

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 12

*La literatura y cultura españolas fines del
siglo XX*

January, 2005

La primera sección de este número de Ciberletras ha estado bajo la dirección de José Muñoz Millanes. Le agradecemos su cooperación y el cuidado especial puesto en la selección de los ensayos.

TABLE OF CONTENTS

La literatura y cultura españolas fines del siglo XX

Encarna Alonso Valero

"El otoño se acerca con muy poco ruido": aproximación a Otoños y otras luces de Angel González

Gabriel Cabello

Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerín

Manuel Durán

Javier Marías: un novelista para nuestro tiempo

Kevin M. Gaugler

Theatrical Space and Social Change in Carlos Saura's *Los ojos vendados* (1978)

David Gómez-Torres

Eduardo Mendoza desde una perspectiva neobarroca: El laberinto de las aceitunas y El misterio de la cripta embrujada

Alfonso Millanes Mato

¿Arquitectura de Pasarela?

Camila Segura

La soledad era esto de Juan José Millas: la reconstrucción de un yo fragmentado

Carter E. Smith

Social Criticism or Banal Imitation? A Critique of the Neo-realist Novel Apropos the Works of José Angel Mañas

Ensayos/Essays

Miguel A. Cabañas

Subjectivity and Empire: Representations of Historiography in Ricardo Palma's *Tradiciones Peruanas*

Guillermo García

Horacio Quiroga y el nacimiento del escritor profesional

Juan Carlos Hernández Cuevas

Los cuentos mexicanos de Max Aub

Blake Seana Locklin

Reconstructing Fertility: Reproducing the Family in María Luisa Mendoza's *El perro de la escribana*

Carmen Perilli

Identidades, arte y revolución. *Tinísima* de Elena Poniatowska

Lucero Tenorio-Gavin

Nuevas sujetas colombianas: concientización y agencia en los textos de Florence Thomas y Silvana Paternostro

Alfredo Villanueva-Collado

Max Nordau, cultura helénica e inversión sexual en *De Sobremesa* de José Asunción Silva

Notas/Notes

Gisela Heffes

Gabriel García Márquez y la crítica, o la construcción de un clásico

Lorenzo Helguero

Camino de Ximena: testimonio de un marciano enamorado

Reseñas/Reviews

Hilario Barrero

El sentido del silencio. *Poemas*. 1952 – 1968. Alfonso E. Pérez Sánchez

Gladys Ilarregui

Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)

Pablo Pintado-Casas

Encyclopedia of Contemporary Spanish Culture

Entrevistas/Interviews

Fernando Gómez

Sobre la propuesta filosófica del ser del límite. Entrevista con Eugenio Trías Sagnier

Suk Yong Yi-Kang

Edgar Brau: imaginación y poesía

**Sección Especial. La literatura y cultura
españolas fines del siglo XX**

**"El otoño se acerca con muy poco ruido":
aproximación a *Otoños y otras luces* de Angel González**

[Encarna Alonso Valero](#)

Universidad de Granada

Realizar un recorrido por la obra de Ángel González supone iniciar un trayecto a lo largo de más de medio siglo de poesía, en el que el poeta ha visto sucederse una corriente tras otra, y en el que se ha mantenido, en la constante evolución de una obra en marcha pero arraigada a determinados principios a los que jamás se renuncia, como una de las voces fundamentales del panorama poético español en los últimos cincuenta años. "Todo el mundo sabe, o cree saber, lo que significa la palabra "poesía". Eso me exime de definirla, tarea de la que, por otra parte, no me siento capaz" (González, 2002: 13), afirmaba en un alegato sobre la poesía que nos apunta alguna de las claves de lo que ha sido su evolución poética. No obstante, sin duda donde mejor se explica la poesía de Ángel González en sus poemas, y ese es el caso de su último libro: los textos que integran *Otoños 0 y otras luces* (González: 2001) son un auténtico compendio de poesía (de gran poesía) y de poética, que nos permite recorrer las reflexiones del poeta sobre la poesía y la palabra, sobre las posibilidades de su propio lenguaje, a la vez que comprobar los intereses fundamentales de su voz poética y sus meditaciones sobre el paso del tiempo, las funciones dañinas o terapéuticas de la memoria y del olvido o los códigos que rigen la sociedad actual.

Aunque parece innegable que la estructura del libro tiene sus mayores elementos de coherencia en la nostalgia, la elegía, la meditación sobre el paso del tiempo y la vejez, no estamos ante poemas cuyo protagonista sea el acabamiento de la vida o la derrota ante el fluir temporal: si es evidente que la reflexión sobre el tiempo que pasa, que asedia el reducto de la vida, motiva el indudable sentimiento elegíaco que tiñe estos poemas, ese sentimiento se traduce invariablemente en un canto de amor a la vida que atraviesa de lado a lado este poemario.

En este sentido, resulta significativo que "El otoño se acerca" sea precisamente el poema con el que se abre el libro. Sin duda este texto nos ofrece algunas de las claves de lo que será el resto del poemario, pero conviene insistir en el hecho de que este poema aparezca en primer lugar, al contrario de lo que ocurría en los anticipos de *Otoños y otras luces* que habían ido apareciendo en algunas antologías (así, por ejemplo, González: 1996: 54-57, con edición y prólogo de Víctor García de la Concha),

donde, significativamente, este poema aparecía al final de la selección de los anteriores, casi como cierre o conclusión:

El otoño se acerca con muy poco ruido:
apagadas cigarras, unos grillos apenas,
defienden el reducto
de un verano obstinado en perpetuarse,
cuya suntuosa cola aún brilla hacia el oeste.
Se diría que aquí no pasa nada,
pero un silencio súbito ilumina el prodigio:
ha pasado
un ángel
que se llamaba luz, o fuego, o vida.
Y lo perdimos para siempre

Aunque en los casos en los que, como decíamos, este poema aparecía como cierre, "sería engañoso ocultar que el último verso reconoce la derrota", la impresión que produce en *Otoños y otras luces*, al abrir el poemario, no es tan definitiva, sobre todo teniendo en cuenta que el poema que cierra el libro es una visión de las cosas con ojos renovados y una pregunta abierta ("Aquella luz que iluminaba todo / lo que en nuestro deseo se encendía / ¿no volverá a brillar?", pág. 80), en la que la conciencia de la derrota no hace sino activar la ilusión y el amor a la vida.

El propio Ángel González habló de este mecanismo como uno de los resortes que, en líneas generales, moviliza su escritura:

La decepción reactiva en mí el recuerdo de las ilusiones que la causaron, a las que todavía y pese a todo me niego a renunciar. Puede parecer paradójico y es, una vez más, irónico, pero el sentimiento de fracaso y de derrota me confirma la legitimidad de las causas perdidas, me devuelve la fe en ellas, la conciencia de su necesidad. La realidad no puede prevalecer sobre el deseo, al menos mientras el deseo siga vivo. Algunos pensarán que soy un iluso, o un idealista, y lo sería en efecto si no tuviese muy viva la conciencia del fracaso. La dualidad que he señalado está resumida en el título de uno de mis libros, *Sin esperanza, con convencimiento*. La corriente constructiva que tú adviertes responde al empeño, no deliberado, de darle a la vida un sentido que quizá no tenga, y a la historia una finalidad que la dinamiza.

Estas palabras convendrían a todas las problemáticas que pueblan este poemario: el paso del tiempo, la vejez, el diálogo con la Historia, la difícil relación con la memoria, ... Pero es fundamental aquí la situación que se nos muestra entre las fuerzas que podríamos llamar "activas" (la fe en la poesía, en las causas perdidas, el canto a la vida, el oficio poético como tarea colectiva, el compromiso) y las que podríamos denominar "reactivas" (la nostalgia, la derrota, la vejez): estas últimas se encuentran siempre en la poesía de Ángel González bajo la acción de las primeras, lo que supone la activación, o mejor, la reacción activada. De este modo, aunque en este poemario se empieza poniendo las cartas sobre la mesa y sabiéndose derrotado, esa conciencia de la derrota

no es equivalente en *Otoños y otras luces* a darse por vencido, y el libro en su conjunto es un auténtico canto de amor a la vida, con no poca carga, por tanto, de subversión, una negativa tan en voz baja y sin escándalo como inquebrantablemente tenaz a dar por perdida la esperanza y a renunciar a todas esas otras luces (la del amor, la solidaridad, la memoria, la propia poesía...), que, junto a la crepuscular, llenan este poemario.

Otoño, en efecto, tiempo convertido casi en amenaza, vejez, pero eso no significa, como hemos dicho, que estemos propiamente ante un libro de vejez, o al menos no de manera fundamental, sino ante unos textos que hablan en ese sentido con buscada ambigüedad que nos aparece ya desde el propio título del poemario, pues junto al otoño, se nos señala explícitamente la existencia de "otras luces", que nos irán apareciendo poema tras poema. Pero conviene señalar que el tópico de lo otoñal y lo crepuscular aparece en *Otoños y otras luces* completamente renovado, muy lejos de su versión más manida: decir que ese tópico se renueva no significa en este caso que se utilice otra vez, que aparezca de nuevo, sino que aparece literalmente como nuevo, y por tanto completamente operativo y con una enorme efectividad, aunque naturalmente se presenta siempre de manera que pueda ser reconocido.

En realidad, el otoño no es el único tópico que se renueva de esa manera en estos versos. A lo largo de todo el poemario se repite el juego con las estaciones y con la sucesión de unas tras otras como forma de señalar la velocidad del paso del tiempo y lo que eso supone con respecto a la propia vida; entre otras cosas, la fluctuación frecuente del orden temporal, que es otra de las características fundamentales de este poemario y para la que se utiliza con frecuencia ese juego con las estaciones del que hablábamos (en el poema "Entonces", por ejemplo, leemos: "Con un escalofrío repentino, / y temor, y nostalgia, / evocamos entonces / la verdad fría y desnuda de un invierno / no sé si ya pasado o por venir", págs. 13-14).

Así, todo el poemario está teñido de un sentimiento elegíaco porque las cosas tocan a su fin pero, como correlato imprescindible, aparece una intensificación de amor a la vida, a la vez que una visión y reflexión vital sobre el pasado, sobre la Historia y la propia historia. El crepúsculo, como la vejez, sigue siendo día, sigue siendo vida, aunque llena inevitablemente de nostalgia por el valor extraordinario que adquiere lo que empieza a escasear: "El brillo del crepúsculo, / llamarada del día / que proclama que el día ha terminado / cuando aún es de día. / El acorde final que, / resonante, / dice el fin de la música / mientras la música se oye todavía. / Este cielo de otoño, / su imagen remansada en mis pupilas, / piadosa moratoria que la tarde concede / a la débil penumbra que aún me habita". Pero, como hemos dicho, los protagonistas de estos poemas, de un modo u otro, no son el otoño, la vejez, el paso del tiempo, sino, por encima de todo, la vida. Ángel González ha estado situado siempre en el lado de los que creían que la poesía, al menos la mejor, la gran poesía, está unida invariablemente a la vida, en todos los sentidos que puede tener esta afirmación, y este poemario no es de ninguna manera una excepción a esa creencia. Poesía y vida, por tanto, poesía e historia, poesía e Historia, porque la vida no es en la obra de Ángel González una noción general ni una abstracción, según el propio poeta ha explicado en múltiples ocasiones, sino experiencia humana concreta y limitada, vivencia de unas personas que son parte de la historia, lo que ha hecho de Ángel González uno de los pocos escritores que en los últimos años se

ha atrevido a poetizar en sus textos ni más ni menos que un diálogo en serio con la Historia:

Porque yo soy de los que creen que la poesía, la gran poesía, está inseparablemente unida a la vida. Sé que todavía hay quien piensa que la poesía es una realidad autónoma, justificada en y por sí misma: arte puro. Mi concepto de poesía y del arte en general es diferente. No confundo, por supuesto, la poesía con la vida, la realidad con el arte; sé muy bien que son cosas distintas. No las confundo, pero sí las fundo. Como lector y como escritor, me importan poco las obras literarias en las que no se advierta de alguna manera esa fusión de vida y arte. Estoy hablando de la vida no como una noción general y abstracta, sino de la vida como experiencia humana, como vivencia de un tiempo concreto y limitado, destinada por tanto- dicho sea en el sentido más corriente de una frase hecha- "a pasar a la historia". Eso es lo fatal: que la vida de cada ser humano se extinga, llegue a ser algo pretérito, pase a la historia. Que la historia -entendida ahora como el conjunto de acontecimientos públicos que nos afectan en mayor o menor medida a todos-, que la historia, repito, así concebida pase a la vida del hombre es también inevitable (González: 2002).

La larga cita está justificada, creemos, por su enorme interés. Además de dejar clara su posición ante la poesía y la historia, nos habla Ángel González de dos cuestiones que podríamos definir como los dos grandes polos en los que se mueve *Otoños y otras luces*: la vida humana que pasa, que se extingue, el tiempo que la asedia, y la historia, o la Historia, si se quiere, el ser humano que es parte de la historia. Estos poemas, por tanto, como toda la obra de Ángel González, no están concebidos como realidades autónomas sino como diálogo, o mejor, como diálogos: con la propia poesía, con otros poetas, con el amor, con la Historia. En el caso de los otros poetas, el diálogo más explícito es el que se produce con la obra de Claudio Rodríguez, a quien se rinde homenaje en la tercera sección del libro. Pero no es el único poeta con el que se dialoga en estos poemas: también con Salinas (no hay más que pensar que la segunda sección del poemario se titula "La luz a ti debida"), con Cernuda (en el primer poema de esa segunda sección, "Estos poemas", por ejemplo), o con la poesía galaico-portuguesa (pensemos en "Canción de amiga"): la lista sería enorme.

