el intelectual y la sociedad en Argentina a través de su literatura, teniendo muy en cuenta el contexto histórico en el que se desarrollan dichas relaciones. Empezando por la descripción del panorama literario argentino en su periodo dorado, durante la década de los años 40, el autor desliza poco a poco su enfoque hacia el ascenso de Perón.

El escenario, en síntesis, es Argentina y las luces iluminan a dos de sus protagonistas: por un lado, la «masa»: un término que desde el siglo XIX tenía un significado despectivo, como si fuese un sinónimo de la palabra «plebe» en su más aviesa acepción. Por otro lado, el intelectual de los años cuarenta: una figura que desea verse privilegiada. El objetivo de este

estudio es la comprensión de la relación entre los dos durante el primer periodo del peronismo, y distingue tres partes esenciales. En la primera se centra en el término de «masa» y en los productos culturales generados por Perón, quien no solo introduce reformas sociales fundamentales, sino que también consigue atraer a la multitud con su carisma. La segunda parte se dedica al estudio de las representaciones literarias de aquel periodo centrándose en la manifestación del 17 de octubre de 1945, el mito fundacional del peronismo por antonomasia, y en último lugar el autor realiza un análisis textual de escritores representativos del periodo 45-55. Los textos tomados en consideración por Navascués oscilan entre el análisis de obras de escritores conservadores y de izquierda, teniendo siempre en cuenta la masa como invasora feroz del espacio público. Uno de los casos más interesantes es, sin duda, el de la poetisa Delfina Bunge y su marido Manuel Gálvez: tras un primer periodo en el que parecen apoyar el peronismo, viéndolo afín a su fe católica, terminan escribiendo unos textos abiertamente antiperonistas, como *El uno y la multitud* y *Tránsito Gúzman*. La razón reside en las discrepancias que habían ido surgiendo entre el gobierno y los entes católicos conforme el peronismo iba avanzando. A pesar de sus divergencias con la religión, en el panorama literario la figura de Perón seguía siendo tachada de Mussoliniana, y subrayaba además «el abismo existente entre los escritores de la alta cultura y de realidad cotidiana de la Argentina» (67). A pesar de que solo algunos rasgos de la política de Perón pertenecieran al fascismo, Borges lo veía como a un «Mussolini Criollo» (51) exaltador de las masas y recreador de un teatro junto a sus prosélitos. La acepción de teatro no es casual, ya que Perón consigue construir un mundo de falsedad y mentiras, que Borges querrá desafiar a duelo representando esta «Comedia» junto a Bioy Casares en el libro *La fiesta del Monstruo*, obra menor para ambos autores, pero fundamental en la literatura antiperonista. En

la obra se delinea el estado animalesco y carnavalesco de la masa: los personajes que forman parte de esta muchedumbre son incultos, salvajes y están perfectamente representados por un lenguaje con «numerosas referencias animales» (119).

El ambiente descrito tiene evidentemente el objetivo de privar de humanidad e inteligencia a los secuaces de Perón. Uno de ellos, por ejemplo, se merece el epíteto de «Graffiacane», uno de los diablos del canto XXI de la *Divina Commedia* de Dante, y cuyo nombre remite a la idea de un perro con largas garras. La idea de denuncia se ve expresada por más autores, como Beatriz Guido en *El incendio y las vísperas*, que quiere darle un tono testimonial enfocándose sobre acontecimientos reales, como por ejemplo la apropiación de los espacios privados como si fueran públicos, o los incendios en lugares cruciales para el gobierno. La idea carnavalesca y teatral de la masa está compartida también por María Rosa Oliver, que Navascués incluye en las filas izquierdistas del periodo. Se ponen de relieve sin embargo las partes paradójicas de su discurso, ya que «la misma narradora que vibra con las masivas reivindicaciones en España o Rusia es la que juzga con incredulidad la primera gran manifestación obrera a la que asiste en su propio país, la del 17 de octubre» (143).

Cortázar en cambio propone un nuevo paradigma interpretativo enfocándose sobre «lo no dicho», como en el caso del cuento «Casa tomada», donde se centra en la «invasión multitudinaria del peronismo en todos los ámbitos de la vida cotidiana» (148). Navascués indica como totalmente comprensible la voluntad de Cortázar de optar por lo no dicho, evitando la denuncia directa de Borges y Bioy Casares. Esto no quita en todo caso la preocupación del joven escritor, expresada del mismo modo en la que él percibía el peronismo: de manera «indecible por monstruosa, mezclada, confusa» (158). Elige por lo tanto nombrar al peronismo sin nombrarlo, un procedimiento que será fundamental y que creará un nuevo paradigma que será usado por muchos otros escritores argentinos, fundando además nuevo espacio literarios donde los protagonistas serán siempre los invasores y los invadidos, y cuyas características irán cambiando dependiendo del desarrollo de la vida política argentina.

Por último, el autor se centra sobre la figura controvertida de Leopoldo Marechal. En principio gran amigo de Borges, se convierte en sostenedor de Perón el mismo 17 de octubre, «entusiasmado por el espectáculo de la masa» (83). Director de Cultura desde el año 1945 pasa a un puesto de menor jerarquía:

la Dirección de Enseñanza Superior y Artística. Se le niegan los ascensos reservados a otros, que solo tenían relevancia en el ámbito político, condenándolo así a ser un enamorado no correspondido. De hecho, el peronismo nunca se sirve de la literatura de Marechal a pesar de su devoción al partido, pues el objetivo era en este caso un contacto directo líder-pueblo. Se explica así según Navascués: «la sensación de aislamiento que transmite la última novela de Marechal, quien escenifica en su héroe el drama del intelectual peronista que desea aportar a la causa el poder de una palabra que su misma revolución no está interesada en promover» (216). Su entusiasmo político le cuesta además el reconocimiento de la élite intelectual de la época, que lo segrega del canon y de la vida intelectual.

A pesar de las diferencias políticas entre Borges-Marechal, que se toman aquí como ejemplo de dos grandes polos opuestos en el primer peronismo, Navascués se plantea la cuestión sobre las posibles distancias entre los dos. Se revelan a este punto unas líneas que acomunan ambos escritores, como por ejemplo la herencia de la tradición occidental, los dos dan espacio a elementos que forman parte del género popular y ninguno de los dos eran extremistas, pues como indica el autor: «Ni Marechal es un nacionalista cerrado, ni Borges un escritor despreocupado de la cultura popular» (217). Otro punto en común es la imagen dantesca de la mujer que Marechal propone en *Adán Buenosayres* y Borges en *El Aleph*.

De esencial importancia es la escena de *Adán Buenosayres*, en la que «el pesado Rivera se acerca a Samuel Tesler perjudicado por el alcohol y le sacude un zapatillazo en la cabeza. Este brote inesperado de violencia sirve de catarsis para que se recupere la cordialidad entre todos. Es un golpe simbólico, como si la alpargata popular propinara un aviso en la mente libresca del intelectual, todo contado en un tono zumbón» (217).

A partir de aquí, el lector soluciona la interrogación atávica que ha impregnado todo el libro: ¿Alpargatas o libros? Para ello, Javier de Navascués ofrece los instrumentos para contestar a esta pregunta: la verdadera cuestión reside en la lucha del individuo-intelectual contra la masa. El ensayo resuelve de manera excelente la dialéctica entre la masa y el individuo y los pone en relación a través de un estudio riguroso de las obras y de los distinguidos intelectuales argentinos del primer peronismo.

ELISA MUNIZZA
Universidad de Alicante

Carmen PINILLOS y José Javier AZANZA (eds.). *Et nunc et semper festa*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 2019.

La locución latina *et nunc et semper*, de origen eminentemente ceremonial, se transforma en *Et nunc et semper festa* para dar perfecto título a una obra como la que tenemos entre manos, cuyo centro temático es la fiesta barroca en sus más variadas vertientes, que transitan de lo sagrado a lo profano en un rico baile de culturas y representaciones artísticas. Los editores del volumen, Carmen Pinillos y José Javier Azanza, así lo anuncian en el capítulo introductorio, en el que hacen un breve sumario de lo que encontraremos a continuación, no sin antes recalcar que la intención principal de su trabajo es confeccionar un mosaico con las principales variedades festivas en época barroca que, de un modo u otro, se erigen como manifestaciones culturales al servicio de la propaganda política y religiosa.

Dieciocho son los trabajos que se han reunido con tal finalidad, escritos por un nutrido grupo de especialistas en la materia que provienen de diferentes universidades españolas y extranjeras. A pesar de que los artículos se presentan en el tomo ordenados alfabéticamente por el apellido del autor correspondiente, los editores facilitan en el capítulo introductorio una lectura más global y significativa clasificando sus intervenciones en cajones temáticos que, de alguna manera, aportan una entidad más unitaria al volumen. Abrimos, pues, seis puertas a seis caras de la fiesta barroca que nos llevan desde la faceta más teórica a la más práctica, desde visiones puramente históricas hasta otras más centradas en el hecho literario o pictórico.

La primera de las facetas nos lleva al otro lado de Atlántico para descubrir de la mano de Beatriz Aracil, Víctor Manuel Sanchis y Beatriz Carolina Peña el escenario virreinal, centrándose sobre todo en México y Santo Domingo. La primera de las investigadoras recalca en la influencia de la Compañía de Jesús en la consolidación de la imaginería mexicana a través de tres grandes celebraciones que llevó a cabo la orden en la capital mexicana (la llegada de reliquias

de Cristo desde Roma en 1578, la canonización de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier en 1622 y la canonización de Francisco Borja en 1672) gracias a las cuales comprobamos cómo la imaginería popular indígena ocupa el Nuevo Mundo mexicano cristianizado. Víctor Manuel Sanchis, por su parte, fija su atención en otra de las grandes celebraciones que ocupó a la capital del Virreinato de Nueva España, hecha a imagen y semejanza de otros dos festejos efectuados con anterioridad en Valladolid y Bruselas: las exequias de la muerte del emperador Carlos V, celebradas en 1559 con la construcción de un gran catafalco de reminiscencias renacentistas y una espectacular procesión que involucró a lo más granado de la capital mexicana. Finalmente, la tercera de las estudiosas citadas nos traslada al Santo Domingo de finales de siglo XVI gracias al *Entremés* de Cristóbal de Llerena, una curiosa pieza teatral en la que se lanza un llamamiento a la reflexión a través de un personaje extraño y cuya naturaleza queda poco clara: un monstruo mudo. La investigadora defiende que de Llerena manda una llamada de atención a La Española por las carencias que presentaba ante una posible incursión pirata y, sobre todo, por la actuación del incapaz y corrupto gobierno de la isla frente al ataque de Francis Drake a finales de siglo.