La poesía se hace con los demás, también con los demás poetas. Pensemos, por ejemplo, en "Estos poemas" (pág. 27), que, como hemos dicho, abre la segunda sección del poemario: el poema, de temática amorosa, está desencadenado por un tú, pero a la vez nos ofrece una reflexión sobre la palabra y la poesía, de manera que las palabras y versos se presentan como cuerpos que se aman, en evidente referencia a Cernuda:

Estos poemas los desencadenaste tú,
como se desencadena el viento,
sin saber hacia dónde ni por qué.
Son dones del azar o del destino,
que a veces
la soledad arremolina o barre;
nada más que palabras que se encuentran,

que se atraen y se juntan
irremediabilmente,
y hacen un ruido melodioso o triste,
lo mismo que dos cuerpos que se aman.

Así, son fundamentales en este poemario las reflexiones que el poeta nos ofrece sobre la poesía y la palabra, curiosamente de manera fundamental en los poemas de amor, circunstancia que no resulta extraña en la obra de Ángel González y que ha sido suficientemente señalada. Pensemos, por ejemplo, en "A veces, un cuerpo puede modificar un nombre" ("A veces, las palabras se posan sobre las cosas como una mariposa sobre una flor, y las recubren de colores nuevos. / Sin embargo, cuando pienso tu nombre, eres tú quien le da a la palabra color, aroma, vida. / ¿Qué sería tu nombre sin ti? / Igual que la palabra rosa sin la rosa: / un ruido incomprensible, torpe, hueco", pág. 35) y en "También un nombre puede modificar un cuerpo" ("Los nombres que te invento no te crean. / Sólo / -a veces / son como luz los nombres...- / te iluminan", pág. 38), sin duda dos poemas fundamentales en este aspecto y que dan cuenta del poder subversivo de las palabras y la fe inquebrantable en la utilidad de la poesía. El propio Ángel González explicó que "la poesía confirma o modifica nuestra percepción de las cosas, lo que equivale, en cierto modo, a confirmar o modificar las cosas mismas": estas palabras son probablemente la mejor explicación de los dos poemas que hemos señalado anteriormente, y de esa declaración se deduce con toda claridad que la utilidad de la poesía está, en opinión de Ángel González, fuera de toda duda, así como el poder revolucionario del poeta, en la medida en que la poesía es capaz de cambiar las cosas mismas, y por lo tanto, de transformar el mundo:

El lenguaje es el inventario del universo, el primer intento de poner orden en el enigma de nuestro mundo, que sólo podemos considerar nuestro cuando somos capaces de nombrarlo. Lo que no tiene nombre no existe; y si existe, acabará por tenerlo. Con el lenguaje nos comunicamos, nos expresamos y pensamos. Para mí, lenguaje y pensamiento son términos sinónimos. Alguien dijo que no pensamos con palabras: pensamos palabras. ¿Cómo poderemos pensar lo innominado? Las palabras son ideas, las únicas herramientas de que disponemos para devanar la a veces enmarañada madeja de nuestro pensamiento. Por todo lo dicho, yo sigo creyendo en la capacidad activa, creadora, de las palabras. Si en un momento determinado se debilitó mi fe en ellas, es porque las ideas que conllevan parecían ser ineficaces; el descrédito de las ideas implica el descrédito de las palabras. Pero ahora vuelvo a pensar como antes. Las palabras, si están bien urdidas, nunca son inútiles. Un gran poema puede iluminar la realidad con una luz nueva, y esa iluminación inesperada equivale a una transformación del mundo. Tal vez por eso Cernuda afirmaba que el poeta es siempre un revolucionario.

El poeta es un revolucionario, capaz de cambiar el mundo: esa creencia recorre *Otoños y otras luces*, y difícilmente podría sostenerse esa lógica si estuviésemos ante un libro de senectud, en el que se nos hablara fundamentalmente de la vejez y la muerte. No son ellas las protagonistas de este poemario sino la vida, y esa es la lógica de base del discurso poético de Ángel González en este libro, en los dos sentidos que estamos

viendo: en primer lugar, de manera directa, en esa continua exaltación de la vida que se hace a través tanto de la luz crepuscular como de esas "otras luces" de las que nos habla el poemario, y en segundo lugar, porque el propio sentimiento de derrota o de acabamiento le lleva a afirmar su voz poética y su oficio de poeta como un arma para transformar la realidad. Así, en *Otoños y otras luces*, definitivamente desaparecen las dudas sobre la utilidad de la poesía y de las palabras, aunque en otras etapas de su producción no fuese así, como nos muestra su declarada pérdida de fe en la palabra (que estalló en la época en la que escribió *Breves acotaciones para una biografía*, en 1969), pues, según el propio poeta nos aclara, "mi creencia en la ineficacia de la palabra poética respondía más a una decepción transitoria que a una convicción profunda. En efecto, sigo creyendo que la palabra poética, si logra alzarse hasta el nivel de la verdadera poesía, no es nunca inútil" (González, 1993: 25). El poeta, por tanto, es un revolucionario, y hacer esa afirmación supone también, inevitablemente, hacer un acto de afirmación de la vida.

Esa verdadera poesía que llega al nivel de acto revolucionario pasa en *Otoños y otras luces* por una lucidez extrema y una extraordinaria precisión, dos conceptos fundamentales en el enorme esfuerzo de escritura que atraviesa este poemario, con un lenguaje tan cuidado como directo, de expresión concentrada y aguda desnudez. Es evidente "la emoción ante la palabra bien dicha, el gusto por la belleza y la precisión del lenguaje" que muestra el poeta. Una declaración definitiva de esa fe en la poesía bien hecha la encontramos en los versos finales de "Dos veces la misma melodía", donde, hablando de la música polifónica, reflexiona también el poeta sobre la poesía y sobre la vida, y donde no es la desmemoria "de un ayer ya muerto" sino el "terco, reiterado canto" lo que le permite afirmar: "Tranquilo, corazón; en tus dominios / -así como lo oyes-, / lo que fue sigue siendo y será siempre" (pág. 77).

Son estas reflexiones sobre el pasado, en muchos poemas en forma de ajuste de cuentas con los recuerdos y sobre todo de afirmación de la voluntad de vida, que se reconoce de manera incluso más potente en la melancolía del otoño y en la luz de los atardeceres, lo que lleva a García de la Concha a afirmar que los últimos poemas de Ángel González se sitúan en la línea de su poemario inmediatamente anterior, *Deixis en fantasma*, aparecido en 1992: "Por si hubiera alguna duda de que *Deixis en fantasma* abre un tiempo nuevo en la poesía de Ángel González, la gavilla de seis poemas inéditos hasta ahora en libro ofrece la posibilidad de confirmarlo", hablando en este sentido de una nueva etapa en su producción, tras la pérdida de la fe en la capacidad revolucionaria de la poesía, circunstancia que tuvo una importancia de tal calibre en su obra que el propio Ángel González ha situado en ese punto, es decir, en su provisional, como luego se vería, convencimiento de la inutilidad de las palabras y de la poesía, el inicio de una segunda etapa en su poesía (1993:23). El estado de confianza o de incredulidad en las palabras que lleve consigo la posición en la que el poeta se sitúa en cada momento, por tanto, tiene para Ángel González una importancia fundamental, hasta el punto de que a su juicio ese hecho partió en dos toda su producción.

Y junto a la fe en la poesía y las palabras, encontramos la reflexión sobre los poderes de la memoria y la desmemoria, sobre las ventajas y los inconvenientes de una y de otra, según los casos: de nuevo, nos aparecen en este libro poemas en los que se recuerda la

infancia en la Guerra Civil, en definitiva, textos en los que sigue Ángel González dialogando con la Historia y en los que mantiene la actitud comprometida que puede seguirse a lo largo de toda su producción y que aprendió, según el propio Ángel González ha contado en múltiples ocasiones, en poetas como Blas de Otero o Gabriel Celaya, entre otros ("Nuevas lecturas me orientaron pronto en la dirección deseada. Me estoy refiriendo a los primeros libros de Gabriel Celaya -Juan de Leceta-, de José Hierro, de Blas de Otero, de Eugenio de Nora. Y a las obras de otros poetas que, a pesar de las dificultades ambientales, acabaron cayendo en mis manos: César Vallejo, Pablo Neruda").

La memoria que describe la España sórdida de la Guerra Civil y la dictadura, es la misma que evoca la capacidad de amor y de solidaridad que se dio en aquella miseria, largamente destacada en estos poemas; así, en "Viejo tapiz", leemos:

Todo el mundo era pobre en aquel tiempo,
todos entretejían
sin saberlo
-a veces sonreían-
los hilos de tristeza
que formaban la trama de la vida
(inconsistente tela, pero
qué estambre terco, la esperanza)

Encontramos en estos textos una denuncia de nuestra desmemoria y sobre todo el mantenimiento de una clara posición de compromiso: "¿Con qué lo redimimos, / aquel tiempo sombrío? / ¿Con qué pagamos la alegría de ahora, / el envoltorio de bisutería / que ocupa hoy el lugar / del amor verdadero, del más puro / amor forjado / en el dolor y la desesperanza?". La respuesta a estas preguntas nos la ofrece el propio poeta: "las más sucias monedas: la traición, el olvido". La temática histórica o crítica, por tanto, adquiere un relieve fundamental en este poemario, y Ángel González, como en prácticamente toda su obra anterior, es en estos poemas siempre el derrotado (en este caso, por la vejez, en los poemas más crepusculares, o en el bando de los vencidos por el franquismo, en los más explícitamente políticos) que jamás ha perdido las esperanzas, la convicción o la pasión, que nunca se da por vencido por mucho que se sepa derrotado, y que es en ambos casos, por tanto, tremendamente subversivo.

En "Estampa de invierno", el frío (e insistimos en la renovación que Ángel González lleva a cabo de estos tópicos, así como en el juego que en todo el poemario se desarrolla con las estaciones) viene de lejos, de algún rincón de la memoria: "No es de ahora, ese frío. / Viene desde muy lejos: / de otras calles vacías y lluviosas, / de romotas estancias en penumbra / pobladas sólo por suspiros, / de sótanos sombríos / en cuyos muros reverbera el miedo. / (En un lugar distante, / trizó una bala / el luminoso espejo de aquel sueño, / y alguien gritaba aquí, a tu lado. / Amanecía.) / No. / No está desajustada la ventana; / la que está desquiciada es mi memoria" (págs. 21-22). Esa última palabra, "memoria", es una de las palabras fundamentales de este poemario, y en la reflexión que el poeta nos ofrece sobre la falta de memoria y sobre los poderes de la desmemoria, son especialmente significativos los "Versos amebeos. I" y "II", que aparecen en la cuarta

sección del poemario (la titulada "Otras luces"), y que en gran medida se entrecruzan, se contradicen y se complementan, de manera que nos ofrecen las dos caras que llenan todo el poemario, el equilibrio, aunque a veces en precario, que se nos muestra, pero en el que finalmente siempre gana el canto a la esperanza, a la poesía y a la vida. En el primero de esos poemas, la luz del amanecer enfurece aún más a los "perros enloquecidos" y despierta "lo que estaría mejor dormido", advirtiéndonos de lo terribles que son algunos rincones de la memoria:

La luz no hace más que enfurecer a esos perros
enloquecidos
que no son exactamente las mañanas,
sino lo que ellas alumbran o provocan:
la memoria de dientes amarillos,
el remordimiento de fauces rencorosas
el miedo de letal aliento gélido.
Hay mañanas que no deberían amanecer nunca
para que la luz no despierte lo que estaba dormido,
lo que estaría mejor dormido (pág. 71)

Si en estos primeros "Versos amebeos" se nos habla de la memoria, del remordimiento y del miedo, de lo que sería mejor no recordar y no traer al presente ("Hay mañanas en las que no me atrevo a abrir el cajón de la mesa de noche / por temor a encontrar la pistola con la que debería pegarme un tiro", pág. 71), en el segundo de esos poemas, por el contrario, se pide la llegada de la mañana y de la luz, para que sea epifanía: "Hágase hoy en mí tu transparencia, / sea yo en tu claridad. / Y todo vuelva a ser igual que entonces, / cuando tu llegada / no era el final del sueño, / sino su deslumbrante epifanía" (pág. 73). El equilibrio que aparece en estos dos poemas entre la memoria y la desmemoria como elementos positivos o negativos, activos o reactivos, según el caso, es el espacio en el que se mueve todo el poemario en lo que respecta a esas dos realidades: por una parte, se nos habla de los poderes terapéuticos del olvido, pero también se hace una defensa firme de la memoria de determinados hechos que es imprescindible mantener y no traicionar.

"Quise mirar el mundo con tus ojos / ilusionados, nuevos, (...) para admirar tanto prodigio desde / el claro mirador de tus pupilas. / Y fuiste tú la que acabaste viendo / el fracaso del mundo con las mías" (pág. 33): el poeta vive a la vez en los dos lados de esa frontera, y en esa ambigüedad se mueve el poema que cierra el libro, que sigue jugando con el enunciado del paso de los meses, situándonos ante la reflexión sobre el tiempo, la fe en la vida y en la poesía, la defensa de las causas perdidas, la visión esperanzada y con ojos renovados, y enfrentándonos, como final del poemario, a una pregunta inquietante:

el misterio tan claro,
la esperanza aún más cierta...
Aquella luz que iluminaba todo
lo que en nuestro deseo se encendía
¿no volverá a brillar? (pág. 80).

Bibliografía

- Alarcos, Emilio, *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1996.
- Anthropos*, 109, Ángel González. *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, Barcelona, 1990.
- Debicki, Andrew P., *Ángel González*, Gijón, Júcar, 1989.
- García-Posada, Miguel, "Versos crepusculares", *Babelia*, sábado 12 de mayo de 2001.
- González, Ángel, *Poemas*, edición del autor, Madrid, Cátedra, 1993.
- _____ *Luz, o fuego, o vida*, selección del Ángel González, ed. Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, 1996.
- _____ "¿Por qué escribo?", *El País Semanal*, 4 de enero de 1998.
- _____ *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- _____ *101+19= 120 poemas*, prólogo de Luis García Montero, Madrid, Visor, 2000.
- _____ *Otoños y otras luces*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- _____ "Sobre la poesía: un alegato", *La Estafeta del Viento. Revista de poesía de la Casa de América*, 1, primavera-verano 2002, págs. 13-18. *Litoral*, 233-234, Ángel González. *Tiempo inseguro*, ed. Susana Rivera, 2002.

Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerín

[Gabriel Cabello](#)

Universidad de Granada

I

El objetivo final del arte moderno era realmente un imposible. El impulso hacia la captación del tiempo que vertebró a las vanguardias desde el romanticismo en adelante llevaba incrustada su propia negación. Si bien la legalidad sin ley de la autonomía formal —esa ley que debía siempre encontrarse para cada caso concreto— proporcionó al artista un modo de hacerse cargo de la realidad efectiva en el que ésta no resultara neutralizada por la repetición de una ley dada de antemano, también es cierto que la forma en sí misma vino a la larga a constituir otro mecanismo de contención del acto estético: también la forma abstracta volvía a reorganizar la estructura temporal de la realidad y a reubicar la dirección de la memoria mediante una disminución de la importancia de la experiencia efectiva. De este modo, la historia del arte moderno puede en su conjunto leerse como la historia de sus propias rebeliones internas, como la historia de sus propias negaciones en pos de una experiencia del tiempo capaz de hacer saltar en pedazos el *continuum* histórico en la persecución del sueño, al mismo tiempo pueril e irrenunciable, de nombrar las cosas como si fuera por primera vez. Thierry de Duve ha escrito que el arte moderno «fue un nombre propio» (De Duve, 1995, pp.3ss). Y si ese «fue» quiere decir que un día, al descubrir su contradicción íntima, el arte dejó efectivamente de ser un nombre propio, no por ello abandonó el empeño de serlo como anhelo último: «Salvemos el honor del nombre», era en efecto la consigna con que Lyotard saludaba a la posmodernidad (Lyotard, 1986, p.26).

Pero en la naturaleza de la fotografía ha existido siempre una relación radical con la contingencia temporal que ha trascendido a la elaboración formal y lingüística y que, en última instancia, ha propiciado que el impulso específico de la fotografía sea diferente del impulso general de la tradición del arte. Por primera vez en la historia de la

humanidad, desde la llegada de la fotografía los códigos culturales empezaron a formar parte de una imagen producida por el hombre no como algo que le fuese inherente desde su misma génesis, sino como un añadido necesario. En efecto, desde el descubrimiento de la impresión en papel sensible el hombre tuvo que enfrentarse a algo absolutamente inédito: la existencia de una imagen que, aunque fuera en última instancia un producto humano, obedecía a procesos que se situaban al margen del hombre mismo. Roland Barthes puso el dedo sobre la llaga cuando afirmó que no fueron los pintores quienes inventaron la fotografía, sino que fueron los químicos (Barthes, 1980, p.142). En la base de la fotografía se encuentra un registro químico que pertenece al orden de una sustracción física real ajena al hombre. Lo específico de la fotografía, su *arché*, consiste en ratificar lo que ella misma representa: la fotografía certifica inequívocamente que algo real existió *en el pasado*. Así, la fotografía es capaz de mantener la objetividad del mundo aun a costa de la presencia del hombre, afirmando de este modo lo contrario de lo que se afirma en la pintura, en la cual incluso la objetividad del mundo puede desaparecer a favor de la presencia humana —la cual se afirma siempre mediante la presencia de la huella de un cuerpo en la imagen, y casi siempre mediante la investigación formal.

El *arché* fotográfico rechaza entonces el tiempo deíctico, el tiempo verbal que incluye en el enunciado la localización de la enunciación. De este modo, al no incorporar la huella de una actividad humana, el tiempo de la fotografía es tiempo desnudo, tiempo cero. Y el tiempo sin el hombre no puede sino desvelar una horrible verdad: que la fotografía es constitutivamente inhabitable, dolorosamente inhóspita. Es por ello que la pregunta central de la fotografía ha sido siempre radical e inversa a la del arte: no aquella que se interroga acerca de cómo hacerse cargo de la realidad sensible sin neutralizarla en la ley humana, sino esa otra que se plantea cómo contar la imagen de otra manera con el fin de sustraerse a la atracción fatal de la contingencia fotográfica. Que se plantea, en suma, cómo es posible convertir la fotografía en habitable.

¿Pues cómo, en efecto, puede la fotografía incorporar una temporalidad propiamente humana? Sin duda que en la atracción dolorosa de la contingencia radical, en el estatismo del *ya ha sido* de la fotografía, emerge ciertamente un tiempo humano: el tiempo de la melancolía. Pero esta no es más que una temporalidad engañosa. Porque se trata con ella de un tiempo fundado en la pretensión de colmar la contingencia radical, la ausencia de toda mitología, con el sadismo del melancólico; de un tiempo que, a fin de cuentas, viene a situar nuestra experiencia de la imagen en el mismo lugar en que el poema de Seferis situaba nuestra relación con los vestigios de la tradición clásica, donde no eran ya las estatuas los despojos, sino que simplemente nos revelaban nuestra propia ruina. Sólo la inclusión de la fotografía en la tradición del arte —que implica el desarrollo de una historia propia hecha de estilos y poéticas asociadas a una trama de influencias y rupturas— y, sobre todo, su inclusión en el dispositivo cinematográfico, han podido neutralizar esa sensación de ruina.

Pues el cine introduce de diversas maneras el tiempo humano en esa imagen fotográfica que constituye su sostén último. En primer lugar, porque en el mero registro de la imagen en movimiento se da el paso a la aparición de las relaciones entre las cosas y los seres efectivamente existentes, a la aparición de unas reglas del juego cuyo origen es

ajeno al dispositivo cinematográfico pero que impregnan el celuloide en su despliegue temporal. Y en segundo lugar, y sobre todo, porque los procedimientos del montaje y de la narración filmica permitirán neutralizar la radicalidad de la fotografía en el funcionamiento de un aparato simbólico, creando una estructura temporal que es interna no ya a lo filmado, sino al pacto que el cine establece con el espectador. La doble naturaleza fotográfica y narrativa del cine, que también el melancólico Barthes subrayaba a su manera al distinguir el doble rol que ante sus ojos de espectador podían ocupar los actores de cine —el del actor en su papel, como personaje de la narración, y el del actor en la pantalla como la huella de algo que, inevitablemente, va a morir—, se despliega asimismo en una doble naturaleza documental y ficcional, que está incrustada en su corazón mismo desde el origen del cine en el documental de los Lumière y en la fantasía prestidigitadora de Meliés. Ahora bien, ¿cómo se articula esa doble raíz? ¿no ocurrirá que, como la tortuga de Zenón, que físicamente percibe la meta pero que matemáticamente no podrá nunca alcanzarla, el realizador cinematográfico está, al igual que el artista moderno, condenado a no dar nunca cuenta de una temporalidad, la de las cosas mismas, que, sin embargo, está en la base misma del medio en que trabaja?.

La articulación de esas diferentes temporalidades es quizá el tema central de la obra de José Luis Guerín. Si la diferencia entre cineastas que hacen películas y cineastas que hacen obra tiene alguna validez, el caso de Guerín es el ejemplo perfecto de una obra que, concebida toda ella como un *work in progress*, se repiensa constantemente a sí misma y reclama ser entendida como una reflexión de conjunto sobre el pacto que el dispositivo cinematográfico realiza con la realidad exterior y con la realidad interna de su propia historia.

II

Existe un tiempo de la mirada que, aun siendo inherente al cine desde sus orígenes, no forma parte del lenguaje filmico tal como se da en la narración clásica. Ese tiempo, sin embargo, puede aún percibirse entrelíneas a través de las fisuras de la estructura temporal ya construida del relato filmico, como la sutura radical del cine con la vida. José Luis Guerín siempre ha sostenido que es la conciencia del propio medio —la conciencia de que el cine tiene una historia con unas reglas del juego que se han ido configurando a lo largo del tiempo— lo que distingue al cine de la televisión. De hecho, uno de los rasgos del cine moderno consiste en ser capaz de dar cuenta de esa conciencia, es decir, de mostrarse a sí mismo como el heredero de unas leyes internas que son, necesariamente, un artificio. Así, y como Godard encontraba en *Stromboli* de Rossellini, el cine moderno hace visibles las huellas de la experiencia misma del rodaje, del pacto con la realidad que está en el origen del cine. Y, al hacerlo, subraya siempre el gozne que articula la realidad efectiva con el artificio cinematográfico; el proceso a través del cual, inevitablemente y en el mismo movimiento, el cine muestra la realidad efectiva a la vez que se aleja de ella. En una buena película, argumenta Guerín, existe entonces siempre un doble diálogo: «uno con la realidad circundante que filmas, y otro con tu propio medio aun de modo implícito» (Arroba, 2002, p.71).

La presencia de la articulación del cine con la realidad efectiva siempre ha estado de algún modo presente en los largometrajes de Guerin. Ya en *Los motivos de Berta* (1984) realidad y ficción se mezclaban en las «fantasías de pubertad» de una niña pueblerina, mientras que en *Innisfree* (1990) la memoria de *The Quiet Man* forma parte tanto del imaginario del pequeño pueblo irlandés donde fue rodada como de la propia estrategia narrativa de Guerin. Pero es sobre todo en *Tren de Sombras* (1996) y *En Construcción* (2001) donde ese doble diálogo se desarrolla plenamente, hasta el punto de que puede verse a ambas películas como dos ensayos complementarios acerca de la naturaleza de ese diálogo.

Tren de Sombras. El espectro de Le Thuit (1996) es una película donde el cine se piensa a sí mismo para descubrir lo inevitable de su pacto con la realidad. Un pacto que, sin embargo, sólo se deja ver a través de las fisuras de un artificio: el cine mismo. Por eso *Tren de Sombras* es en primer lugar un falso documental que insiste en recordarnos que, cuando vemos una película, lo que estamos viendo no es la realidad, sino un artificio, una representación. Según el texto con que se inicia, en 1930 el abogado parisino Gérard Fleury había rodado una película familiar que recientemente se ha encontrado —eso sí, en muy mal estado— y que Guerin ha tratado de reconstruir. Tras un pequeño prólogo, asistimos al visionado de esa película, acompañada del ruido de un proyector de cine y que deja ver las marcas de un celuloide muy deteriorado, estropeado por humedad, quemaduras y rasgaduras diversas. La película familiar en sí misma, dividida en nueve capítulos que se anuncian mediante otras tantas cartelas, pone ante el espectador una jornada de los Fleury en su casa de Le Thuit, mostrando un ambiente vital y despreocupado que se acompaña de una divertida música para piano. Apenas si la especial atención que en determinados momentos la cámara presta a la joven Hortense Fleury añade algún tipo de mayor intensidad a ese tono ligero, informal y divertido. La insistencia, en cualquier caso, en el deterioro del celuloide, que saca a la superficie la materialidad del soporte, y en la estructura organizada por capítulos, nos recuerdan constantemente el carácter artificial de una película que no es simplemente una ventana; que puede pretender representar una realidad exterior a ella, pero que no la constituye.

Tras la película familiar, nos situamos ante la visión del presente —del que realmente nunca hemos salido pero que aún no hemos visto. Estamos en Le Thuit, donde residían los Fleury y donde fue rodada la película. Pero ahora la casa familiar está vacía, abandonada. La vitalidad surgida de la alegría de vivir de la familia ha desaparecido. No queda rastro alguno del ritmo que al lugar imponían los seres humanos, sus juegos y relaciones, salvo unas fotografías dispuestas en pequeños portarretratos que más bien acentúan el carácter inerte de esa memoria ahora dormida. El ritmo que impone el «tic tac» del reloj nos recuerda a su vez el paso de un tiempo implacable, de un tiempo real que trasciende la alegría de vivir familiar, que sigue avanzando aun cuando no existan esos seres para quienes en origen era marcado. De hecho, el reflejo del péndulo del reloj sobre los retratos subraya que éstos no son más que recuerdos estáticos, impotentes ante el avance inexorable del tiempo real (F1, F2). Del mismo modo, sendos planos que muestran una especie de chaqueta blanca y un sombrero sepultados por las hojas secas hacen ver la caducidad de lo humano frente al sucederse de la vida natural (F3) en lo

que Carlos Losilla vio como una de las escasas naturalezas muertas de la historia del cine (Losilla, 1998, p.176).



F1

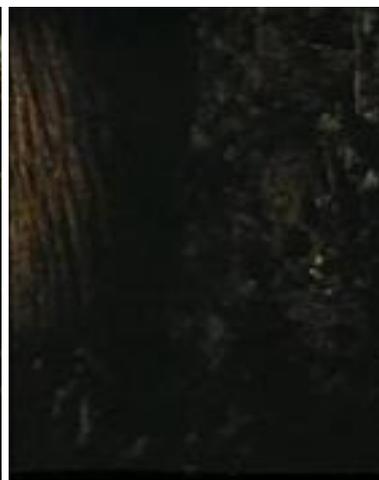


F2



F3

Sin embargo, la sensación de muerte y petrificación va a durar poco. Aun sin que el estatismo del recuerdo humano cambie de signo, el escenario en su conjunto va a verse animado por una suerte de danza universal que proviene de la naturaleza, de las luces, sombras y sonidos que producen la vegetación animada por el viento y la lluvia repentina, y que, insistiendo en su carácter rítmico, musical, Guerín acompaña de *La Noche Transfigurada* de Schönberg. Los elementos humanos no hacen más que subrayar la consistencia de esa danza, ofreciendo el contrapunto nostálgico a esa vida íntima de la naturaleza. Varios coches cruzan la carretera que transcurre junto a la casa. La música moderna que sale de su interior y el fognazo de los faros no alteran de forma perdurable lo que ya existe y que continuará existiendo más allá de ellos. Su concurso no hace más que acentuar el efecto dramático de esa organización de luces, sombras y sonido, nacida del pacto entre la percepción del cineasta y los elementos naturales y cuyo origen en una intervención humana resulta secundario (F4,F5,F6).



F4

F5

F6

Por el contrario, los personajes cuya presencia había dado vida a la película familiar son ahora una presencia estática, un mero registro melancólico en el sentido barthesiano que resulta engullido por el espectáculo de la vida natural. En un hermoso plano, la foto de Gérard Fleury empuñando su cámara refleja la lluvia que cae sobre el cristal de la ventana y, así, aun sin ser realmente tocada por el agua, resulta visualmente inundada por una marea que la trasciende y en cuya naturaleza rítmica se entretiene la cámara (F7, F8, F9).



F7



F8



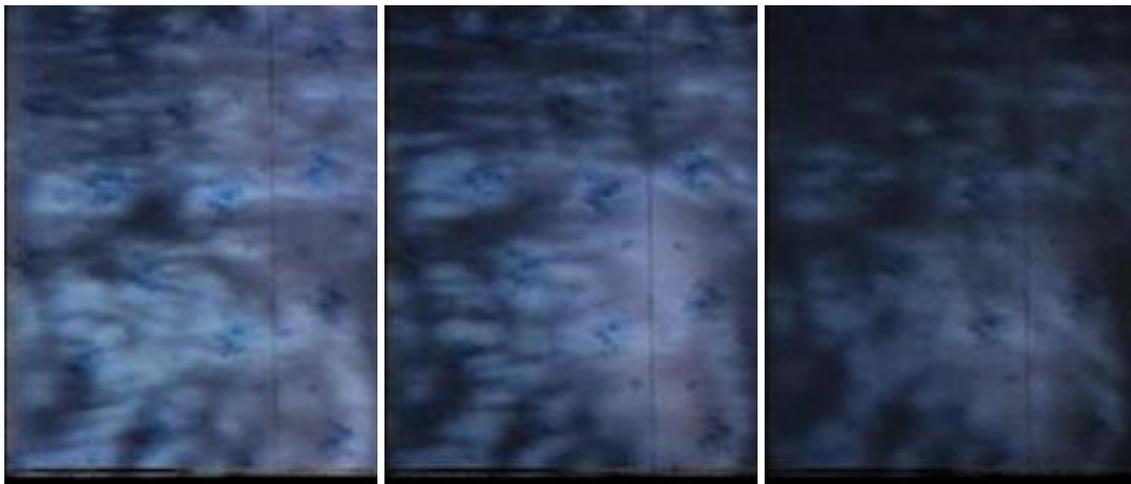
F9

De este modo, si en la primera parte de la película asistíamos a la vitalidad generada por las relaciones entre personas, ahora asistimos a una vitalidad distinta, la del espectáculo de luces y sombras tal como se muestran a los ojos del cineasta. Y ese espectáculo se nos ofrece de tal modo que pone de manifiesto que la capacidad del cineasta para imaginar la imagen, para temporalizar la imagen, se sitúa, aún sin un juego de miradas y diálogos entre personajes en el que apoyarse, más allá de la melancolía barthesiana del registro fotográfico —aunque pueda incluirla. Esa capacidad está de hecho para Guerín en la base del cine:

La primera mirada creadora del cineasta yo la establezco en la infancia cuando el niño tiene la capacidad de soñar imágenes con las sombras, cuando está en la cama y en la penumbra, al amanecer o al anochecer, se proyectan sombras agigantadas de árboles, de hojas, filtraciones de luz a través de persianas. Entonces el niño tiene una capacidad fascinante para invocar, convocar imágenes a partir de las sombras. Es una capacidad que luego no sé por qué misteriosa razón solemos perder. Esa capacidad de ensoñación, de imaginar la imagen, es una redundancia que me gusta. Yo creo que el cineasta nace cuando contemplas esas sombras en la infancia, ya no eres un espectador porque hay una mirada creadora ahí, que está tabulando con las primeras imágenes en movimiento. Incluso una hipótesis que a mí me parece muy bella es la que sitúa la infancia del arte en ese terreno, que dice que el hombre remoto de las cuevas

de Altamira antes de trazar el bisonte lo había soñado o imaginado a partir del juego de las sombras que se creaban en los accidentes de la gruta con la entrada del sol que creaba sombras y él adivinaba ahí el bisonte. (Guerín, 2002, p.32)

Algunas secuencias parecen de hecho concebidas para subrayar estas palabras, como el momento en que la cámara se entretiene persiguiendo los juegos lumínicos que la sombra de las hojas en movimiento provoca sobre el papel pintado de la casa (F10, F11, F12).



F10

F11

F12

Existe, por tanto, un pacto de la imaginación filmica con las sombras que es algo más que el registro de la huella humana en el celuloide. Pero, ¿qué hay de los personajes? ¿es que acaso sólo pueden emerger incardinados en un guión (pensado para el espectador) o caer del lado de la melancolía? Las dos últimas partes de *Tren de Sombras* pretenden mostrar que existe también un pacto con la experiencia humana que se sitúa más allá del tiempo organizado por el guión y el montaje y que posee una naturaleza tan íntima como ese pacto con las sombras.

Volvemos entonces de nuevo al objeto encontrado, a la película de Fleury. Pero ahora no la visualizamos, sino que trabajamos sobre ella en la sala de montaje. Deteniendo la película para congelar la imagen en determinados planos, así como utilizando el *zoom* y alterando ligeramente el punto de vista en un truco algo ilícito, Guerín va a revelar que, bajo la amable frivolidad de la película familiar, anidan intensas relaciones explorables a través de la mirada de los personajes.

Lo primero que se nos va a desvelar es la intensidad de la mirada de Hortense, la relación de amor que sin duda existe entre ella y la cámara. En la mesa de montaje detenemos ciertos fotogramas de la escena del columpio y trabajamos con el *zoom* acercándonos cada vez más a ciertos detalles de la escena para finalmente descubrir que, durante todo este tiempo, lo que la cámara ha estado filmando no es otra cosa que la mirada de Hortense (F13, F14, F15).



F13

F14

F15

Igualmente, mediante la congelación de la imagen, el *zoom* y la alteración del punto de vista, comprobamos que, en la escena del paseo en coche, Hortense, a quien sólo habíamos visto agitar la mano saludando, mira intensamente a la cámara en el saludo, como si quisiera seducirla (F16). Para dejar más claro el asunto, empezamos a ver diversos planos de la mirada de Hortense, entre ellos un hermoso fotograma quemado que circunda su rostro (F17, F18).

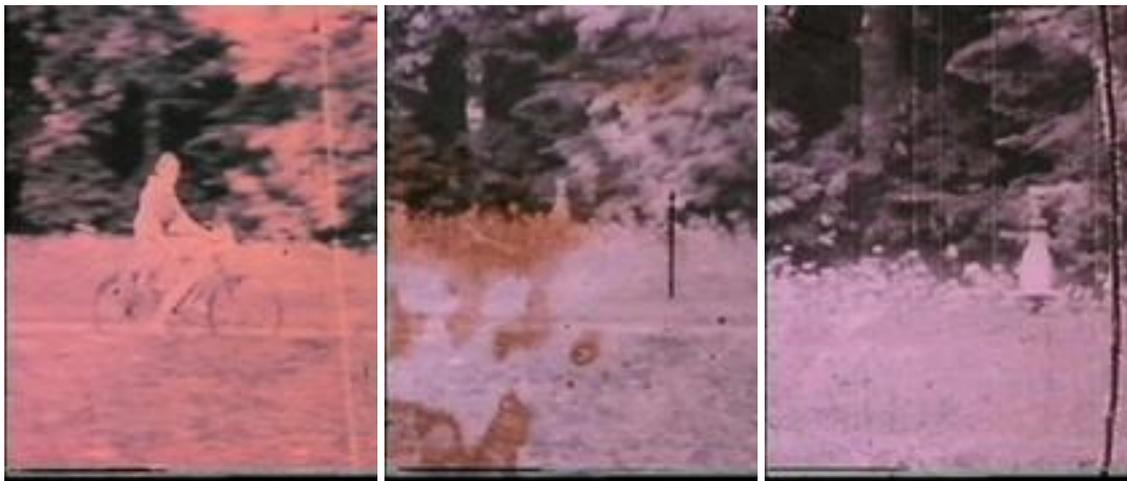


F16

F17

F18

Asimismo, en la sala de montaje comienza a desvelarse otra relación antes invisible. En este caso, se trata de una relación planteada completamente en el interior de la película, pues se establece entre dos personajes: el tío Etienne y la criada. En la escena del paseo en bicicleta de Hortense, los trucos de montaje nos permiten de nuevo descubrir algo que en el pase de la película había pasado desapercibido. El saludo del tío Etienne, que nos había parecido dirigido a Hortense (quien a su vez le contestaba) va en realidad dirigido hacia una figura, la de la criada, que se puede adivinar en el fondo de árboles (F19, F20, F21).



F19

F20

F21

Para subrayar el hecho de que tanto Hortense como el tío Etienne comparten una dimensión que permanece invisible en el relato original de la película familiar, Guérin unifica fotogramas con sus rostros (tristes, mirando al cielo o contrapuestos al agua del lago) poniendo de manifiesto unos haces de sentido antes invisibles (F22, F23).



F22

F23

F24

Aún en esta tercera se pone de manifiesto un último secreto. Deteniéndonos en la mirada de la pequeña Marlette, comprobamos que está muy pendiente de algo que permanece fuera de campo y que no ha sido mostrado en la película de Fleury (F24).

La cuarta y última parte de *Tren de Sombras* recrea la filmación de la película de Fleury con actores que ocupan el lugar de los personajes de la película, incluyendo también entre ellos al propio Fleury filmando. Es así como se va a desvelar definitivamente el doble secreto antes sugerido. Vemos a Fleury filmando la escena de las corbatas, y vemos tras él las figuras del tío Etienne y la criada que parecen marcharse a escondidas, justo en el lugar hacia donde debiera haberse dirigido la mirada de Marlette (F25).

Ahora cobran sentido hechos como el de que el tío Etienne se coloque junto a la criada en la foto familiar o el de que la saque a bailar tan efusivamente. Existe entre ellos un *affaire* amoroso.



F25

F26

F27

Finalmente, la recreación de la escena del paseo en bicicleta termina por certificar no ya sólo que el saludo del tío Etienne se dirigía hacia la criada ubicada entre los árboles (F27), sino que el saludo de Hortense iba en realidad dirigido a M. Fleury, que la filma con su cámara (F26).

De modo que, inspeccionando en el interior de ciertas huellas impresas en la película familiar, hemos recibido una doble revelación. Por un lado, una alteración en el montaje nos permite descubrir detalles fundamentales en la realidad afectiva de los Fleury que la elección de un punto de vista determinado ha soslayado, como es el caso de la relación del tío Etienne con la criada, que aparece más oculta al espectador que a los propios personajes. Por otra parte, y más intensamente, descubrimos que lo que en relación con la película familiar parecía un punto de vista objetivo, propio de un observador invisible que sólo figa, es en relación con la experiencia efectiva que el cine inevitablemente registra un punto de vista tan directamente implicado que hace pensar que toda la filmación sólo puede tener sentido gracias al amor entre Fleury y Hortense, como si sólo esa relación afectiva plasmada en el deseo de la mirada y que precede al tiempo filmico de la película acabada hubiera hecho posible todo lo demás. Como si el tiempo interno del relato filmico no pudiera nunca desembarazarse de ese otro de la experiencia efectiva del rodaje, por más que intente borrar sus huellas.

III

Robert Flaherty tardó tres años en rodar *Nanook el esquimal* (1922). Sólo de la convivencia con las personas que habrían de ser filmadas pudo para Flaherty surgir una película, de hecho la película que fundó el género documental. Esa dimensión vital del tiempo del rodaje tiene una doble implicación. En primer lugar, es ella la que hace posible que la realidad se muestre sin presiones, que se exponga confiada a nuestros

ojos. Hay sonrisas de Nanook que sólo se explican desde esa confianza, desde un estado de cosas donde Nanook es capaz de permanecer desprevenido ante la cámara de Flaherty. Pero la relación afectiva con lo filmado posee también una vertiente moral: la del reconocimiento de que el tiempo del cine —el tiempo objetivo del director y el tiempo convenido por el guión— no es más valioso que el tiempo de lo filmado, que el tiempo del otro. Es por ello que, si Nanook sale a pescar con su arpón y no obtiene en la jornada pesca alguna, Flaherty no inventa un truco de montaje e introduce un pez de *atrezzo* para salvar la situación, sino que simplemente espera hasta que, en otra ocasión, Nanook consiga finalmente su pieza. Si bien el lenguaje del cine implica la construcción de un tiempo que difiere del de lo efectivamente filmado, que posee sus propias reglas del juego, no respetar el tiempo del otro sería una traición a la experiencia vivida, al *tête-à-tête* entre Nanook y Flaherty que, en última instancia, constituye *Nanook el esquimal*: «más allá del monumento etnográfico, y de las muchas perspectivas que tengo de Nanook, la película que acabo viendo es ésta, la crónica de una amistad que se ha ido generando durante el rodaje» (Guerín, 2003, p.6).