La segunda puerta nos devuelve a la España peninsular para analizar diferentes puestas en escena del hecho festivo. José Javier Azanza López nos traslada al Toledo de 1616, donde se celebraron festejos para celebrar la inauguración de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario. En un análisis muy minucioso, Azanza se centra en los espectáculos de fuegos artificiales que tuvieron lugar en la plaza del Ayuntamiento y la plaza de Zocodover y que tuvieron como protagonista de excepción a Hércules, que podría ser un alter ego, según hipotetiza Azanza, de san Ildefonso, Felipe III o el duque de Lerma. Reyes Escalera Pérez, por su parte, realiza un interesante recorrido por el ayer y el hoy de uno de los eventos



religiosos con más seguimiento en la geografía española, con especial incidencia en tierras andaluzas: el Corpus Christi. A través de escenarios predilectos como Sevilla o Granada la investigadora analiza los principales elementos que hacen de la fiesta un acontecimiento con una escenografía muy marcada y en el que la mayor parte de la población, de una u otra manera, se veía implicada.

El nacimiento del futuro monarca era uno de los sucesos más importantes y más celebrados en la corte de las dos casas regias que han gobernado España después de los Reyes Católicos, y son Inmaculada Rodríguez Moya y Cristina Igual Castelló las encargadas de hacer un preciso boceto de estas festividades dentro de un tercer grupo de trabajos. En ambos casos queda patente, con una importante apoyo documental e iconográfico, que, más allá de visibilizar la algarabía por el nacimiento de un nuevo vástago, las fiestas derivadas de tal acontecimiento se consolidaron como una muestra del poder de la monarquía que materializaban en productos artísticos que sentaron precedentes para la posterioridad. Tal realidad comenzó con la casa de los Habsburgo, que celebró con fastuosas ceremonias, vistosas procesiones y festejos varios (luminarias, castillos de fuegos, mascaradas, corridas de toros, etc.) los bautizos del príncipe Baltasar Carlos, de Felipe Próspero y del futuro Carlos II, tal y como demuestra Rodríguez Moya; y continuó, como evidencia el trabajo de la profesora Igual Castelló, con productos artísticos, festivos y literarios herederos de las esperanzas y promesas de continuidad y fortaleza que la dinastía borbónica ponía en cada uno de los posibles futuros monarcas hijos de Carlos IV: Carlos Clemente Antonio, Carlos Domingo Eusebio y los gemelos Carlos Francisco de Paula y Felipe Francisco de Paula.

La cuarta faceta analizada, la dimensión teórica del festejo, alberga el artículo de Silvia Cazalla Canto, un trabajo de literatura comparada entre dos importantes textos de la literatura emblemática que critican en extensos apartados los desfases de las celebraciones festivas, centradas en exceso en el comer y el beber: *La vanidad del mundo* (1574) del navarro Fray Diego de Estella y *Antesala del alma* (1668) del holandés Frans de Hoogstraten. Con una gran variedad de citas textuales de ambos títulos, la investigadora demuestra la relación de dependencia de *Antesala del alma* con *La vanidad del mundo*, aunque incide en la capacidad del holandés para tomar los materiales y reelaborarlos para sus propios fines.

Ocho de los dieciocho trabajos, evidentemente el grupo más numeroso, conforman un interesante cajón de sastre que se ocupa de analizar desde diferentes puntos de vista los festejos en el teatro clásico español, bien sea desde una óptica literaria, escénica o histórica. Comencemos con aquellas que se encargan de dar una visión más literaria del hecho festivo, es decir, de analizar cómo se transforma en materia de ficción: María del Pilar Chouza-Calo centra el foco en *Mujer, llora y vencerás*, comedia calderoniana de 1660 que se representó para los reyes en el Coliseo del Buen retiro en carnaval y en la que la fiesta y la música se convierten, como señala la investigadora, en elementos indispensables de la trama, pues dinamizan la acción y, consecuentemente, provocan cambios trascendentales en el devenir de los personajes y su historia amorosa; Luis González Fernández demuestra que, a pesar de que la figura del demonio es un personaje que en raras ocasiones forme parte de fiestas como ente activo en el teatro áureo, sí lo hace en piezas como *Caer para levantar* de Matos, Cáncer y Moreto, o *El rufián dichoso* de Cervantes, en las que aparece como personaje para, por medio de la música, tentar a los protagonistas a caer en el pecado; por su parte, Ana Zúñiga hace un breve repaso por comedias de Vélez, Calderón, Moreto, sor Juana Inés de la Cruz o Bances Candamo en las que se insertan celebraciones como carnaval, bodas, cumpleaños, etc., o simples bailes o mascaradas que dan color y ritmo al argumento.

María Rosa Álvarez Sellers y María Luisa Lobato aportan una visión en la que historia y hecho literario se funden en un solo ser. En primer lugar, Sellers presenta las relaciones simbióticas entre España y Portugal durante el Renacimiento y el Barroco, relaciones que propiciaron el intercambio de manifestaciones artísticas como los *momos* o, de una manera más protagonista, bailes como las folías o el saltarán que pasaron de Portugal al teatro barroco español con total normalidad, no sin olvidarse de la figura del portugués dentro del teatro español como imagen de la valentía y la bravuconería risible. Por su parte, la profesora Lobato se interesa por la guerra de Cataluña (1640-1652) y su inclusión como motivo teatral, tanto en su cara bélica como en las posteriores celebraciones de paz, en piezas como *Cada uno para sí*, *Andrómeda y Perseo* y *Las armas de la hermosura*, todas ellas de Calderón, demostrando, a pesar de ello, la poca incidencia de este hecho en la literatura hispánica y siempre con una politización por el poder monárquico.

El trabajo de Amparo Izquierdo se centra en los autos de Lope de Vega y la evolución que sufren en su puesta en escena siempre a partir de cuatro símbolos reiterativos y muy efectistas: las cintas coloradas, como representación de la sangre derramada por Jesucristo en la cruz; la nave de la Iglesia, gobernada por san Pedro; la custodia y, por ende, la defensa de la misa; y, por último, el resplandor como efecto visual que ratifica y ensalza, sobre todo, el dogma de la Inmaculada Concepción. Héctor Urzáiz se ocupa de los devenires textuales, escénicos y censorios de *El mayor encanto, amor* y, de manera tangencial, *Los tres mayores prodigios*, ambas insertas estratégicamente en la *Segunda parte de comedias* de Calderón. Y, finalmente, Juan Manuel Villanueva Fernández pone al día el género de los autos sacramentales e intenta establecer una definición que se aleje de los errores cometidos en la crítica anterior y solventando y aclarando algunos de los puntos más controvertidos en los estudios clásicos de Valbuena Prat, Parker o Wardropper.

Acabamos nuestro recorrido con los artículos de Elena di Pinto y Teresa Julio, que nos emplazan a la realidad de los teatros del siglo XVIII. La primera de ellas nos ofrece un estudio en torno al autor, actor y poeta Manuel Guerrero, importante personaje del XVIII, y se centra en su baile de *Los señores fingidos*, una breve pieza que formaba parte de la folla escénica

Llegar en amor a tiempo. Lo interesante del artículo es que ofrece una edición crítica de la obra con un completo estudio introductorio que nos habla de su tradición textual y escénica y los problemas de censura solventados. Teresa Julio, en su caso, hace un recorrido por las carteleras madrileñas del siglo XVIII a través de *La presumida y la hermosa* de Fernando de Zúrate, un título que, a pesar de no estar entre los seleccionados por las autoridades competentes en materia teatral, sí formaba parte del repertorio habitual de las compañías de teatro y, por tanto, fue representada en numerosas ocasiones en los corrales del Príncipe y de la Cruz, incluso hasta el XIX.

Et nunc et semper festa, nacido en el seno del grupo TriviUN de la Universidad de Navarra, se ha revelado como un volumen que da buena muestra de trabajos fuertemente documentados y con un carácter innovador que vienen a llenar un espacio que, si bien sí había sido trabajado con anterioridad, no había tenido la suerte de contar con un territorio común en el que encontrarse. El buen hacer de los editores, tanto en la organización como en la edición de textos e imágenes, proporcionan una obra de lectura cercana, significativa y de gran calado científico.

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL
Universidad de Castilla La Mancha

José Carlos GONZÁLEZ BOIXO. *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine*. Madrid: Cátedra, 2018.

La obra de Juan Rulfo ha pasado a engrosar el canon de obras maestras del siglo xx desde el alumbramiento de *Pedro Páramo* (1955) como una de las obras precursora del *boom* latinoamericano. No menos importantes fueron su colección de cuentos *Llano en llamas* (1953) y la novela *El gallo de oro* (1959). Sin embargo las aportaciones artísticas del escritor mexicano han trascendido un panorama de investigación mucho más amplio. No es, por tanto, de extrañar que se hayan realizado toda clase de lecturas e interpretaciones en torno a otras facetas culturales del autor jalisciense, como fueron la fotografía y el cine.

En el presente estudio el profesor José Carlos González Boixo —desde un profundo conocimiento de la obra rulfiana— nos propone una de las aportaciones más especializadas y globalizadoras alrededor de la figura del Juan Rulfo menos conocido, organizando su monografía en tres grandes apartados: «Juan Rulfo y el realismo mágico», «Análisis Literario» y «El mundo de la imagen», desgranados cada una de estas secciones por una serie de capítulos de gran interés para los especialistas.

A modo de presentación el catedrático expone un «estado de la cuestión» actualizado con detalladas referencias bibliográficas. A continuación, enlaza la introducción con el primer gran apartado; en este punto valora la evolución crítica del término «realismo mágico». Plantea, así, dos propuestas de análisis. Por un lado fija su objeto de estudio en los manuscritos del autor mexicano —se recupera la conferencia de 1965 o entrevistas realizadas al autor— y por otro lado desde un discurso de análisis crítico. De esta segunda vertiente cabe destacar que centra su atención en la multiplicidad interpretativa del término realismo mágico en tres grandes conceptos: «generalista», «ontológico» y «técnico». González Boixo incide en la segunda de ellas como la «conversión de lo sobrenatural a lo cotidiano» lo cual ejemplificará, más adelante, con la imagen del

devenir de las almas en pena en la obra principal del mexicano, *Pedro Páramo*.

Posteriormente ahonda en el análisis literario de los textos rulfianos. De forma meticulosa repasa toda la trayectoria profesional de Juan Rulfo deteniéndose en cada una de las obras antes mencionadas. Además, se analizan a fondo los tópicos o temas que vertebran sus expresiones artísticas, como fueron «el ruralismo», exponiendo otras líneas de investigación como la del crítico literario Wolfgang Vogt o «la religión católica» como punto de partida del mundo rulfiano, incluso, nuestro autor dialoga en este capítulo con críticos predecesores incidiendo en el debate de la mencionada línea de estudio. Seguidamente se dedica un capítulo exclusivo a *Pedro Páramo* a modo de historia del texto, aquí reconstruye las diferentes versiones o fases textuales de la obra capital de Rulfo, repasando detalladamente las distintas ediciones existentes hasta llegar al ejemplar que conocemos a día de hoy. A modo de cierre, se concluye con una valoración literaria de *El gallo de oro* recalando las tres catalogaciones más habituales con las que se han definido la novela: «argumento cinematográfico», «guion cinematográfico» y «texto literario». En este punto también se realiza un repaso de los personajes más destacados de la obra, de la técnica narrativa y de los temas habituales que hallamos también en otros textos de Rulfo: la soledad, la venganza, la muerte, el amor materno, la festividad, etc. Podemos advertir que este último capítulo nos serviría de transición o hilo conductor hacia el siguiente apartado enfocado en la relevancia del cine y la fotografía en la narrativa rulfiana, ya que culmina con el punto «*El gallo de oro* transcendido» haciendo hincapié en el proyecto *La Caponera* realizada por una productora colombiana que llevo a cabo, en el año 2000, esta telenovela inspirada en la obra Rulfo.

Finalmente, en el tercer gran apartado, se habla de la conexión de Rulfo con la imagen. Especial mención tiene el impacto que supuso para el círculo



académico la exposición fotográfica de 1980 y de la que apenas se tenía constancia sobre su vinculación en este terreno artístico, más allá de una mera afición. A lo largo de las sucesivas líneas se exponen sus aportaciones fotográficas desde el esteticismo y el clasicismo. Es de destacar que los inicios del Rulfo-fotógrafo se intercalen aficiones propicias para la captura de imagen como pudieron ser el montañismo o el alpinismo, también es remarcable la afición del escritor mexicano a las crónicas coloniales y a la música barroca. Es interesante el repertorio de testimonios que aportan luz acerca de los intentos de Rulfo por convertirse en fotógrafo profesional. La fotografía cobrará seriedad, nos advierte el autor, con la primera contribución fotográfica que tuvo lugar en 1949 en la revista *América*, exhibiendo once capturas bien descritas por el investigador, al igual que sucesivos trabajos y retratos detalladamente analizados. Son escasas las informaciones sobre su dedicación fotográfica a partir de 1960, pero cobra transcendencia en los años 80, citando todas las exposiciones, series y reconocimientos en este ámbito artístico. Sugiere el investigador que se debería dar el mismo valor al campo fotográfico rulfiano que el señalado en la literatura, ya que se perciben de ambas la misma atmosfera, la «mexicanidad», aunque más adelante recalque que no se puede analizar sus trabajos fotográficos como un complemento de su obra literaria. En definitiva, la

fotografía y la literatura de Juan Rulfo, nos sugiere González Boixo, son «artes con las que conservar la memoria de una colectividad, memoria que adelgazada de su origen en la realidad hasta convertirse en símbolo que trasciende lo concreto». En cuanto a su faceta cinéfila un punto a ensalzar es la encrucijada de Juan Rulfo en el cine independiente, haciendo un recorrido por las adaptaciones a la gran pantalla. Conocido es el caso de la novela *El gallo de oro* que fue proyectada en dos ocasiones, una por Roberto Gavaldón y por el director Arturo Ripstein bajo el nombre de *El imperio de la fortuna*. Interesantes son también los comentarios sobre los tímidos acercamientos de Juan Rulfo al cine experimental y su participación dentro del grupo el Nuevo Cine. En general, lo que se pretende analizar, con respecto al cine, son las huellas de Rulfo desde el aprovechamiento ideológico o literario de la obra en el mundo cinematográfico.

Para concluir, es de agradecer las referencias bibliográficas y pies de página que respaldan fehacientemente las tesis expuestas por el autor. Además, el estudio goza de un archivo visual que ejemplifica todo lo mencionado en texto, lo cual enriquece lo expuesto y facilita la comprensión del mundo rulfiano más allá de las letras.

MARÍA ANGÉLICA ZEVALLOS
Universidad Complutense de Madrid

Emil VOLEK. *Despistemes: La teoría literaria y cultural de Emil Volek. Una antología de textos*. Andrés Pérez-Simón, ed. y trad. Madrid: Verbum, 2018.

El presente volumen recopila diferentes ensayos de Emil Volek, investigador de origen checo afincado en los EEUU desde los años setenta, donde ejerce como profesor de literatura latinoamericana y crítica literaria en Arizona State University. Editado por Andrés Pérez-Simón, profesor en la universidad de Cincinnati, quien también corre a cargo de las traducciones de algunos de los artículos, el libro no es sólo una excelente introducción al trabajo crítico de Volek, sino que puede leerse al mismo tiempo como un fascinante repaso a los debates que han definido los estudios culturales y la crítica literaria de los últimos años, especialmente en lo que concierne a la cultura latinoamericana estudiada desde la academia estadounidense. Es de encomiar, en este sentido, la labor del editor al conseguir que lo que es en un principio una colección de artículos posea una cohesión interna más propia de una monografía. Los artículos se agrupan en torno a dos ejes temáticos principales. La primera parte reúne ensayos que exploran aspectos que han marcado los estudios latinoamericanistas de las últimas décadas, mientras que la segunda parte se centra en consideraciones teóricas sobre literatura, cultura y estética. Ambas partes tienen en común la posición crítica e incómoda de Volek hacia la academia norteamericana, pese a que en cierto modo forme parte de ella.

En el trasfondo de *Despistemes: La teoría literaria y cultural de Emil Volek* late la noción de que la crítica literaria producida desde la universidad viene siempre influida por las teorías y los conceptos que son hegemónicos en ese momento y en ese espacio. El problema surge cuando estas influencias están más basadas en modas o en una búsqueda de lo último que en una verdadera superación o diálogo con la teoría anterior. Sarcásticamente, Volek afirma en un momento dado que «[e]n las humanidades, los paradigmas cambian con la misma frecuencia con la que cambia el parte meteorológico» (223). Una rápida consulta bibliográfica sobre lo que se ha escrito sobre

Borges, por ejemplo, a lo largo de las décadas es tanto una prueba de las variadas lecturas que se le puede dar a una obra (o en jerga académica, de la naturaleza polisémica de la literatura) como testamento de los cambios y ciclos que la crítica experimenta. En este sentido, a Emil Volek se le puede considerar un paleontólogo de la teoría literaria y cultural del siglo veinte, un excavador a contracorriente que muestra cómo las modas teóricas y disciplinares, en unos casos, o ciertas malinterpretaciones, asunciones o los mismos sesgos ideológicos que las rodean, en otros, condicionan la crítica y la recepción. La propia biografía de Volek informa, sin duda, su voluntad inquisitiva e historicista a la hora de problematizar los supuestos epistemes (o como él los llama con espíritu crítico, *despistemes*) que modulan la manera de pensar de la academia. Como indica Pérez-Simón en su introducción, el hecho de que la tesis doctoral de este sobre Alejo Carpentier fuera rechazada en Cuba por alejarse demasiado de la teoría marxista mientras que en el Chile de Pinochet era destruida por todo lo contrario ilustran de algún modo los vaivenes histórico-culturales y las improntas ideológicas que Volek explora en sus textos. Su proyecto de investigación, pues, orbita en torno a la necesidad de desideologizar la manera en que se estudia la cultura y la literatura. Como explica en un momento dado, a la hora de pensar críticamente, «[e]l problema de verdad aparece cuando las ideologías —incluyo aquí todas las Grandes Teorías— emborrona el objeto de estudio que se supone queremos estudiar y comprender» (148).

La primera parte del volumen comprende artículos que tienen como denominador común la cultura y literatura latinoamericana, concretamente la problematización de ciertas esencialidades asociadas a éstas y el papel que la academia ha tenido en perpetuar estos enfoques. A través del concepto de macondismo, acuñado por el sociólogo chileno José Joaquín Brunner, los tres primeros ensayos exploran

cierta excepcionalidad latinoamericana, la que ofrece una visión de ésta permanentemente anclada en una especie de pre-modernidad mística, que ha sido producida y reproducida desde diferentes discursos hegemónicos y fundacionales. La extraordinaria capacidad de síntesis y voluntad historicista de Volek brillan en el ensayo «El camino de Macondo: América Latina entre la identidad cultural y los proyectos de modernización (meditaciones del bicentenario)» donde vincula el pensamiento macondista y sus ramificaciones culturales con los procesos históricos y políticos ocurridos en el continente desde el siglo XIX hasta el presente. Para Volek, si el siglo XIX latinoamericano «enarbola la bandera de la modernización como un ideal» (101), el siglo XX «da una vuelta de 180 grados» (104) y la crítica a la modernidad y el pensamiento conservador se afianzarán en el imaginario desde diferentes frentes y no siempre de modo evidente o debidamente contestado. Así, en otro de los ensayos de esta primera parte, el citadísimo texto de José Martí, «Nuestra América,» representa para Volek «un texto paradigmático del giro romántico, conservador y antimoderno, que el pensamiento hispanoamericano toma a finales del siglo XIX y que dará lugar a toda una secuela de reencarnaciones y consecuencias a lo largo del siglo XX» (81). La «retórica infantilista» (75) de liberación y modernización que Martí emplea para imaginar una nueva América nunca alcanzará una realización política, sino que se quedará en un «cuento de hadas» (75). Martí nunca ofrece una resolución clara a los distintos binomios de oposición que plantea y al final lastra la posibilidad de una modernización (de cambio) precisamente al insistir en una esencialidad latinoamericana (lo que la distingue de Europa/EEUU). Paradójicamente, pues, lo que pretende ser la visión de la creación de una nueva América se torna en la fundación de una ficción que mira al pasado y que nunca acabará de ser superada en todo el siglo XX. La inercia de caer en la esencialidad y de mirada hacia atrás es también la crítica que Volek realiza en su lectura de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, incluida en el segundo ensayo en este volumen. De manera similar a lo que ocurría con Martí, el escritor mexicano acaba recurriendo al macondismo para explicar el fracaso de la modernidad en México, incidiendo en el binomio ellos/nosotros y concluyendo, de manera derrotista, que la entrada a la modernidad requería «un sacrificio: el de nosotros» (93).