Esa crónica, ese pacto con la realidad que incluye la dimensión temporal de la experiencia del rodaje, es también el punto de partida de *En Construcción*. Guerín tardó igualmente tres años en filmar esta película. Durante el primero, el equipo no rodó ni un solo plano. Durante los dos siguientes, se rodaron unas ciento veinte horas que dieron finalmente lugar a una película de apenas ciento veinticinco minutos de duración. Una película concebida sin guión, un *work in progress* que quiere dar cuenta de un proceso, el de la construcción de un edificio en el viejo barrio del Raval de Barcelona, que es también inevitablemente el de la destrucción del tejido social del lugar donde se inserta. Porque la historia de una casa no comienza con la llegada del propietario. La historia de una casa es también la historia de aquellos que la han construido y, más allá aún, la historia de aquellos que con anterioridad habitaban un lugar que en adelante ya no podrá nunca ser el mismo. Cuando, al final de *En Construcción*, vemos llegar a los futuros inquilinos del nuevo edificio —con quienes en principio el espectador debería identificarse más estrechamente— nos vemos enfrentados a un punto de vista y a una relectura del proceso que no solamente ya no es la perspectiva de los personajes a quienes hemos visto a lo largo de dos horas, sino que durante un instante, antes de que esta última desaparezca, permanece junto a ella estáticamente, como si se tratara de dos mundos que no se ven el uno al otro pero que están indisolublemente enlazados en un mismo proceso. Ese lugar estático donde cobra finalmente sentido la construcción del nuevo edificio pone de manifiesto más que nunca que es sólo si se atiende a ese otro lado que desaparece, que es sólo si, al igual que Flaherty, esperamos pacientemente junto a él a lo largo de todo el proceso, como podrá mostrarse el lugar donde una memoria que nace puede aún girar sobre sus pasos y traer a la vida lo que desaparece en el momento mismo de su desaparición.

Traer a la vida, es decir, no dar cuenta de ello como un elemento desechable en la cadena del progreso ni como su contrafigura inerte y melancólica, sino como una realidad que de algún modo puede ser integrada en nuestra experiencia, de un modo que sea al mismo tiempo estético —y por tanto activamente construido— y respetuoso con la propia naturaleza de las cosas. Algo que se hace posible al confiar absolutamente en la realidad, la cual, como efectivamente cree Guerín, no decepciona. Un guionista —o

un espectador educado en la narración estandarizada— no hubiera imaginado que, en lugar de hablar de fútbol o de mujeres, dos albañiles hablaran de la Internacional (que es, dice Abdel, «*la religión de los pobres*») o de la Revolución Rusa (F28), o que dijeran, como dice Abdel a Santiago, el albañil gallego, que «*la naturaleza está susurrando a Barcelona mediante la nieve*» (Arroba, 2002, p.65). El contraste que surge de manera espontánea entre Abdel y Santiago, que Guerín asocia a las figuras mutuamente equilibradas de Don Quijote y Sancho, muestra en efecto que es la realidad misma la que adquiere ese tipo de organización, capaz de incardinarse fácilmente en una tradición estética. Santiago es el contrapunto perfecto del imaginativo y crítico Abdel, a quien recuerda constantemente que vive más tranquilo sin hablar de política y a quien intenta callar diciendo que le duele la cabeza hasta que, a la pregunta de si no estaría enamorado y sería eso lo que explicaba su insomnio, responde «*ahora sí que me has matao (sic)*». Algo en gran medida similar ocurre con la frágil armonía que existe entre Juani, la joven prostituta, y su aún más joven chulo, que vive de ella y se niega a trabajar («*¡Ponte a trabajar perro! ¡Ponte a trabajar si tienes celos!*»), le dice ella en una ocasión) pero que, en la escena del final de la película, consiente en cambiar de posición, dejar de viajar sobre los hombros de Juani y ser por el contrario él quien asuma la carga de ella (F29, F30).



F28



F29



F30

Puede entonces decirse que el propósito de *En Construcción* es doble. Es, en primer lugar, el propósito de dar cuenta de un proceso urbano y, por tanto, histórico (de hecho, el Raval es un barrio que nace con el siglo XX y cuya identidad parece comenzar también a desaparecer con el final de éste) en su dimensión efectiva. Y es al mismo tiempo el de ensayar una estrategia que permita al cine abrirle paso a un tiempo que no es ya exclusivamente el propio del cine, sino el del proceso mismo que testifica. Un proceso que sólo puede captarse ubicándose en su interior, cuando aún no está cerrado y todas sus dimensiones históricas e imaginarias están presentes a un mismo nivel, antes de que la mayoría de ellas sean relegadas a un pasado en el que el presente no se reconoce y que sólo podrá ser en adelante pensado desde la melancolía. La relación visual entre el edificio en construcción y la vieja iglesia de San Pau, un edificio del románico lombardo, que se sitúa junto a la obra, va marcando los pasos de dicho

proceso. La iglesia de San Pau irá pasando desde su condición original de ser el edificio que preside todo el espacio urbano y el telón de fondo sobre el que discutir la grandeza de una construcción humana, a convertirse en una mera «vista», muerta ya como referente de la acción humana, para los inquilinos que llegan con la obra finalizada (F31, F32, F33, F34, F35, F36).



F31



F32



F33



F34



F35



F36

Ahora bien, ¿qué significa para la gente que aparece en la película la construcción de un nuevo edificio? Para el viejo marino desahuciado, sin duda el más quijotesco de todos los personajes, cuya pobreza se mezcla con recuerdos visionarios de viajes lejanos y con su deseo de pertenecer a quienes disfrutaban de las cosas «*delicadas*», es una necesidad imaginaria, lo que necesita la ciudad para dotarse de la grandeza de una ciudad viva y cosmopolita como Londres. De hecho, la película propiamente dicha se inicia con un estrambótico parlamento del viejo marino (F37), acorde con sus delirios de grandeza que tan brutalmente contrastan con su condición social:

Aquí (...) se vuelven las calles estrechas, y no hay lo que debe de haber, una ciudad moderna. Está anticuada, se ha pasado de moda, la gente se ha envejecido prematuramente. No hay capacidad, no hay educación...

(...) Son asuntos multimillonarios. Necesitan una ayuda de los fondos de conexión europeos (*sic*), para facilitar al gobierno español... los fondos de conexión (*sic*) de toda Europa y de todos los bancos, tienen montones de millones para hacer esta... esta... esta cosa, tirar todo aquello, aquella plaza, ampliar desde allá hasta aquí... (...) y todo esto convertirlo en una gran plaza. Porque en Londres, que es una gran ciudad cosmopolita, tiene usted plazas, árboles, y aquí nos dedicamos a construir a construir, y resulta que nos encontramos con calles estrechas...

Con la cámara enfocando a una pared donde un graffiti reza «Derribos no. Rehabilitación», añade (F38):

Y aquello, aquello, esas casas que hay ahí al lado, todas irán a derribo, está viejo, anticuado, y hacer otras casas para los que vivan ahí.

Más adelante, veremos al viejo marino sentado en la calle, rodeado de sus cosas y de escombros, preparándose quizá para dormir (F39).



F37



F38



F39

Una relación diferente con la construcción es la que mantiene el encargado, en quien Guerin encuentra una férrea ética del trabajo (hoy anticuada). El amor del encargado por el oficio de la construcción es tal que dice a su hijo, a quien parece estar enseñándole, que «uno tiene que estar enamorado (*sic*) de su trabajo como si fuera... como si fuera una novia vamos. Porque si no, no le pones interés». Ese amor por el trabajo dará un paso más en la dirección de una identificación no ya con el oficio de la construcción en sentido estricto, sino con el proyecto urbanístico donde trabaja en su conjunto, pasando así desde la pasión por el trabajo a la inclusión (no meditada) del

propio imaginario en un proyecto político, que el encargado llega a interiorizar como si fuese él mismo quien lo hubiera planeado y puesto en marcha. Así, llega a decir que «nos hemos propuesto aquí hacer un barrio nuevo y vamos a conseguirlo eh?», para inmediatamente corregirse y aclarar: «Bueno, nosotros no, el alcalde de Barcelona quiere hacer un barrio nuevo aquí hace ya tiempo y ...». Finalmente, vuelve a implicarse plenamente con la primera persona, aunque eso sí, del plural: «y tendremos que conseguirlo ¿no? Un día u otro». Y todo ello aun en el seno de una conversación donde ha llegado incluso a decir que «con todo el tiempo que llevo en la construcción no me ha dado ni para comprarme un reloj», pero donde frente a cualquier conciencia que induzca a la queja primará siempre esa moral de una colectividad trabajadora uniformada en torno a un proyecto, volcada en un proyecto cuyas implicaciones sociales permanecen impensadas.



F40

El encargado es también quien mejor permite a Guerin establecer el nexo entre la historia de la construcción y la historia como gran proceso colectivo. Ese nexo se establece en primer lugar con la historia como pasado lejano. Ese pasado lejano que se ejemplifica en la iglesia de San Pau, acerca de cuya construcción el encargado discute con un compañero, alabando la calidad de la piedra y señalando la existencia de una correlación directa entre aquella tarea y su propio trabajo: el único secreto de la iglesia es para él que la piedra natural no tiene envejecimiento;

por lo demás, esos bloques se subían «como siempre se han subido (*sic*), con carriolas, como hacíamos bloques como éste, con un maquinillo (*sic*) de aquellos». La conversación deriva entonces hacia el trabajo de las piedras con que se hacían las pirámides, señalando el encargado que tampoco en ello existe misterio alguno, ya que,

si nos fijamos en *Tierra de Faraones* veremos que había arquitectos entonces. El rey aquel que quería hacerse su tumba buscaba un arquitecto que hiciera algo que no pudiera ser saqueo (*sic*) y él lo encontró... (...) y fue el que hizo una cosa que yo, cada vez que veo la película, me quedo asombrado (*sic*), de aquel entonces lo que hizo aquel hombre....

La conversación continúa con la alabanza de la construcción de las pirámides tal como se cuenta en *Tierra de faraones*, alabanza que no obsta para que el encargado la conecte de nuevo con los problemas que el oficio de la construcción tiene en el presente. Los problemas que tuvieron los egipcios eran similares a los presentes: que si las piedras de las canteras no servían, que si los obreros no comían y no se tenían en pie, que si había que recaudar más fondos... De ahí que el encargado concluya afirmando que «era el mismo sistema de hoy».

Pero la alusión a *Tierra de faraones* pone también de manifiesto la relación con la historia en otro sentido; en el sentido de la mediación omnipresente de los medios de comunicación social en nuestra percepción del pasado y del propio presente. Guerin cuenta cómo fue el encargado mismo, que se le hacía un personaje típico de Howard Hawks, quien un día le habló precisamente de esa película:

José Luis, tú sabes la película sobre la construcción que a mí me gusta?», y sin saber ni el título ni el director describió *Tierra de faraones* con tal vehemencia y con tal pasión que me dije que había que incluirlo en la película, así que creé la situación como contrapunto mítico. Por tanto todo esto no fue una cuña cinéfila impuesta por mí, sino que surgió orgánicamente de dentro.(Arroba, 2002, p.71)

De este modo, es la propia realidad la que nos dice que ella misma es ya difícilmente distinguible del imaginario mediático, el cual se nos ha hecho historia hasta tal punto que nuestra relación con él constituye ya una realidad objetiva. De este modo, esa ética del trabajo que Guerin encuentra en el encargado, y que hoy parece estar de hecho en proceso de desaparición, tiene también su anclaje en un imaginario que ya incluye al cine, a un cine hoy desaparecido, como parte de su historia. *Tierra de faraones* será de hecho la protagonista de una secuencia memorable que se inicia con un paseo nocturno del viejo marino por el barrio. Se trata de un paseo acompañado por el sonido de fondo de la epopeya de Hawks que reproduce un parlamento que de algún modo recuerda al tono mítico de aquél con que el marino abría *En Construcción*: «He dispuesto una gran tarea para Egipto cuya realización sería imposible en cualquier otra tierra. Vais a levantar una pirámide en medio de las arenas del desierto...». Sólo que ese parlamento del faraón es presentado como la imagen especular de la primera secuencia del marino. Ahora no es éste quien toma la palabra de forma arrogante, sino que su frágil figura se pierde en la oscuridad de un lugar degradado lleno de escombros y basuras, mientras que la voz del faraón emerge, impersonal pero objetiva, de la pantalla o, más bien, de las pantallas de televisión (F41). Acto seguido, la cámara recorre las fachadas de los edificios y comprobamos, a través de balcones y ventanas, que en cada vivienda hay una televisión donde pueden verse imágenes de *Tierra de faraones* (F42, F43).



F41



F42



F43

Esa presencia del cine y, más particularmente, del cine visto por televisión, en la configuración de los valores de los personajes es igualmente sugerida por la escena en la que Abdel, contemplando la nevada, dice a Santiago que «bajo nieves como éstas, más frío todavía, se ha hecho una revolución, que es la revolución rusa», a lo que Santiago responde: «¿Es que estuviste viendo ayer *El Correo del Zar*?». «Hombre, claro», contesta Abdel.

Pero el hecho de mostrar esa presencia pone sobre la mesa una última cuestión. Al hacernos ver la implicación del cine en la configuración de nuestro imaginario como si fuera un dato objetivo, Guerín no sólo reconoce la incidencia de aquél en la configuración de un punto de vista que sostiene los anhelos de la gente en el mismo movimiento con que oculta las partes menos amables de un proceso efectivo, sino que plantea la cuestión de cómo el cine mismo, como de hecho hace *En Construcción*, es capaz de mostrar ese contraste, incluso si eso implica tomarse a sí mismo como objeto. Así ocurre con la distorsión entre un imaginario de leyenda sostenido por la televisión y una desoladora experiencia efectiva que se nos muestra en la escena del paseo del marino, pero, sobre todo, en la escena de la llegada de los posibles compradores al edificio casi concluido. Los futuros inquilinos no sólo pasan junto a nuestros personajes sin prestar la mínima atención a su presencia (F44), sino que, sobre el fondo de los rostros ciertamente poco *chic* de quienes aún viven en el edificio de enfrente, comienzan a hablar acerca de la necesidad de dotar de seguridad al edificio (F45) o de la importancia de que los vecinos sean agradables a la vista (F46).