En la discusión sobre América Latina y la modernidad, gran parte del problema reside en que en lugar de ser contestada o, al menos, problematizada, la

excepcionalidad latinoamericana es muchas veces legitimada no sólo desde «dentro» (Martí, Paz), sino principalmente desde «fuera.» Así, Volek llama la atención sobre cómo la popularización del realismo mágico en el extranjero, por un lado, y el advenimiento de las teorías posmodernistas, por el otro, no han hecho sino celebrarlo: «El discurso posmodernista y el voyeurismo del Primer Mundo parecen ir de la mano, reforzando las posiciones esencialistas, fundamentalistas y opositivas con respecto a la identidad latinoamericana» (89). En este sentido, es particularmente interesante el debate sobre el concepto de «testimonio» y la polémica que rodeó al libro de Rigoberta Menchú abordado en el ensayo «Ídolos rotos: los entramados ideológicos del Testimonio.» Aquí, Volek vuelve a demostrar su posicionamiento a contracorriente de lo «políticamente correcto» en la academia, al destapar las vergonzantes prácticas de encubrimiento ideológico que los latinoamericanistas pro-testimonio llevaron a cabo cuando el antropólogo David Stoll demostró las inconsistencias y falsedades de un texto (el de Menchú) que estaba siendo estudiado como «auténtico.» En el trasfondo del asunto, vuelve a asomar el fantasma de la excepcionalidad latinoamericana como algo que hay que proteger, aunque haya que inventarla o exagerarla. Volek resume cáusticamente la disposición de ciertos académicos al describirlos como «benévolos intelectuales que, desde su Primer Mundo, utilizan todas las artimañas del arsenal posmodernista poscolonial para ‘defender’ al subalterno, pareciera que a veces hasta de él mismo» (140). En la misma línea, los últimos tres ensayos de esta primera parte inciden en el papel, muchas veces nefasto, que las modas teóricas y disciplinares de las últimas décadas han tenido con respecto a los estudios literarios y culturales. Volek se despacha sobre todo con el posmodernismo y los estudios culturales. Con respecto a estos últimos lamenta que en los EE.UU. los estudios culturales perdieran el enfoque crítico original de la escuela de Birmingham influido por las ciencias sociales y el marxismo para convertirse en una especie de caricatura del «todo vale»: «[L]os estudios culturales posmo surgieron como una fiesta de aficionados en busca de lo que brillase como oro» (186). Volek critica cómo el relativismo posmoderno propició, entre otras cosas, una banalización de los textos culturales y de sus lecturas, algo que para el investigador checo «degrada y abarata la academia» (187).

La crítica a la academia norteamericana está también presente en los artículos de la segunda parte, cuyo contenido en general es más teórico,

con ensayos dedicados a la filosofía del lenguaje y al estructuralismo de la Escuela de Praga. Aquí Volek hace gala de una visión más macro para explorar el origen del posestructuralismo tal y como se consolidó en la universidad estadounidense. Así, considera que el prefijo «pos» en el término es equívoco puesto que, en realidad, solo es posterior a un cierto estructuralismo, el francés, y omite el estructuralismo checo, anterior a éste y que además ya prefiguraba la crítica deconstructivista del lenguaje que Derrida popularizaría más tarde. Volek busca insertar el legado de la Escuela de Praga y de nombres como Mukarovsky, entre otros, en la discusión actual para intentar entender y tal vez desarrollar un nuevo paradigma «que nos permita superar los arruinados *despistemes* modernos y posmodernos» (208).

Este deseo de superación encierra dos razones que de alguna manera sintetizan y dan forma al pensamiento crítico de Volek que aparece a lo largo del libro. Por un lado, algo que parece obvio pero que no lo es tanto y que aparece de manera recurrente en los textos: la necesidad del investigador de leer y estudiar el pasado, de comprender que su objeto de estudio o el prisma teórico con el que lo analiza

se puede trazar en la historia, descubriendo así los sesgos ideológicos o las omisiones que lo conforman. Por otro lado, y relacionado con esto, destaca la necesidad del investigador de ser independiente, algo difícil en ocasiones, cuando la burbuja académica puede aparecer cerrada y conservadora (tal vez no en el discurso, pero sí en las prácticas), negando o censurando aquello que no se ajusta a su *despisteme* actual. En definitiva, *Despistemes: La teoría literaria y cultural de Emil Volek* es un libro muy recomendable para entender los movimientos teóricos y debates que rodean al estudio de la literatura y cultura latinoamericana; por su posicionamiento crítico e incómodo con ciertas prácticas investigadoras es particularmente recomendable para aquellos que comienzan su andadura académica, no sólo porque resume con acierto lo que se ha venido cocinando en los departamentos de humanidades a nivel teórico en las últimas décadas, sino en especial porque ejemplifica un espíritu investigador independiente e inconformista necesario en la actualidad.

VICENT MORENO
Arkansas State University

Luz C. SOUTO. *Memorias de la orfandad. Miradas literarias sobre la expropiación/apropiación de menores en España y Argentina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2019.

Desmitificar el relato oficial de la Transición, conocido como ‘pacto del olvido’ y surgido de la Ley de amnistía de 1977 con el objetivo de borrar un pasado incómodo y sangriento en nombre de un futuro sin conflictos, es el difícil reto que se han impuesto en España los nietos de la guerra, esa generación de escritores que pretenden conocer la verdad, restablecer la justicia y reconstruir la memoria colectiva. Es así como la literatura se convierte en terreno de investigación histórica, pide reparación y denuncia, aprovechando la voz, durante demasiado tiempo silenciada, de testigos de la guerra y de la dictadura, la falsificación de la memoria nacional, corolario de la política conciliadora llevada a cabo en los años de la Transición. Escogiendo una imagen provocadora y eficaz, el novelista Isaac Rosa, en un polémico artículo aparecido en *Público* en abril de 2010, asocia el discurso hegemónico pasivamente asumido por la democracia a la sábana santa, al santo sudario, que habría tapado durante décadas el «cadáver del franquismo», ocultando una verdad dolorosa pero necesaria para la realización del proceso identitario del pueblo español.

De entre todos los horrores de los que se manchó el régimen de Franco, el de la sustracción de menores, es decir el robo de niños segregados, legalmente, de sus padres —republicanos— y encomendados a instituciones católicas que se encargaban de su adoctrinamiento, es el menos conocido y, al mismo tiempo, el más brutal y cruel, que sólo la «nieve incontestable de la Transición», por decirlo con el escritor Benjamín Prado, ha sabido cubrir.

A este fenómeno político y social, descubierto solo en tiempos recientes, está dedicado el oportuno libro de Luz Souto, que contribuye a destapar la sábana santa, a derretir la nieve del relato oficial para dar espacio a la verdad histórica y desarrollar, a la vez, un paralelismo entre el caso español y el argentino, sin duda más notorio, destacando similitudes y diferencias. En particular, la estudiosa ofrece

una puntual sistematización de las obras españolas y argentinas centradas en la desaparición de menores a partir de la descripción del marco histórico, indispensable para entender cómo la realidad penetra en la ficción y se convierte en material narrativo, teatral y audiovisual.

La primera cuestión importante que se plantea Souto en la introducción del volumen concierne la denominación del fenómeno, que presenta peculiaridades propias en cada país: en la España franquista se trató de una operación respaldada por la ley, gracias a la acción pseudo-filantrópica de los centros del Auxilio Social y a la legislación carcelaria, mientras que en la Argentina del «Proceso» (1976-1983) los robos de niños se efectuaron clandestinamente. Debido a esta diferenciación, la autora sugiere distinguir entre *expropiación*, término que «engloba una deliberación estatal avalada por leyes del gobierno totalitario» (17) y se ajusta al caso español, y *apropiación*, para referirse a los *desaparecidos* argentinos. De ahí el título, que resume la propuesta crítica de Souto.

El libro se articula en cuatro capítulos, donde se traza el cuadro histórico en que se originan los secuestros de menores para luego analizar la producción literaria española y argentina sobre el tema, con especial interés por la narrativa y la dramaturgia.

La primera parte ofrece una síntesis de estos dos contextos cruzados y de sus analogías y diferencias. Souto expone un estado de la cuestión acerca de la memoria colectiva en relación con la guerra civil y la represión franquista, que ilustra el *boom memorístico* inaugurado en 1996, año en que se produce, según Espinosa Maestre, el «resurgir de la memoria», como contrarrespuesta a las anteriores «políticas del olvido» promovidas con la Transición y consolidadas por la democracia. Este florecimiento memorialista, que se ve apoyado por la creación de organizaciones como la ARMH (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica), fundada en 2000, se concreta



en la proliferación de todo tipo de producto cultural —ensayos, novelas, películas, documentales, exposiciones, programas, sobre, entre otros, maquis, fosas comunes, exilio, campos de concentración, etc.—, destinada a subvertir el relato oficial y a emprender una reflexión crítica sobre la identidad nacional. Pero es solo a partir del año 2002 cuando se da a conocer la barbarie del robo y del tráfico de los niños, objeto del documental catalán *Els nens perduts del franquisme*, realizado por los periodistas Montse Armengou y Ricard Belis en colaboración con el historiador Ricard Vinyes, fruto de una larga investigación. Su carácter testimonial, que procede del relato oral de las supervivientes —ex presas políticas expoliadas de sus hijos— inicia un largo proceso, aún en marcha, de construcción de la memoria sobre la expropiación de menores en España y viene a ser la piedra de toque de todo trabajo futuro concerniente al tema, bien realista bien ficcional.

Y si en España se asiste a un *boom memorístico*, con implicaciones también crematísticas, en Argentina, en cambio, donde la apropiación de niños es de dominio público, prospera el *boom de la identidad*, resultado del compromiso político del gobierno, que instituye el CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) en 1983, se hace cargo de la gestión de derechos humanos y funda, en 1987, el BNDG (Banco Nacional de Datos Genéticos), servicio de investigación genética diseñado para comprobar los lazos biológicos entre madres/abuelas e hijos/nietos apropiados: el tema de la genética es el núcleo de los productos culturales argentinos que, a partir de finales de los 80, se interrogan sobre la identidad, individual y nacional.

¿Cuál es, entonces, el resultado de la confrontación de estos dos contextos cruzados? A esta pregunta contesta Souto en la última parte del primer capítulo, donde argumenta las razones que llevan a excluir una homologación de los casos en favor de una, más sensata, revisión conjunta.

El segundo capítulo puede considerarse como introductorio de los siguientes, donde se analizará un *corpus* de ficciones que tratan de las expropiaciones españolas y de las apropiaciones argentinas. De hecho, aquí la autora repasa las obras narrativas españolas y argentinas dedicadas a la representación de la infancia en el marco de la guerra y de la dictadura, con el propósito de ofrecer una visión más amplia sobre la construcción de los huérfanos como sujetos literarios y la ficcionalización del trauma. Este recorrido incluye, en tierra ibérica, la aportación de autores como Marsé, Aub, Umbral, Josefina Aldecoa

y Mateo Díez, quienes han forjado la imagen del niño fantasma y del niño monstruo, inmerso en una dimensión sobrenatural, en un territorio de desolación y muerte, de contornos difuminados. Para el ámbito argentino, en cambio, donde predominan la figura del niño cautivo y la literarización de las madres y abuelas de Plaza de Mayo, se examina la producción de HIJOS, es decir de la generación de artistas hijos de desaparecidos, nacidos entre 1964 y 1980. Se trata de una producción marcadamente autoficcional, que gira en torno a dos ejes, el de la espera y el de la búsqueda, y para interpretar la cual Souto supera el concepto de *postmemoria* categorizado por Hirsch y propone el de *intermemoria*, que bien refleja el encuentro de dos memorias, de dos experiencias y de dos generaciones: las de los padres (los desaparecidos) y las de los hijos, ex «niños-víctimas» o «niños-estigma» (157).

Con el capítulo tres entramos en el universo ficcional que acoge la tragedia de la expropiación de niños en España y que, hasta ahora, se ha limitado a un solo enfoque del fenómeno, el del robo de menores en patria (hijos sustraídos en las cárceles femeninas y adopciones irregulares gestionadas por la Iglesia). La otra cara de esta operación, que consiste en la extradición de niños que, sin consentimiento de los padres, fueron secuestrados en el extranjero por la Falange y luego entregados a familias adeptas al régimen o enviados a los centros del Auxilio Social para su reeducación, ha tenido una escasa representación literaria (casi nula, si se excluyen *Operación Gladio* de Prado y *Lo que mueve el mundo* de Uribe) porque, advierte Souto, no forma parte de la memoria colectiva del franquismo, siendo un aspecto que queda todavía por explorar.

El capítulo se estructura en tres apartados, que se abren con el análisis de la novela de Benjamín Prado, *Mala gente que camina* (2006), primera entrega de una saga sobre la represión franquista, protagonizada por el escritor-detective Juan Urbano, que vuelve a hacer acto de presencia en *Operación Gladio* (2011) y *Ajuste de cuentas* (2013). Inspirándose en el documental *Els nens perduts del franquisme*, que como se ha referido antes viene a ser la fuente primaria de toda obra dedicada a la sustracción de menores en España, Prado construye una novela que combina historia y ficción, en un interesante experimento metaliterario. El autor inserta en la trama figuras reales, cuales el psiquiatra Vallejo-Nájera, defensor de inquietantes teorías eugenésicas sobre la inferioridad mental de los marxistas, la fundadora del Auxilio Social, Mercedes Sanz-Bachiller y la líder de la Sección Femenina,

Pilar Primo de Rivera, además de una larga nómina de escritores como Martín Gaité, Cela, Delibes y Caballero Bonald, llamados a garantizar la existencia de Dolores Serma, niña robada y supuesta autora de las memorias autobiográficas, de reminiscencia tremendista, recogidas en *Óxido* y de las cuales Prado, en un mecanismo de cajas chinas, reproduce varios fragmentos. Souto examina el carácter kafkiano del texto, la deuda literaria con *Nada* de Laforet, detectable tanto en el tejido narrativo de la trama principal como en los pasos extraídos de *Óxido* y se detiene en la psicología de la protagonista, que interpreta, en virtud de sus consubstanciales contradicciones, ambivalencias y ambigüedades, como una alegoría de la Transición y del pacto de desmemoria, culpable, si no en las intenciones, sí de su silencio.

Una análoga relación dialéctica entre verdad e imaginación interesa la segunda novela analizada por Souto: *Si a los tres años no he vuelto*, de Ana Cañil, publicada en 2013. Optando por una narración omnisciente enunciada desde una tercera persona, la novelista indaga el espacio femenino de las cárceles franquistas y el tema de la separación madres-hijos, contando la historia de dos mujeres que simbolizan y escenifican —quizás de manera demasiado maniquea, apunta Souto—, el conflicto entre vencedores y vencidos: por un lado se relata la biografía de María Topete, conocida simplemente como «La Topete», trasunto literario de la homónima directora de la prisión de Madres Lactantes, y por otro se cuenta la historia de amor de Jimena, mujer de un comunista burgués y madre de Luisito. Pese a la primacía de la dimensión emocional que domina la historia y que procede, según Souto, del «afán por llegar a un mayor número de lectores» (p. 201), Cañil apuesta también por una escritura testimonial, bien evidente en los paratextos que acompañan la trama (testimonios, fotos, descripciones, etc.). El mérito de la novela reside, según Souto, en la representación de personajes antihéroicos, que encarnan la resistencia al poder y convierten la *derrota* en un *triunfo ético* (213).

Con «Escenarios de la memoria», título del tercer y último apartado del capítulo que venimos comentando, Souto dirige su mirada hacia la escenificación del robo de niños en ámbito teatral, con especial atención a dos piezas: *Si un día me olvidaras* de Raúl Hernández (2000), dramaturgo español que se centra, en esta obra, en la apropiación argentina y *Los niños perdidos* de Laila Ripoll (2005), referida, en cambio, a la expropiación de los hijos de los republicanos. Souto aprovecha las diversas ambientaciones

de las piezas para consolidar, una vez más, su propuesta de revisión conjunta de los casos argentino y español. De hecho, ambas obras, comenta la estudiosa, comparten múltiples aspectos, semánticos y formales: indagan el tema de la identidad plasmada bajo el influjo de la guerra y el del suplicio físico y psíquico que incide en la evolución de los personajes; representan la infancia como tragedia, imborrable y eterna, y están plagadas de ecos fantasmales, niños muertos, seres anónimos que flotan en una dimensión onírica, de ultratumba. Muy sugerentes es la lectura psicoanalítica que acompaña el análisis de los dramas y que se basa en las teorías freudianas expuestas en *Das Unheimlich*.

En el cuarto y último capítulo de la monografía, construido de manera simétrica, se puede apreciar una detallada panorámica de las ficciones de apropiación de menores en tierra argentina, cuyo *corpus* se compone de cuatro obras. Souto escoge la primera, la novela *A veinte años*, Luz, de Elsa Osorio, publicada en España en 1998 y en Argentina en 2006, por su carácter innovador, que rompe con el tradicional punto de vista de la literatura sobre el tema, asentado en la visión de la madre o de la abuela en busca de su hijo o nieto o, en otros casos, con la de un personaje externo, por ejemplo el detective encargado de reconstruir la historia de una desaparición, para introducir la perspectiva inédita de los hijos de desaparecidos, que intentan recomponer su identidad a partir de la reconstrucción del pasado de sus familias, adoptiva y de sangre. El «montaje» de las piezas que forman la identidad, fragmentada, de la protagonista, Luz, se realiza desde una doble perspectiva, que encuadra la historia personal y subjetiva del personaje dentro de la historia de su país, a través, también, de una explícita denuncia de las culpas de la iglesia, del ejército y de la sociedad: el relato intrahistórico de la vida de Luz no puede prescindir de la historia de Argentina; su identidad está estrechamente vinculada con la identidad nacional. Aplicando la teoría de la *intermemoria*, ilustrada en el capítulo dos, Souto insiste en la connotación política de la novela, en su compromiso con la verdad y estudia la psicología de la protagonista, quien encarna la culpa heredada y se enfrenta con las responsabilidades de su familia, que siente la urgencia de descubrir y enmendar.

Souto pasa después al análisis de dos relatos de Martín Kohan: *Dos veces junio* (2002) y *Cuentas pendientes* (2010), que se caracterizan por silenciar las voces de las víctimas y dejar espacio a la focalización del verdugo, evidenciando, gracias al punto de vista

invertido, la banalidad del mal y la crueldad de la maquinaria represiva. Las obras describen el contexto perverso en el que radica el horror cotidiano, la ignorancia del aparato militar, las condiciones inhumanas de los Centros Clandestinos de Detención, mediante un tratamiento ‘esperpético’ del tema, que ridiculiza los vencedores y los convierte en personajes grotescos y vacíos. Además de los nexos conectivos que unen los dos relatos y que remiten tanto al contenido como a las técnicas de escritura, Souto indaga la influencia arendtiana que el mismo Kohan ha reconocido, visible en los mecanismos burocráticos del exterminio y en la tendencia a la sumisión acrítica y a la obediencia de personajes que son máscaras literarias del nuevo arquetipo de criminal representado por Eichmann.

Último ejemplo de literatura autoficcional que surge de la *intermemoria*, es decir de la intersección de dos memorias y generaciones, el experimental *Diario de una princesa montonera —110% verdad—* de Mariana Eva Pérez, ocupa el tercer apartado del capítulo cuatro. El texto nace de la elaboración del material, fragmentado, recogido en el diario virtual de la autora, el blog homónimo que inicia el proceso de autoficción de Pérez, hija de desaparecidos y hermana de un niño robado, quien se convierte en personaje, bajo los ojos de sus seguidores antes

y de sus lectores después. Aprovechando el imaginario de la literatura infantil evocado en el título, la autora mezcla con habilidad ingredientes fabulísticos, personajes sobrenaturales, muertos, fantasmas, superhéroes y figuras reales, todos proyectados en una dimensión a medio camino entre autobiografía y ficción, donde prima un lenguaje irónico y paródico, de claros intentos catárticos. Cabe señalar que Souto conduce el estudio de este texto híbrido con el auxilio de los cuadros de la argentina María Giuffra, a quien se debe también la imagen de la portada del volumen y que sintetizan las cuestiones tratadas.

La monografía de Souto se revela, en fin, muy útil a la hora de conocer el problema, todavía lleno de puntos oscuros y misterios, de la sustracción de menores en la España franquista y en la Argentina del «Proceso». La confrontación de ambos casos, propuesta por la autora, permite observar y comprender las similitudes y las divergencias que atañen no solamente la historia de estos dos países, sino también la reconstrucción de la identidad nacional, para la cual la literatura juega un papel determinante, ayudando a forjar una memoria colectiva y pública del horror, que parte de una revisión, polémica, de la historia.

BARBARA GRECO
Universidad de Turín

REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

NERUDA

con la perspectiva de 25 años


Coordinado por
Giuseppe Bellini
Teodosio Fernández
Hernán Loyola
Selena Millares
José Carlos Rovira
Enrique Robertson
Luis Sainz de Medrano
Alain Sicard
Paco Tovar

Nº 1 • Diciembre de 1991 • 1.100 Ptas.

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX Hispanoamericano»

REVISIONES DE LA LITERATURA CUBANA



Coordinado por
Carmen Alemany Bay
Mario Benedetti
Teodosio Fernández
Roberto Fernández Retamar
Ambrosio Fornet
Aurelio González
Remedios Matailsa
José Carlos Rovira
Ricardo Yñalet


Nº 2 • Diciembre de 1998 • 1.100 Ptas.