F44



F45



F46

Pero, ¿se trata de que estos personajes son simplemente horribles, o se trata más bien (o quizá también) de una cuestión de punto de vista?:

Nos guste o no estamos más cerca de los compradores de las nuevas casas que del resto de los personajes de la película. La verdad es que no dicen cosas tan horribles, pero sin embargo es horrible, horrible por un problema de

invisibilidad. Están ahí los albañiles —nuestros personajes— poniendo yeso y no les ven, no les dicen nada, les ignoran, son invisibles, están hablando de donde pondrán la pecera, la tele y tal. (Guerín, 2002, p.33)

La tarea del cine es la de visibilizar lo invisible, la de ser capaz de mostrar en un mismo plano lo que vemos y lo que habitualmente se nos oculta, como en esta escena a nuestros viejos personajes y a los nuevos colonos, aunque ellos mismos no se vean entre sí. Para lograr esa visibilidad, se hace imprescindible poder observar la realidad sin el peso del hábito cotidiano. Pero para levantar ese hábito en el espectador ha sido necesario mantenerlo dos horas conviviendo con el otro.

IV

Los hábitos del espectador que *En Construcción* intenta socavar no son sin más los de un modo de vida, sino específicamente los de un tipo de percepción que permite una identificación inmediata con las cosas y las personas basada en la velocidad, en la brusquedad del corte publicitario propia de la televisión. Esa velocidad a partir de la cual el público ha aprendido a mirar de otra manera (Guerín, 1995, p.22) y que, a fin de cuentas, le ha hecho perder el sentido de la observación y quedar anclado en la demanda imaginaria. Pero recuperar el sentido de la observación, convirtiendo al cine en un acto revelador que se opone a la uniformidad publicitaria, parece requerir el dar cuenta de lo que en ésta siempre se oculta: el pacto con la realidad que se estableció en la génesis del relato filmico, un pacto que necesariamente alberga las trazas de tiempo efectivo.

El objetivo de *En Construcción* parece ser el de poner entre paréntesis el relato que el presente habitualmente hace del proceso histórico para dejar hablar a aquello que normalmente no tiene voz. Esa puesta entre paréntesis resulta absolutamente necesaria por cuanto, como dijo Benjamin, «la imagen del pasado amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella» (Benjamin, 1982, p.180). De ahí que para Guerín la película pudiera haberse llamado tanto «En Construcción» como «En Destrucción», ya que ambas expresiones no designan sino las dos caras de un mismo proceso, y que la haya finalmente subtítulo «work in progress». Sin embargo, el componente místico que Benjamin añadía a la rememoración de la historia no existe en Guerín. No existe completamente el peligro de que la boca del historiador esté ya hablando al vacío «quizás en el mismo instante de abrirse» (Benjamin, 1982, p.180), sin duda porque ese pasado no está aún del todo muerto. Porque Guerín ha podido recuperarlo estéticamente más allá de su consideración como un mero eslabón del *continuum* del progreso o como una ruina a la que dirigimos desde el sadismo de la melancolía. Porque ha podido recuperarlo de tal manera que sea capaz de hablarnos. Ahora bien, dado que al modo de vida que nos identifica con el comprador de la vivienda le acompaña un modo perceptivo basado en lo inmediato de la demanda, ese modo perceptivo que vuelve invisible aquello que no se ajusta a sus exigencias narcisistas, la puesta entre paréntesis del relato del progreso que permita dicha recuperación requerirá necesariamente también de una puesta entre paréntesis de ese modo perceptivo.

Sin embargo, no es lícito pensar que este último puede sencillamente suprimirse para encontrar algo así como un lenguaje incontaminado del cine, como si el tipo de desarrollos radicales del audiovisual a que nos hemos acostumbrado no estuvieran ya incluidos entre las posibilidades del lenguaje filmico en general. Al fin y al cabo, y a pesar de que el ritual de la sala de cine y las cualidades de la imagen fotoquímica sigan marcando una diferencia capital frente al mando a distancia y la imagen electrónica, el hecho de que, como el propio Guerín ha dicho a veces, estemos viendo mucha televisión en los cines y el hecho de que las cualidades relacionadas con la producción de ideas y sentimientos no desaparezcan con el paso del cine a la televisión, quieren decir que algo fundamental de la estrategia narrativa es común a ambos dispositivos. De este modo, si bien es cierto que al espectador a quien se habla nos espera desde un hábito perceptivo educado en la vorágine del audiovisual, aquella puesta entre paréntesis debe de algún modo incluir también al cine mismo. Es decir, que debe incluir una reflexión sobre el propio medio en que se nos está hablando. Quizá por ello *En Construcción* se cuida mucho de no comenzar con el documental de Guerín propiamente dicho, sino que éste es antecedido por imágenes de un documental anterior que representa el mismo barrio a comienzos del siglo pasado. La introducción de esas imágenes provoca el doble efecto de enfrentar, por una parte, al Raval actual ante su propio pasado, que aparece incrustado en el presente como el origen mítico de una historia que se ha encaminado hacia la decadencia (como dice el encargado a su hijo, de la vitalidad que el barrio poseía no queda nada, salvo «cuatro abuelos») y de situar el documental de Guerín en relación no sólo con el barrio, sino también con una representación del barrio, y una representación cuyo carácter *naïve*, que aparenta solamente registrar la alegría de vivir en los buenos tiempos del Raval, pone de manifiesto el carácter impensado de su punto de vista.

En líneas generales, la madurez del arte moderno llega en el momento en que éste toma conciencia de sí mismo e incluye esa conciencia en su trabajo. Es decir, en el momento en que la obra asume la responsabilidad de hacer explícito el hecho de que su apariencia natural no es realmente naturaleza, sino el resultado de un trabajo encaminado a lograr aparecer *como si* fuera naturaleza. Este trabajo reflexivo, expresado alguna vez (aunque muchas menos de lo que a menudo se piensa) mediante una abrupta negación, no deja sin embargo de obedecer al mandato que encuentra en toda neutralización de lo concreto una traición a la experiencia efectivamente vivida. La autodenuncia del arte moderno como artificio no se hace sino en favor de su espíritu inicial, de ese impulso hacia la aprehensión del tiempo que desde este preciso momento tendrá en primer lugar que efectuarse a partir de la deconstrucción de un artificio. En el caso del cine, su doble anclaje en el documental y en la ficción, que se configuran en el interior específico del modo de hacer cine como su cara natural y su cara artificial (el documental como mero registro de lo real y la ficción como imposición de un orden a lo real, aunque éste pueda a su vez mostrarse como natural en tanto que obra de arte) hace que este trabajo pase en primer lugar por mostrar la artificialidad última de esta distinción misma: por descubrir la ficción en el documental y el documental en la ficción.

Como ha dicho en alguna ocasión Víctor Erice, distinguir cine de ficción y cine documental es en realidad un imposible en la medida en que la ficción anida siempre en la mirada del cineasta, en cómo éste se sitúa frente a lo filmado, en la manera que tiene

de encuadrar y de contar. La cita documental del comienzo de *En Construcción*, vista al contraluz del conjunto de una película que no oculta la cara crepuscular de un proceso que podría también haberse visto en su momento como no menos prometedor que el nuevo edificio, nos hace entonces preguntarnos si esa vitalidad inicial no pertenece también a un determinado pacto con la realidad, el mismo que hará que el recuerdo de ese momento por parte del encargado equivalga a una imagen mítica cuyo valor es superior a lo que hoy ya no es más que decadencia y que debe por tanto desecharse a partir de una nueva mitología... Del mismo modo, pero inversamente, el lenguaje subterráneo que el análisis realizado en *Tren de sombras* descubre en la película familiar de los Fleury nos hace preguntarnos si, más allá de las identificaciones propuestas por el guión y la estructura narrativa, el cine no contiene siempre el registro documental de un impulso vital, de una situación efectiva donde las relaciones apenas perceptibles entre los personajes o el amor del cineasta por una mirada o un juego de luces y sombras son inevitablemente invitadas a permanecer como durmientes en el interior de la estructura casi autónoma de un relato filmico. Es así, en cualquier caso, como el cine de José Luis Guerín parece saldar su cuenta con el espíritu del arte moderno. Mediante una operación que supone al mismo tiempo tanto la puesta en suspenso del lenguaje heredado como una operación de construcción. Como una arquitectura activa cuya función no es otra que darle paso al tiempo en su doble dimensión individual e histórica.

Bibliografía citada

- Arroba, Álvaro: (2002) «Conversación con José Luis Guerín». *Letras de Cine*, número 6, año 2002, pp.68-73
- Barthes, Roland: (1980) *La Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Benjamin, Walter: (1940) «Tesis sobre filosofía de la historia». Benjamin, Walter: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982, pp. 177-191.
- De Duve, Thierry: (1995) *Kant After Duchamp*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1995.
- Fecé, Josep Lluís: (2001) «El tiempo reencontrado. "Tren de sombras"». Català, Joseph Maria; Cerdán, Jostxo; Torreiro, Casimiro: *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2001, pp. 307-312.
- Guerín, José Luis: (1995) «De la catedral a la salita de estar. Charla cinematográfica con Isabel Escudero». *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. N° 22. Barcelona: Otoño de 1995, pp.79-89.

————— : (2002) «Jamás se me ocurren películas caras. Conversación con Tito Comín, Manuel Quinto y Jordi Pérez Colomé». *El Ciervo, revista mensual de pensamiento y cultura*. Nº 619, Barcelona: Octubre de 2002, pp.31-33.

————— : (2003) «Work in progress. Transcripción de la conferencia dictada en El Escorial el 28 de agosto de 2003 en el seno del curso 'cine y pensamiento: el ensayo filmico'». *TDS. Tren de Sombras*. nº 0, Enero de 2004.
<http://www.trendesombras.com/num0/gerinum0.asp>

Losilla, Carlos: (1998) «Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad». *Archivos de la filmoteca*, nº 30. Barcelona: Paidós, Octubre 1998, pp. 170-181.

Lyotard, Jean-François: (1986) *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1995.

Javier Marías: Un novelista para nuestro tiempo

[Manuel Durán](#)

Yale University, Emeritus

"Por el hilo se saca el ovillo", viejo refrán castellano que sin duda está entre los miles de refranes que tanto agradaban a Sancho Panza. Yo siempre he pensado que para acercarnos a la literatura española de hoy es bueno empezar por un hilo, sutil pero resistente. El hilo es la vida y la obra de Miguel de Unamuno, el más español y castizo de los escritores de su generación, que, sin embargo, no hubiera escrito como escribió sin recibir y asimilar influencias diversas, procedentes de países europeos y también de Hispanoamérica. Sin los teólogos protestantes alemanes, sin Kierkegaard, en fin, sin tantas influencias de fuera de España, no hubiera escrito mucho de lo que nos dejó.

Y de Unamuno, siguiendo el hilo, pasamos a Ortega, también profundamente español, y que de todos modos necesitó viajar a Alemania y allí impregnarse de cultura alemana (y, también, francesa, inglesa, de otros países.) Ortega reacciona frente a Unamuno, y propone más influencia de fuera de España. De Ortega pasamos fácilmente a Julián Marías, discípulo predilecto, junto con María Zambrano, de Ortega. Marías, de increíblemente vasta cultura, continúa la obra de Ortega, tiende a extenderla en algunos campos, y, finalmente, comunica a su hijo, Javier Marías, el respeto por la cultura tradicional, y al mismo tiempo la necesidad de renovarla a través de influencias diversas, muchas de ellas procedentes del extranjero. Lo que en Ortega fue admiración por Alemania se convierte en Javier Marías en admiración por Inglaterra: no por ello dejan de ser auténticamente, sólidamente españoles estos dos escritores.

Ortega hubiera querido escribir una novela, y ha escrito muchas páginas interesantes sobre la novela como género literario. Julián Marías escribió sobre muchos temas, sobre todo ensayos filosóficos, y ciertamente sociológicos y sobre historia de la filosofía, también páginas memorables sobre literatura, aunque, que yo sepa, no escribió ninguna novela.

Su hijo, Javier Marías, en cambio, se ha convertido en uno de los principales novelistas de la España de hoy, sin dejar de escribir interesantísimos ensayos. En este campo, el de la novela, ha sobrepasado fácilmente a Unamuno, cuyas novelas hoy nos parecen demasiado "ideológicas", novelas de tesis, si bien alguna, como *San Manuel Bueno, Mártir*, va más allá de estas limitaciones y se convierte en obra maestra..

Hay algo que une a estos varios escritores: tanto Unamuno como Ortega, Julián Marías y Javier Marías, han colaborado con frecuencia en los periódicos, lo cual les ha llevado al camino del ensayismo. Unamuno publicó en numerosos diarios españoles y argentinos, sobre todo en *La Nación*, lo cual le llevó a interesarse por la literatura hispanoamericana (su ensayo sobre el *Martín Fierro* es muy agudo). Ortega dijo de sí mismo en cierta ocasión: "Yo he nacido sobre una rotativa": su familia era propietaria de un periódico, y Ortega publicó parte importante de su obra en *El Sol* y otros diarios. Julián Marías también ha publicado en periódicos, aunque menos que Ortega. Javier Marías publica regularmente, una vez por semana, casi siempre en *El País Semanal*.