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX Hispanoamericano»

Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana en el siglo XX

Coordinado por CARMEN ALEMANY BAY



Coordinado por
Carmen Alemany Bay
Luis Bagué Quiroz
María Bermúdez Martínez
Manuel Fuentes Vázquez
Rosa María Grillo
Joaquín Juan Penabaz
Ramón F. Llorens García
Paola Madrid Moctezuma
Pedro Mandiola Otate
Klao Moro
Ángel L. Prieto de Paula
Eva M. Valero Juan
Francisco Vilena Garrido


Nº 3 • Junio de 2001 • 7 €

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

REVISIONES DE LA LITERATURA PARAGUAYA

Coordinado por
MAR LANGA PIZARRO y JOSÉ VICENTE PEIRÓ BARCO



Coordinado por
José Carlos Rovira
José Antonio Alonso
María Gabriela Dionisi
Francisco Doratioto
Hugo Duarte
Rando Ferrer
Ronald Haladyna
Sara Kariak
Mar Langa Pizarro
Wolf Lustig
Rina Marchevska
Teresa Méndez-Faith
José Vicente Peiró
Édita de los Ríos
Sonja Stockhauer
Paco Tovar
Rubén Barreiro Sagüer


Nº 4 • Diciembre de 2002 • 7 €

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

RECUPERACIONES DEL MUNDO PRECOLOMBINO Y COLONIAL

Coordinado por
CARMEN ALEMANY BAY y EVA M. VALERO JUAN




Nº 14 • Diciembre de 2001 • 12 €

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

CIEN AÑOS DE PABLO NERUDA

Coordinado por
CARMEN ALEMANY BAY



Nº 5 • Diciembre de 2008 • 7 €

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

FIESTA RELIGIOSA Y TEATRALIDAD POPULAR EN MÉXICO

Coordinado por
BEATRIZ ARACIL y HÓNICA RUIZ




Nº 6 • Diciembre de 2004 • 7 €

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

EN TORNO AL PERSONAJE HISTÓRICO

Coordinado por
BEATRIZ ARACIL VARÓN




Nº 8-9 • Noviembre de 2007 • 9 €

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

ELENA PONIATOWSKA: MÉXICO ESCRITO Y VIVIDO

Coordinado por ROCÍO OVIDO con la colaboración de Sara Poot de Herrera



Nº 12 • Diciembre de 2008 • 7 €


AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

REVISIONES DE LA LITERATURA PERUANA
(En el IV Centenario de los Comentarios reales)

Coordinado por EVA M^a VALERO JUAN




Nº 13-14 • Diciembre de 2009 • ISSN 1577-3482

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

LA MUJER EN EL MUNDO COLONIAL AMERICANO

Coordinado por MAR LANGA PIZARRO




Nº 15 • Diciembre de 2010 • ISSN 1577-3482

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

REVISIONES DE LA LITERATURA CHILENA

Coordinado por CARMEN ALEMANY BAY y MARIA NIEVES ALONSO




Nº 16 • Diciembre de 2011 • ISSN 1577-3482 / e-ISSN 1989-8911

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

CIEN AÑOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Coordinado por FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO y EVA VALERO




Nº 17 • Diciembre de 2012 • ISSN 1577-3482 / e-ISSN 1989-8911

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

INCERTIDUMBRES E INQUIETUDES: LA AMÉRICA HISPÁNICA EN EL SIGLO XVIII

Coordinado por Virginia Gil Anasit



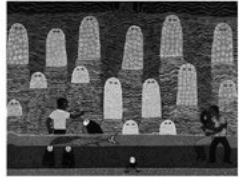
Nº 18 • Diciembre de 2013 • ISSN 1577-3482 / e-ISSN 1989-8911

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

CUBA Y EL CARIBE: DIÁSPORA, RAZA E IDENTIDAD CULTURAL

Coordinado por José Comente




Nº 19 • Diciembre de 2014 • ISSN 1577-3482 / e-ISSN 1989-8911

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

TE VOY A CONTAR UN CUENTO. LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL EN AMÉRICA LATINA

Coordinado por Ramón F. Llorens, Pedro Mandiá Ollate y José Rutez Collado



Nº 20 • Diciembre de 2015 • ISSN 1577-3482 / e-ISSN 1989-8911

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Teatro breve virreinal

Coordinado por Miguel Zugasti



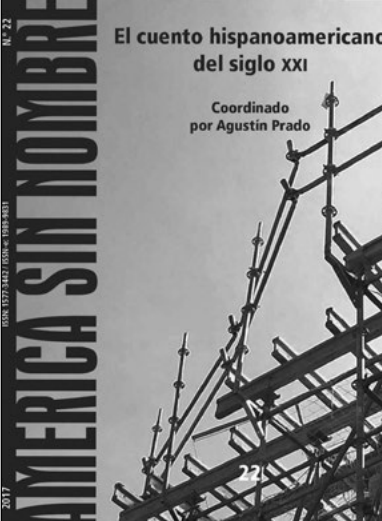
Nº 21
Diciembre 2016

AMÉRICA SIN NOMBRE

21

El cuento hispanoamericano del siglo XXI

Coordinado por Agustín Prado



Nº 22
2017

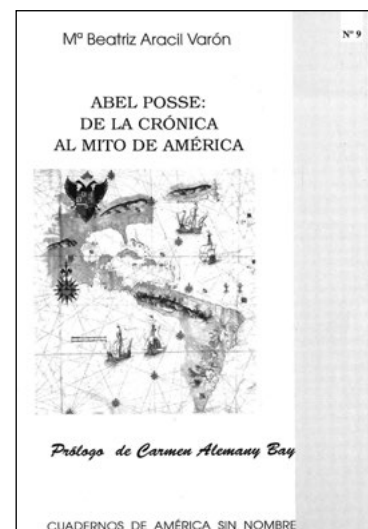
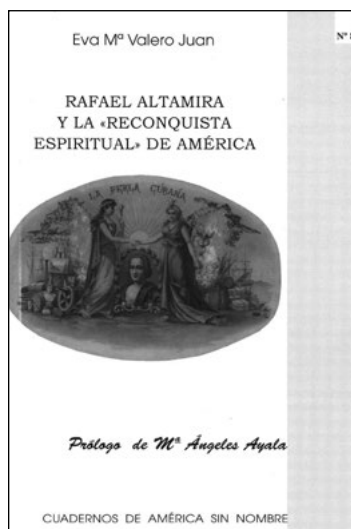
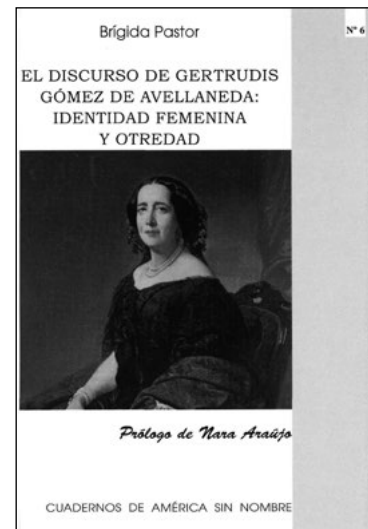
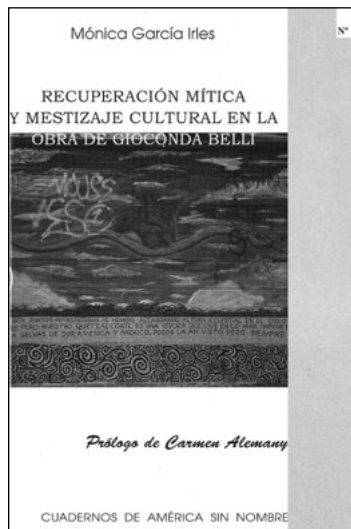
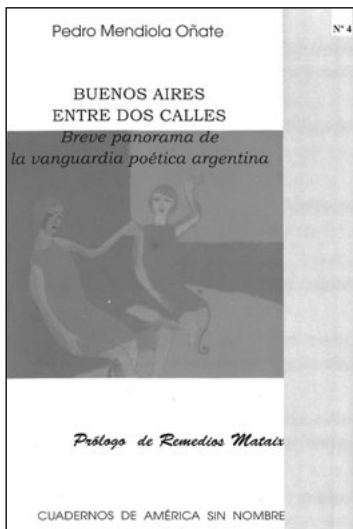
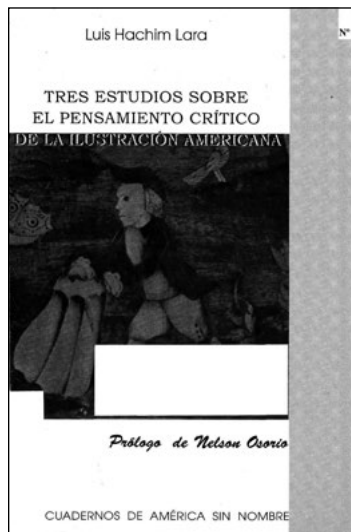
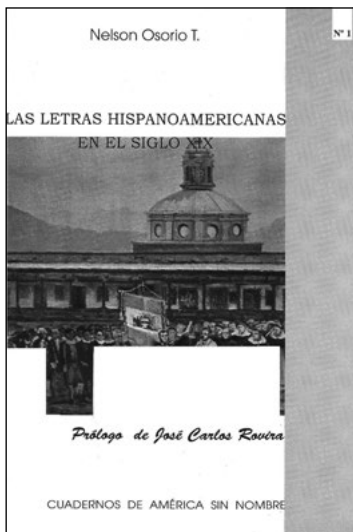
AMÉRICA SIN NOMBRE