Javier Marías, nacido en 1951, ha vivido --siguiendo a su familia, primero, y después en forma independiente-- en Italia, Estados Unidos (Cambridge, Massachusetts), Inglaterra (Oxford). Es ahora propietario de un piso en la Plaza Mayor de Madrid. Sus periodos en el extranjero le dan una visión más equilibrada y objetiva de los problemas y las esperanzas de los españoles. Su vocación literaria fue muy temprana: como señala la crítica holandesa Maarten Steenmeijer, apenas cumplidos los dieciocho años se puso a escribir una novela que no tenía nada que ver con las propias vivencias ni con el país en que había nacido y crecido ni con el radical experimentalismo que era la estética dominante en la narrativa española de aquel entonces. Se trata de *Los dominios del lobo* (1971), cuya materia prima fueron nada menos que ochenta y cinco películas norteamericanas consumidas por Marías durante una breve estancia en París. El autor las transformó en una novela que no sólo se revelaría como atípica en el marco de la narrativa española coetánea sino incluso respecto a la narrativa posterior del propio Marías. Llena de aventuras y peripecias y, además, escrita en un estilo muy ligero y transparente, esta primera novela prelude más a la narrativa de Eduardo Mendoza (recuérdese que la primera novela de Mendoza, nacido ocho años antes que Marías, saldría cuatro años después de la primera novela de éste-- que a las novelas "maduras" de Marías (afirmación que no pretende sugerir al lector que no conozca *Los dominios del lobo* que no debería leer esta novela tan precoz como sorprendente y divertida; al contrario). (*Foro Hispánico*, p. 7)

La mayor parte de los críticos que se han ocupado de Javier Marías han relacionado su obra con la de su amigo y mentor, casi su ídolo, el autor de *Volverás a Región*, Juan Benet. Yo difiero, en parte. Creo más importante el que Marías haya traducido la interesante y compleja novela (¿o quizá no es novela?) del autor inglés del siglo XVIII,

Lawrence Sterne. Sterne escribe en forma ligera, humorística, un relato lleno de zigzags subjetivos, de novedades tanto estilísticas como, incluso, tipográficas. Las digresiones son tan abundantes que ahogan, casi, el relato. Hay páginas en blanco, párrafos que terminan en líneas de asteriscos. Y, sobre todo, lo que vemos en la novela son las caprichosas evoluciones y asociaciones de ideas en la mente del autor. Sterne es siempre imprevisto, improvisado, aéreo. En cambio, Benet escribe en forma casi impenetrable, en un lenguaje plúmbeo que recuerda el informe de un geólogo, o geógrafo, o agrimensor, o quizá ingeniero (creo que lo era), y sus personajes no se revelan, más bien emplean lenguaje y léxico inadecuados a su formación cultural, que los hacen más impenetrables. No sabemos en qué parte de España transcurren sus novelas, en qué años, cómo son en realidad sus personajes. La incertidumbre, la imposibilidad de llegar al fondo de la realidad, es quizá el mensaje central de toda su obra.

Sterne, por otra parte, es mucho más jovial, abierto, simpático; nos remite a Cervantes, con quien comparte el espíritu humorístico, burlón, y una incertidumbre inicial (en efecto, nos dice Cervantes en el *Quijote*, ¿cómo confiar en un historiador árabe, ya que todos ellos son mentirosos, y quizá mal traducido?)

De todos modos, el ambiente y los personajes de Marías difieren del ambiente y los personajes de Benet. Yo diría que los personajes de Marías son más conscientes y más civilizados que los de Benet. No me imagino a Benet describiendo una cena en Oxford en que cada personaje es consciente de la mirada exploradora y significativa de los demás. Ambos escritores, desde luego, viven en una época post-kantiana, en que algo sabemos de las incertidumbres señaladas por Heisenberg y la física cuántica, y también, en aspectos más vecinos a las humanidades, las borrosas fronteras del arte, la política, la psicología y la sociología de la postmodernidad (llamada, de otro modo, la confusión total, la falta de principios y de metas que caracteriza nuestro tiempo, y sin duda se refleja, o se define, en nuestras literaturas). Además, Marías se inspira con frecuencia en el cine, y las películas siempre, o casi siempre, tienen una estructura que, tan antigua que nos remite a Aristóteles y su *Poética*, tiende a organizar lo que ocurre a base de un conflicto que incluye una presentación, un desarrollo, y un desenlace, lo cual hace que las novelas de Marías sean más inteligibles que las de Benet.

Lo que ocurre en el caso de Sterne (y también ocurre en ciertas obras de Diderot, como *Jacques le Fataliste*,) es que la intervención del autor en la obra que está creando, si es demasiado clara, tiende a perturbar el espejo: creíamos que el relato iba a reflejar una realidad concreta, externa al mismo, y de pronto las imágenes del espejo se ven complicadas y borrosas porque se les ha superpuesto, como ocurre con ciertas fotos mal reveladas, otra imagen: la del rostro, o la presencia, del autor o de la autora. Esto ocurre en el *Quijote*, pero en forma mucho más suave y menos turbadora. El proceso está admirablemente explicado en un libro de Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, y si queremos ver un ejemplo concreto en miniatura, un esbozo, lo hallaremos en el famoso poema de Lope de Vega, "Un soneto me manda hacer Violante". El poeta nos cuenta, paso a paso, cómo va construyendo este soneto, en forma que no refleja ningún sentimiento íntimo, ninguna belleza del mundo exterior, sino la capacidad técnica y el virtuosismo del autor:

Catorce versos dicen que es soneto,

Burla, burlando, ya van tres delante (...)

Mirad si son catorce, y ya está hecho.

Todo lo cual quiere decir que la "metaficción" o la "novela autoconsciente" no es un invento nuevo sino más bien un importante desarrollo del arte y la literatura del barroco, en un esfuerzo por hacer borrosas (y porosas) las fronteras que separan la obra de arte del espectador. Así, por ejemplo, en *Las Meninas* Velázquez se incluye a sí mismo, e incluye el acto de pintar, en el mismo lienzo, junto con los otros personajes retratados, y además nos invita a nosotros, los que contemplamos el cuadro, a penetrar en el espacio que el artista está pintando, ya que Velázquez está mirando de frente, y en cierto modo "observando" a los que contemplan el cuadro. (Recordemos también el lienzo de Vermeer, "Alegoría de la Fama", conocido también como "El artista en su estudio", con el artista, Vermeer, una joven modelo a punto de tocar la trompeta de la Fama, y un gran mapa de Holanda. Ahora, en la novelística española contemporánea, pensemos en novelas tan valiosas como *Mazurca para dos muertos*, de Camilo José Cela, en que la presencia del autor resalta en cada página, formulando preguntas que contestará (o no) más tarde, manipulando discreta o abiertamente al lector, y también *El balneario* de Carmen Martín Gaité, y, claro está, *Volverás a Región y Herrumbrosas Lanzas*, de Juan Benet, a quien es indispensable citar en este caso, si bien los lectores de este ensayo ya se habrán dado cuenta de que Benet no me gusta nada, en absoluto. (Creo, incluso, que hay libros, o más bien novelas, que es peligroso leer: si, por ejemplo, leemos la "novela" de James Joyce, *Finnegans Wake*, e inmediatamente leemos *Volverás a Región*, de Juan Benet, y sobre todo si al mismo tiempo estamos escuchando música de Philip Glass, nos colocamos al borde del suicidio.)

Se trata, sobre todo, de observar, y subrayar, que el ambiente, el clima afectivo de las novelas de Marías es muy diferente del ambiente creado por novelas como *La familia de Pascual Duarte* o *La colmena*, de Camilo José Cela, o bien *Tiempo de Silencio*, de Luis Martín Santos, o bien *Herrumbrosas Lanzas*, de Benet. Todas estas novelas tienden a quedar prendidas, casi diría paralizadas, en el oscuro pasado de la guerra y la inmediata postguerra. En la medida en que reflejan aquellos años malditos, se convierten sin duda en importantes testimonios a la vez literarios e históricos. Pero no podemos seguir atados al pasado. Marías nos acerca a un presente imperfecto, pero mucho más libre, más abierto, más lleno de esperanza. El presente, y el futuro inmediato a este presente, diría Marías, es un acertijo: hay que adivinar algo, y el lector es parte de la adivinanza. Una adivinanza no es necesariamente un duelo o un amenaza. La esperanza y el optimismo pueden ser parte de la adivinanza.

Yo sugiero ahora que la idea que Marías tiene del novelista, de la creación de una novela, se parece algo a la idea que tenemos de la famosa Sheherezada de las *Mil y Una Noches*. El novelista, o la novelista (muchas son las mujeres que escriben novelas hoy) vive, sobrevive, mientras cuenta su cuento, mientras nos distrae y entretiene con su narración. Contar algo no es describir una realidad sólida y preexistente a la narración; la realidad está hecha, descrita, desarrollada, por sus narradores, que conectan y

articulan una serie de datos, en principio incoherentes, inconexos, y que alcanzan coherencia en el acto mismo de ser narrados. Sherezada sigue viva, a través de sus cuentos de cada interminable noche, y nosotros con ella; a través de sus cuentos la realidad cobra sentido. Contar, narrar, es hacer y crear lo narrado, dar existencia genuina a una serie de datos que sin el hilo narrativo se perderían, se disgregarían, caerían en la nada. No recuerdo bien quién dijo (creo que fue Gustave Flaubert, pero no estoy del todo seguro) que "en un collar de perlas, lo más importante, lo esencial, no son las perlas; es el hilo que las une".

Al final de su novela *Mañana en la batalla piensa en mí* Javier Marías nos da un resumen de sus ideas acerca de la novela. Sus palabras van muy cerca de lo que he tratado de expresar en la última página de este ensayo. Creo que la explicación que da allí de sus novelas, de su idea de la novela y de la función del autor de novelas, es casi tan valiosa como el resto de esa novela, que es, sin duda, muy valiosa. Por suerte para él, nunca se ha visto amenazado de muerte, como lo estuvo Sherezada, al final de cada capítulo o de cada cuento. El mundo moderno nos ofrece, sin duda, ciertas ventajas.

Obra citada

Foro Hispánico, Revista Hispánica de los Países Bajos, No. 20, Septiembre de 2001:
"El pensamiento literario de Julián Marías." Amsterdam: Rodopi, 2001.

Theatrical Space and Social Change in Carlos Saura's *Los ojos vendados* (1978)

[Kevin M. Gaugler](#)

Marist College

Before a declaration of war on a foreign nation, the Romans performed a ritual with three theatrical stages: one platform was placed within Roman land, the second was positioned between the border of the empire and its enemy's, and the third was carried within its adversary's territory. Such a ritual, known as the fas ritual, created a necessary field for militant acts. Violence, it seems, required an invented space so that one socio-political order could pervade another (Certeau *Practice* 124). Theater and its space then, constitutes an entity that both defines a territory and provides a housing of legitimacy for riotous acts. (1)

Carlos Saura's cinematic style exemplifies a similar use of theatrical space to induce social transformation. Marvin D'Lugo notes, "We need to see the essence of Saura's art as an exploration of alternative practices, interventions both in cinema and culture, which seek to disengage the spectator from illusion" (35). Theater in Saura's film, *Los*

ojos vendados (*Blindfolded eyes*) (1978), achieves such a function since the inclusion of drama constructs new spaces that destroy and reorganize hegemonic cultural meanings, supports revolutionary acts and cultural reidentifications as much as violent acts themselves.

Throughout Saura's work, Luis (José Luis Gómez), the director of a drama school, attempts to produce a play that simulates a symposium on political torture in which he once participated. His production, like the previous witnessed forum, informs a public imperceptive to these violent political activities. Emilia (Geraldine Chaplin), the wife of Luis' dentist, becomes both the star of the play and the director's lover when his acting classes teach her to ignore societal boundaries and scout new avenues.

All of Luis' students, including Emilia, discover freedom through acting techniques that not only challenge an old world order, but involve an internal exploration of one's past and one's aspirations. Theater initiates both a movement toward social transformation and an exercise toward self-understanding. Saura's film, in turn, merges spaces of physical reality with realms of the imagination. The movie removes the metaphorical blindfold that has prevented post-Francoist Spain from seeing beyond a single, fascist national order. The conceptual basis for the film has been attributed to both Saura's participation in a forum on political torture and the beating of his sixteen-year-old son, Antonio, by a right-wing youth group. The director even dedicated the film to his child (D'Lugo 147-8). *Los ojos vendados* and its alternative spatialities consequently reflect Spain's turbulent transition from Franco's dictatorship to a functional democracy. Current events from 1978 are mirrored in the picture's chaotic structure, riddled with violent acts and theatrical spaces that destroy previous social constructs and erect new post-dictatorial systems of meaning.

The movie opens with a forum where a French diplomat's denunciation of "una escalada de violencia y de terror en el mundo" (an escalation of violence and terror in the world) takes place, establishing the need to bring about social awareness and change. Humanizing his address, the speaker introduces Inés, a torture victim who recounts her kidnapping and brutalization to the audience. Although Inés' speech is not portrayed as performance, but as a true testimonial in an academic forum, one cannot ignore the theater space in which the victim speaks. Standing on a stage in the spotlight, the conventions of theater undermine the verisimilitude of her story as we remain amply aware of the space that surrounds her. Equally obvious, in narrating an abduction, the speaker must reconnect illogical events into a rational account by means of fanciful visions. The victim herself expresses an inability to remember details and distinguish actual events from dreamed ones. Gaps in memory naturally are filled with the speaker's own imagination, resulting in a correlative exchange between actual and chimerical occurrences. Her story constitutes a mix of real and illusory happenings and thus is neither history nor fiction but the discourse of the in-between, of an Other realm, of a heterotopia.

As Inés congruously represents, contests and inverts her story in the first scene of *Los ojos*, Saura reminds the moviegoer of the space and community that surround Inés by incorporating in one close-up shot the reflection of the seated audience in the mirrored

glasses that she wears to cloak her identity (D'Lugo 150). Society and its environment are literally reproduced in the victim's face and her words serve a reflective function for a chaotic world and not an event isolated from reality and irrelevant to the community at large. The close-up of Inés' face with the mirrored glasses embodies the theatrical union of a real-and-imagined blend of fiction and history in her testimony. Simultaneously the film exploits the framed image of the scene, the space of the theater and the rhetoric of the protagonist in the creation of an elsewhere in which her face, place, and words cannot definitively be identified, situated or verified.

Luis, a member of the panel that sits behind Inés, obviously recognizes the theatricality of the moment, the ambiguity of the situation, and the importance of its purpose since he decides to replicate the same configuration as a play. The film's final scene debuts this effort; Emilia plays Inés and Luis assumes the same location and function as in the real-life symposium, while the entire film constitutes a process toward the final product. The imitation becomes indistinguishable from the original testimony. Although one degree further from a concrete reality, the simulated event produces real and violent reactions in its public. Threatened several times not to continue with the work, the stubborn director ignores the ultimatum even when he and his apartment are assaulted and vandalized. In general terms, the film depicts the use of terrorism to abolish theater, just as we witness the utilization of theater to stop terrorism. Thus theater and terrorism compete for common territory--one entity continually endangering the very existence of the other.

As a whole, *Los ojos vendados* may be perceived as the process toward the theatrical reconstruction of its initial scene and the effect of such a project on the actors in the work and on their public. Though the centripetal inertia of the film moves from an initial scene through the process of simulating itself, the final sequence of Luis' production ends differently from the initial forum. Emilia/Inés concludes her oration with a denouncement of oppressive governments, "Espero que este testimonio sirva para alterar la opinión pública para que condene a los regímenes militares, autoritarios y represivos [. . .]" (I hope that his testimony helps to sway public opinion to condemn military, authoritarian and repressive regimes. . .). Upon finishing her social condemnation, two men in the audience stand, draw automatic weapons, and spray the stage with bullets. A tracking shot sweeps the theater space to capture the frenzied spectators as they run, hide, and scream.

Theater and terrorism suitably converge in the film's final frames to simultaneously produce discomfort, confusion, and the inability to recognize the verisimilitude of events. After the tracking shot of the screaming audience, the camera next remains fixed on a shot that perfectly frames the zone of the stage while the actors drop to the floor and lie still. Since the final point of view of the film originates from one of the audience's seats, the moviegoer remains, for the final seconds of the picture, in the rows of the theater, wondering if the event just witnessed constituted part of the play or the result of Luis' refusal to stop its production. Credits roll as the viewer struggles to identify the reality or fictionality of the scene.

Saura's directorial eye manipulates conventions of theater to create the pull toward this final, enigmatic conclusion. As a result, the viewer of the film experiences similar confusions to that of the fictional characters who also cannot identify the essence of events. Articulating the audience's experience, Emilia, dressed as Inés, recites the following statement in the final sequence, "No sé si lo que estoy contando ahora ha sucedido realmente o si me lo estoy imaginando. Tal es mi confusión" (I don't know if what I'm saying now really happened or if I'm imagining it). Emilia's comment refers, of course, to Inés' abduction and her confusion created by her traumatic experience. In contrast to the origin of Inés' puzzlement, the audience's and the moviegoer's disorientation is caused not by blindfolds and beatings, but by theatrical events and the creative manipulation of social orderings and identities. In short, the filmic structure's ambiguous nature reflects the uncertainty constructed by theatrical space and the uneasiness of a people caught in ideological commotion.

Violent activism and theater in this film lead to communal vertigo. Moreover, chaos and bewilderment, as the title suggests, characterize the core of *Los ojos vendados* in which sightless and disoriented meanderings search blindly for the free world. To better comprehend the connection between a blindfolded person and the disorienting effects of theatrical space, one may turn to Kevin Hetherington's theories on other or "heterotopic" spaces that "are not only about resisting, transgressing and making visible an alternative, they are also about ordering identities within conditions of uncertainty" (*Expressions* 138). For this reason the aimless wanderings of the film's characters and the questioning of their place and purpose in various spaces of the world unmasks both the film's structure and its symbolic relationship to the Spanish democratic transition.

Like the nation to which he belongs, Luis stands at a crucial set of crossroads. At home, plagued by insomnia, he wanders his apartment as a voiced-over monologue reveals his recollection of the most important moments in his life. He attempts to recall the faces and bodies of his ex-lovers as he stares at swirling black water that disappears into the abysmal pipe of his sink. A close-up of the the dirty water is juxtaposed with Luis' blank gaze as he towels his dampened face. The mere act of washing has whisked him into a self-exploratory state in which the tormented director senses "escalofríos de desastre" for the first time in his life. Luis paces the room. Confused about the direction and purpose of his existence he affirms that he acts, "sin darme [darse] cuenta verdadera de por qué ni para qué había hecho las cosas" (without truly realizing why or for what I [he] did things). Later, Luis sits at his desk and writes the following question on a fresh sheet of white paper before crumpling it up and tossing it into the trash: "¿Es posible deslizarse por la vida así, impunemente?" (Is it possible to slide through life with impunity?) Naturally, his query never directly receives an answer since disorientation and the blindfold define the narrative structure of the film and the lives of its characters.

The director's insomnia and his contemplative mood drive him downstairs to his studio where he trains individuals to find alterity within themselves and to become better performers. Within his atelier, actors argue with imaginary antagonists, transfer epileptic fits to one another, sleep on command, and visualize their own heart muscles. Outsiders like Emilia who enter the group of actors immediately comment that such behavior is for "locos" and initially reject the socially unacceptable conduct of

experimental drama. Notwithstanding, Luis stresses to his pupils that they do not stand in the outerworld, highlighting the uniqueness of the zone in which they all dwell. He repeatedly chants, "Estamos aquí ahora" (We are here now).

Emilia's surprise at the group's activities and the necessity for Luis to remind his students of their present locale inspires the class to abandon societal constraints, relearn social behavior and reevaluate their self-perception from this current standpoint. Through Luis' soothing discourse of encouragement, Emilia successfully integrates herself into the group's antics and is absorbed by the alternative way of perceiving her surroundings. The film then centers upon Emilia's transformation from a repressed woman to a liberated individual. In this regard, *Los ojos vendados* is about transitions; moreover, it is about theater's role in transition.

Luis continues his lesson by explaining to the class his philosophical outlook on performance. He states, "Yo creo que hay que evitar cualquier énfasis teatral o histriónico y hay que establecer el contacto más directo y real posible con el objeto interior y con los recuerdos" (I believe that one must avoid any theatrical or histrionic emphasis and establish the most real and direct contact possible with the interior object and with memories). His comment not only recalls Inés' testimony of her abduction, but it foreshadows the next chain of events in which Luis dresses in his best suit and visits the place of employment of his youth, a coal shop owned by Don Andrés. His costume, demeanor, and discourse project the persona of a wealthy executive. While there, Luis asks to see the shop's basement for old times' sake, an unusual request considering that down the stairs one only finds coal, cockroaches, and musty copies of smuggled French pornography.

Mounted at a low angle, the next shot features Luis' legs in the shower as black soot runs off him and into the drain. A close-up of the blackened water parallels an earlier shot of Luis' sullied sink. One soon realizes that Saura has created a leitmotif of the cleansing process in which Luis attempts to wash away a dark and dirty past. Luis jumps from the shower, prances down a corridor to a humble bedroom, and vigorously dries himself. His aunt enters the room and dries her nephew as the middle-aged man spouts adolescent jargon. Soon, the viewer becomes aware of Luis' immersion into his past, reflected by both the antiqued *misè-en-scène* of the sequence and the appearance of Luis as he now looks in 1978.

Mutual toweling eventually leads to kissing and the disrobing of an incestual relationship that the protagonist carries through sleepless nights of adulthood. By means of theatrical practices, Luis both physically and mentally visits sites from childhood that enrich his acting abilities and cleanse his past for a brighter future. This process of reconstruction and salvation through theater, explained during one of Luis' lectures, constitutes an operation in which fragmented memories can be recovered, reordered and reinterpreted through performance. Consequently, the filmic flashbacks of soiled water, the visit to the coal shop, Inés' oral recapitulation of earlier atrocities and Luis' self-help exercises, all direct themselves toward addressing the predicaments of a tarnished past.

Luis' theories on the constructive imagination emphasize the use of theatrical space to reorganize established social-cultural constructs. (2) A scrutiny of the space in which he rehearses is therefore required. The design of his studio, a single room with plain white walls and a dancer's mirror, supports the constructive function of his hypothesis on imagination and performance. Free of adornments, the space wipes clean external systems of meaning, just as his memories attempt to wash away the soot that taints him. Several windows line the room, but a curtain and carefully positioned lighting blur its surface to create a white haze that denies the existence of an esoteric environment. The mirror at one end of the room, furthermore, replicates the blank space of the studio and emphasizes the inward-pointing message of the teacher's discourse and the filmic narrative. In short, the room's spatiality allows one only to gaze at either nothing or back at oneself. Individuals inserted into this space must wipe away systems of meaning of the outside world and construct a new order from a clean zero point. The imagination constitutes the only available tool with which one can fill the empty space of this unsullied chamber. Thus, as Luis' studio embodies his theories on the constructive imagination, Saura's spatial constructs in the film capture the relationship between theater space and alternative social orderings.

Luis' studio institutes an alternative to the old and unhealthy societal order and sanitizes it by melding reality and illusion on a clean surface. At one point Luis recounts a conversation with a nine-year-old girl in which he had asked her if nightmares influenced her with the same force as life experiences. The girl replied, "Sí, porque yo las sueño viviéndolas" (Yes, because I dream living them). He then instructs Emilia to relay Inés' story as a combination of past, present and imaginary occurrences. By blending the everyday with the dream world, Luis' performative concepts promote a core idea of elsewhere. Objects within a heterotopia fail to be located and identified because they dwell in-between the here and the there. Accordingly, individuals can objectify the corrupted cultural system in which they live by residing elsewhere, in the zero point that neutralizes societal designs for its reconstitution.

Emilia's life and its spaces, like those of Luis', also represent the reconstitution of Spanish society during the transition. The film introduces these characters when Luis visits Emilia's husband, Manuel, for a dentist appointment. Emilia greets Luis wearing mirrored glasses similar to those of the tortured Inés. She invites Luis in for a drink and removes her spectacles with an enthusiastic "TA-DA." Emilia then explains her recent plastic surgery to her eyes and her further desire to alter her surroundings and reinvent herself through acting lessons. As soon as Manuel escorts Luis into his office, Emilia repeats her recent conversation aloud to no one. The monologue appears to simply be an attempt to improve upon the inflection of her words.

This oppressed homemaker, then, views performative tactics as a means to escape her current state, just as Inés and Luis use theater as a means for change. Emilia's aspirations for a career demonstrate her leftist perspective that yearns to free women from domestic life. Meanwhile, her husband who opposes her "entertaining hobby" represents the rightist, patriarchal perspective and, as a dentist, practices a form of torture. The filmic eye of the camera supports such an interpretation through a series of close-ups and the disproportionate volume of the dentist's drill bit. First, Manuel adjusts

an unusually bright light into Luis' eyes, half-blinding him. Close-ups of the equipment to be used in the procedure follow a close-up of the patient's agonizing visage. As the dentist removes the cavity, the sound of the drill dominates the sequence and images of Inés' torture violate the screen. In the end, when the process has been completed, the camera zooms down as Luis leans over a clean white sink and stains it with red blood. Clearly, the film's depiction of Manuel as a conservative and the juxtaposition of scenes of dentistry with that of violent torture, link Manuel's position with the extremism of rightist groups of the transition such as FRAP or the Nueva Fuerza.

Since Manuel symbolizes the victimizer, Emilia represents (and eventually plays the role of) the victim. The initial sequence with Emilia underscores her repressive domestic situation and her desire for something else. Meanwhile, the use of the glasses instantly associates her with the tortured Inés. Furthermore, in the next room, the close-ups of her husband's dentist drill as he prepares to remove Luis' cavities highlight the violent household conditions that plague Emilia's world. The exaggerated shriek of the drill bit overtakes the filmic image as Luis imagines Inés' abduction. Inés, however, in Luis' mind, has assumed the appearance of Emilia. And so, Luis, like the moviegoer, recognizes the similarities between these two suffering women. One must also not overlook the fact that the film connects the two victims by a common remedy for their subordinate positions—the utilization of theater to restructure hegemonic systems.

Emilia's identity as a victim becomes solidified in a latter scene when she appears at Luis' door after an argument about the role of Luis' drama lessons in their relationship when Manuel reasserted his displeasure with the course and attempted to reinstate the previous domestic order through physical abuse. As she recounts the fight Emilia asks herself, "¿Cómo coño he podido aguantar a este imbécil tanto tiempo?" (How in the hell was I able to stand that imbecile for so long?) Here Emilia exposes her constant frustration with the marriage when she repeatedly willed herself to maintain patience: "Emilia, ten paciencia; ya verás como todo se arregla." (Emilia, have patience; you will see how everything will work itself out). Of course, the situation never fixed itself and her patience yielded few results.

Theater, therefore, provides the first opportunity in years for Emilia to experience an alternative life and redefine her identity. She clarifies to Luis, "Yo estoy intentando encontrarme a mí misma" (I am trying to find myself). Blindfolded by the lack of something else, Emilia could not have perceived the new world that dwelled just out of reach had it not been for Luis' healthy exercises that blend the borders between the real and the imagined. Emilia, in fact, reveals to Luis that his lessons "me han abierto los ojos" (have opened my eyes) before kissing him. Apparently, acting instruction has given her the means to break away not only from her husband, but from the order of the conservative right in general, since she rejects the institution of marriage and lives out an adulterous relationship with her teacher.

Emilia's oppressive situation and long awaited opportunity for change emulate a Spain only three years after its dictator's death. The much-anticipated window for social transformation in which "everything would work itself out" finally became a reality in the years of the film's production. The belief system of the conservative right crumbled

as alternative identity structures of Marxism, feminism, and regionalism gained momentum. Such groups struggled to wipe away forty years of rightist ideology and begin anew. Highlighting such a desire for a clean slate, Emilia informs Luis before kissing him and breaking the codes of the old world order, "Vamos a empezar tú y yo desde zero. Vamos a contarnos todo