22

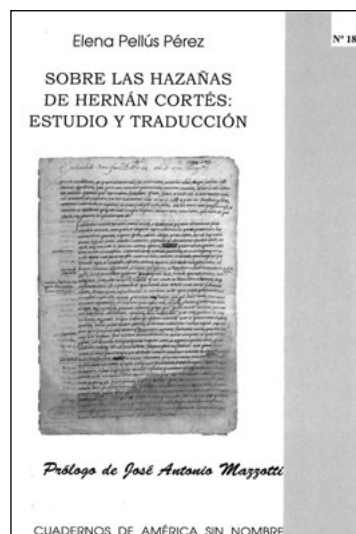
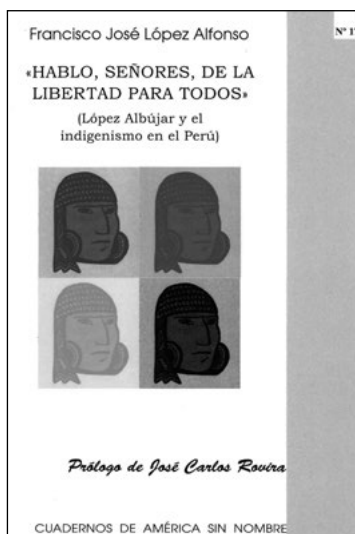
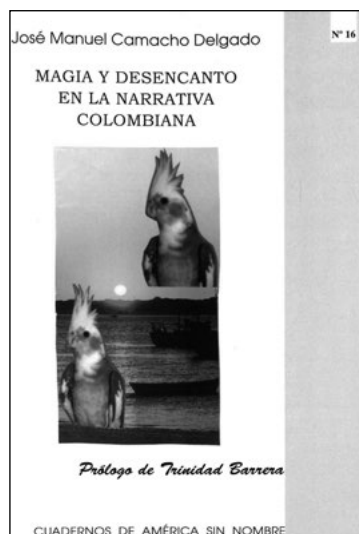
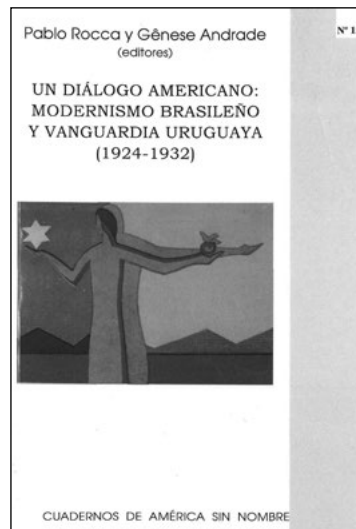
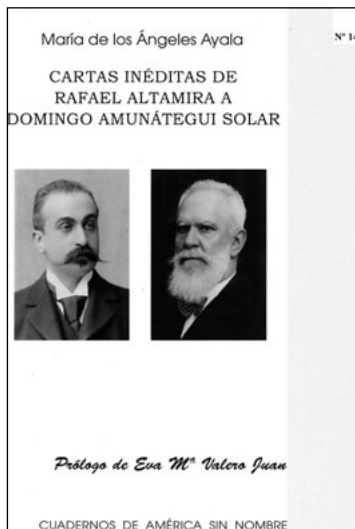
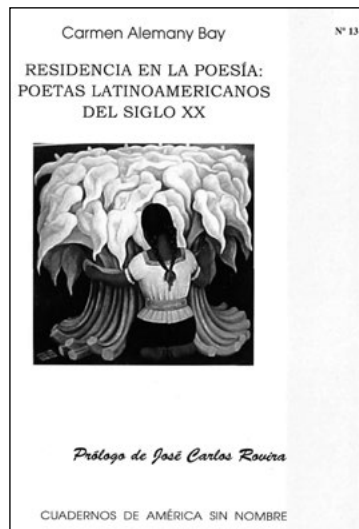
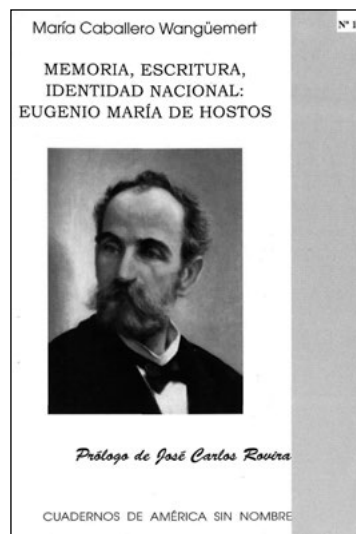
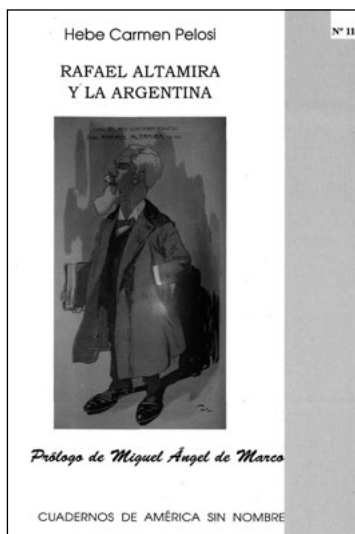
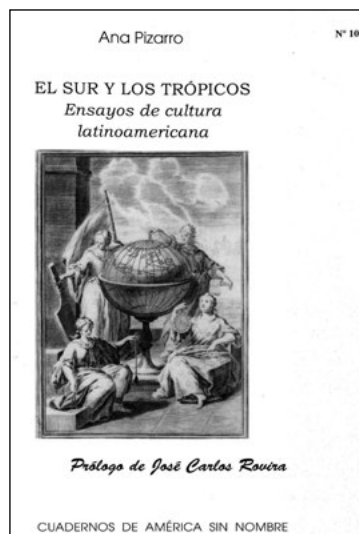
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE



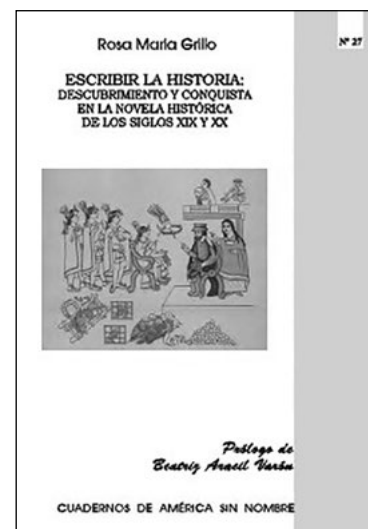
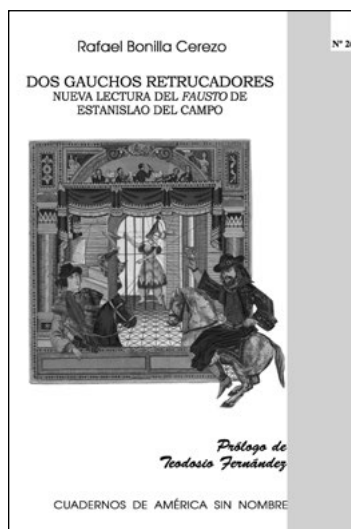
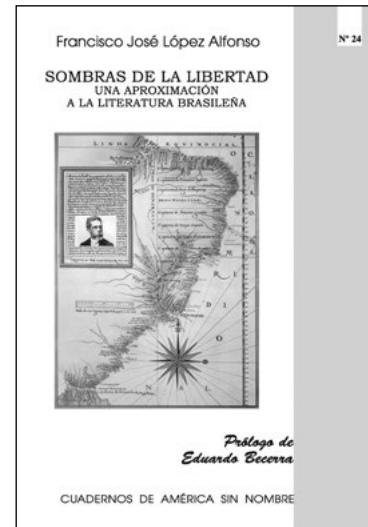
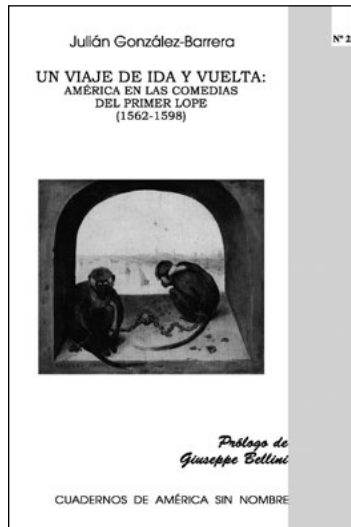
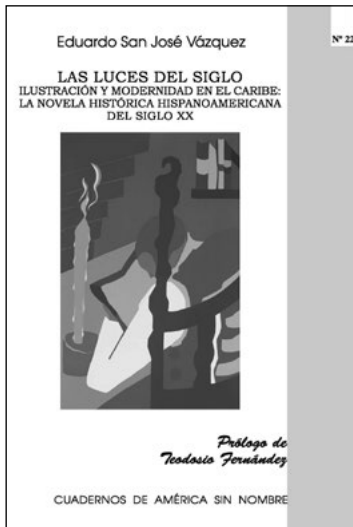
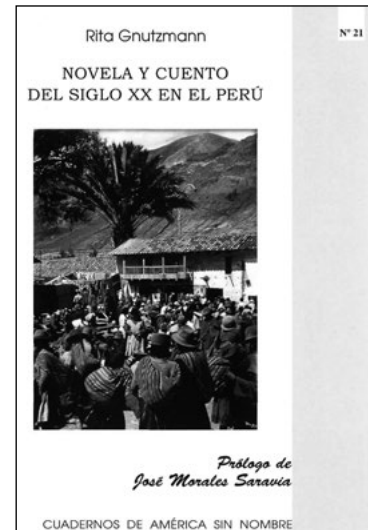
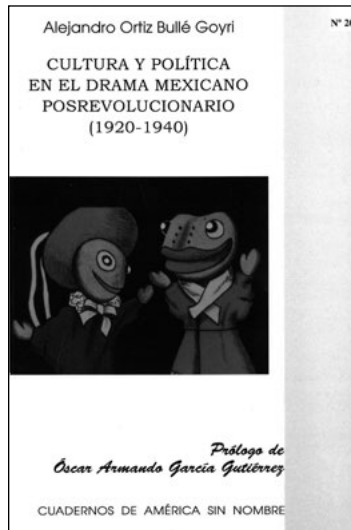
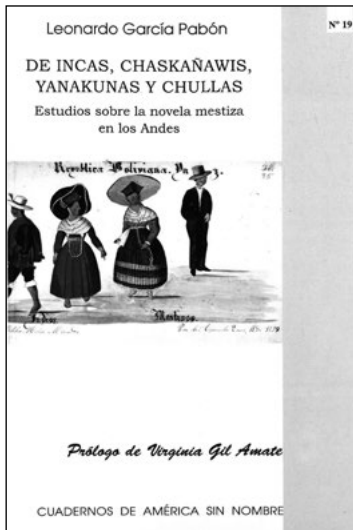
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



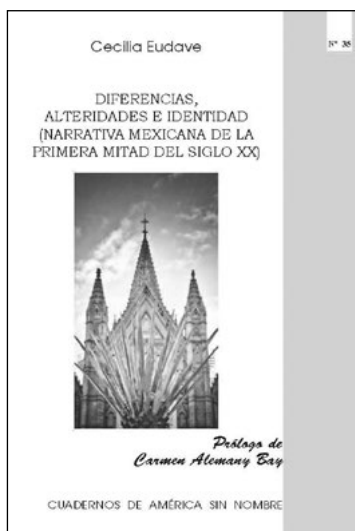
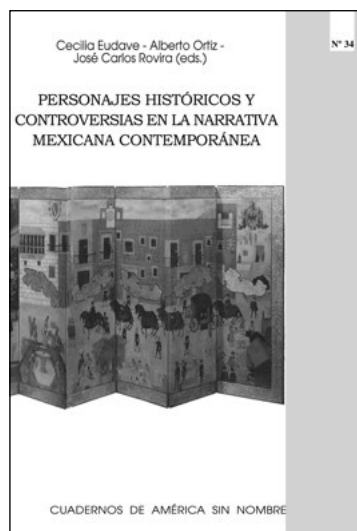
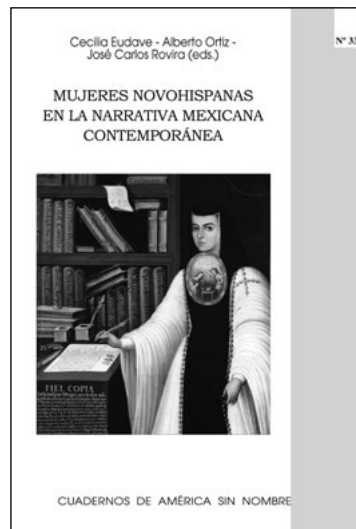
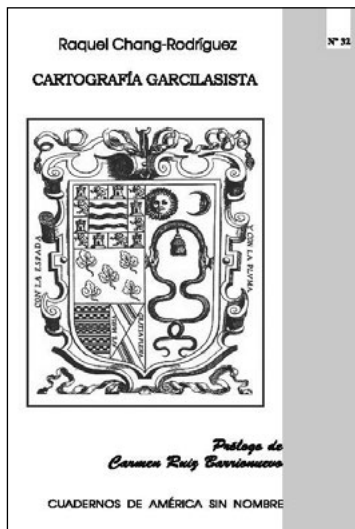
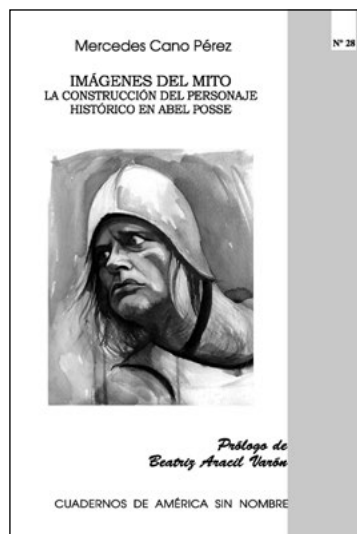
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



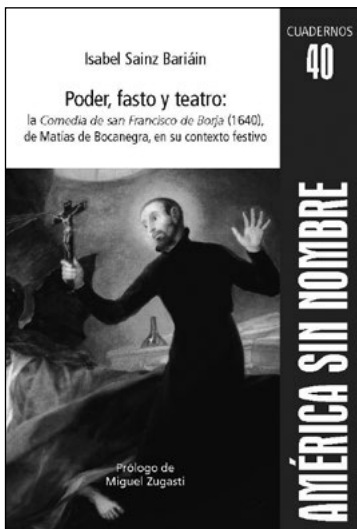
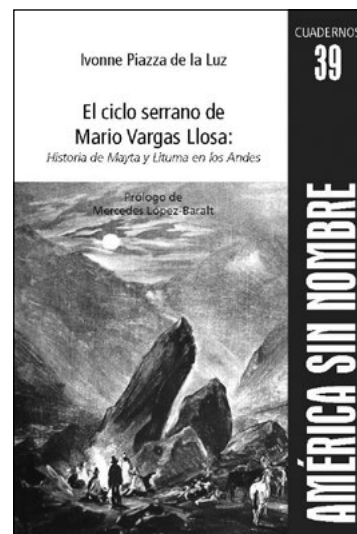
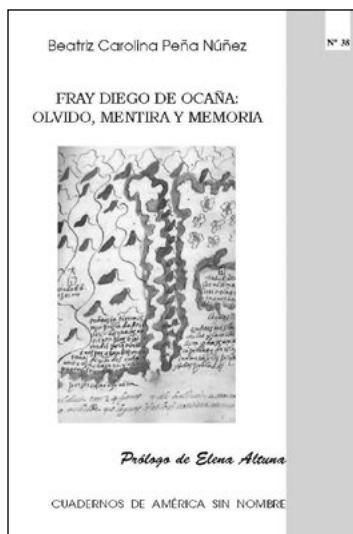
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



NORMAS PARA COLABORACIONES EN LA REVISTA

América sin Nombre

América sin Nombre es una revista especializada en la publicación de estudios en Literatura Hispanoamericana de todas las épocas, dividida en tres secciones: monográfica, miscelánea y una última sección que ofrece reseñas de las publicaciones científicas del sector. Todos los artículos del apartado monográfico y misceláneo deberán ir acompañados de manera obligatoria de un título, resumen y *abstract* (150 palabras). Este resumen deberá atenerse al siguiente esquema: asunto, metodología y conclusiones o tesis. Asimismo se deben incluir las palabras clave (en castellano y en inglés). La fecha límite de entrega de originales es el 31 de mayo de cada año.

1.-NORMAS DE PRESENTACIÓN PARA ARTÍCULOS

Todos los artículos de la sección monográfica y miscelánea deben seguir las normas de maquetación y formatos que se indican.

La extensión máxima de los artículos, que deberán ser originales e inéditos, será de 7500 palabras, incluidas las notas y las referencias bibliográficas.

Formato de página y de párrafo

El tamaño de papel seleccionado será DIN A4 y la fuente Times New Roman 12 puntos.

Las páginas irán sin numerar y sin encabezados, con interlineado sencillo y justificación completa del texto, y sólo se utilizará sangría (doble) y espaciado (doble antes y después de la cita) para la reproducción de citas textuales extensas.

Se debe evitar el uso de negritas y del subrayado. En lugar de este último se usa la cursiva.

Formato para notas a pie de página

En líneas generales, la revista intenta reducir al máximo las notas al pie. Las referencias bibliográficas se proporcionarán dentro del texto (ver apartado 3.3), por lo que las notas al pie quedan reservadas para información que complementa o amplía algún aspecto del artículo.

La numeración será continua y automática, siendo la primera nota que aparezca la número 1.

La fuente seleccionada deberá ser Times New Roman de 10 puntos.

En el cuerpo del texto, la llamada a nota se situará siempre antes de los signos de puntuación.

El interlineado también será sencillo e igualmente se justificará el texto de la nota de forma completa.

Presentación de las citas y referencias bibliográficas

Las citas de referencia en el texto y la lista final de referencias bibliográficas se deben presentar obligatoriamente según el formato propuesto por el MLA style.

- Citas intratextuales:

a) Si hay un solo libro en la bibliografía del autor citado, se escribe entre paréntesis únicamente el apellido del autor y la página, sin comas de separación.

Ej: (Mendiola 21)

b) Si en la bibliografía hay dos obras de un mismo autor se debe escribir la primera parte del título del libro, separando el apellido del autor y el título del libro con una coma. El título de la obra debe ir escrito con letra cursiva; el título de un artículo debe ir citado entre comillas.

Ej: (Rovira, *Literatura y espacio urbano* 21)

c) Si no hay lugar a confusión sobre el nombre del autor y la obra de la que se habla, o si ha sido nombrado dentro del texto en el mismo párrafo en que se incluye la referencia, debe incluirse únicamente el número de página.

Ej: (21)

d) Cita que aparece como cita en el libro consultado. Si se cita un trabajo que ha sido citado por otro autor se escribe en paréntesis: ctd. en (citado en) y la página. En la bibliografía, por su parte, debe aparecer el autor que citó la obra original.

Ejemplo: San Agustín (ctd. en Eudave 173) configura en sus *Confesiones* la concepción tanto de la memoria como del tiempo...

-Citas textuales:

a) Las citas textuales largas (más de 4 renglones) se pondrán en párrafo aparte, sin comillas y sangrado a la izquierda dos puntos. La primera línea de la cita textual no lleva ninguna sangría adicional. Ejemplo:

En este sentido, cabe señalar lo que, en su estudio sobre la identidad cultural, subraya José Carlos Rovira:

La polémica del indigenismo es otro de los temas recurrentes en la tradición latinoamericana. Con perspectiva fundacional es Bartolomé de las Casas quien la inicia en el siglo XVI. Las tesis enfrentadas de Las Casas y Ginés de Sepúlveda tendrán una resonancia duradera, con múltiples ecos, a lo largo de toda la historia colonial, obteniendo un incremento notable a partir de la independencia (22-23).

b) Cuando la cita es de menos de cuatro renglones puede incluirse dentro del texto, marcándola con comillas. Ejemplo:

Como ha subrayado Beatriz Aracil, tanto por su “finalidad básica de conversión como por el hecho de asumir los modelos teatrales peninsulares, el teatro evangelizador va a encontrar en los textos bíblicos su principal fuente temática” (74).

Asimismo, se señala que “toda la revelación epifánica se debe situar en la tradición de los sabios y astrónomos portadores de la cultura en el ámbito prehispánico” (Aracil 447).

Al final del artículo se ofrecerá, ordenadas alfabéticamente, las referencias bibliográficas de todas las obras citadas (sólo las citadas) con el siguiente formato:

a) Monografías:

Apellidos (en versalita), Nombre. *Título en cursiva*. Lugar de edición: Editorial, año.

Ejemplo: Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. México: F.C.E., 1949.

b) Partes o capítulos de monografías:

Apellidos (en versalita), Nombre. “Título del capítulo entrecomillado”. Nombre Apellidos del responsable del libro, *Título en cursiva*, Lugar de edición: Editorial, año, páginas del libro en el que se encuentra el capítulo.

Ejemplo: Rama, Ángel. "Origen de un novelista y de una generación literaria". Helmy F. Giacomani (ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Nueva York: Las Américas, 1974: 13-51.

c) Artículos en publicaciones en serie:

Apellidos (en versalita), Nombre (año), "Título del artículo entrecomillado", *Título de la publicación en cursiva*, volumen: número, (año): pp.

Ejemplo: Sánchez del Barrio, Antonio. "Algunas noticias sobre el tiempo de Pasión tradicional: El caso concreto de Medina del Campo". *Revista de Folklore*, 7:83, (1987): 169-175.

d) Periódicos

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre. “Título del artículo”. Nombre del periódico (cursivas). fecha (día, mes, año): sección-página. Ejemplo:

Cabrujas, José Ignacio. “Con real y medio”. *Nacional*. 16 de noviembre 1990: C-7.

e) Entrevistas

Apellido (en versalita), Nombre del entrevistado. "Título de la entrevista". Nombre del entrevistador (si es pertinente). Título de la revista (cursiva). Día mes año: páginas. Medio de la publicación (impreso). Ejemplo:

Ejemplo: Glantz, Margo. "Margo Glantz: el rastro de la escritura". Entr. Beatriz Aracil. *Anales de literatura española*, 26 de mayo 2003: 279-288. Impreso.

f) Sitios web

Apellido/s (en versalita), Nombre. Título de la información utilizada (en cursiva si es una documentación independiente; entre comillas, si es un aparte de la misma). Nombre del sitio web en cursiva. Nombre de la Institución a cargo (en el caso de que exista). Editorial o patrocinador (en el caso de que no haya datos se añade "N.p", es decir, "No publisher"), fecha de publicación (día, mes y año; si no hay datos "n.d", esto es, "no date"). Medio de publicación (<dirección de la página>). Fecha de acceso (día, mes y año). Ejemplo:

Schopf, Federico, "*La Bandera de Chile*, de Elvira Hernández". *Letras s5*. Proyecto Patrimonio. 17 de diciembre 2008. <<http://www.letras.s5.comhernandez190802.htm>>. Consultado el 1 de octubre 2018.

g) Libros en línea.

Cuando se cita un libro que se ha encontrado en la web se ocupa el mismo modelo que en un libro en papel. La diferencia es que en lugar de concluir con *Impreso* como medio de publicación, se agrega el nombre de la página, el medio de publicación y la fecha de la visita, del siguiente modo:

Apellido (en versalita), Nombre. Título del libro. Ciudad: Editorial, año. Nombre de la página. Medio de publicación (web). Día mes en mayúscula y abreviado y año de visita.

En el caso de que se cite más de un trabajo del mismo autor, se repetirá en cada cita bibliográfica el orden Apellido (en versalita), Nombre., evitando el uso de u otros símbolos tipográficos.

2.-NORMAS DE PRESENTACIÓN PARA RESEÑAS

Las reseñas publicadas en *América sin Nombre* versarán sobre libros científicos relacionados con los estudios literarios latinoamericanos publicados en los **últimos tres años**. La extensión máxima de los textos no debe exceder las 1500 palabras. El texto estará encabezado por los datos bibliográficos y deberá seguir también el modelo de citación MLA que utiliza la revista para la publicación de sus artículos y mencionado anteriormente. Las reseñas deberán remitirse a través de la plataforma Open Journal de *América sin Nombre*.

Las reseñas a diferencias que los artículos no serán sometidos a una evaluación por pares ciegos.

PRÓXIMO NÚMERO

**Imaginarios, naciones y escritura de mujeres
del siglo XIX en América Latina**

**Coordinado por:
Remedios Mataix y Brigitte Natansen**



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante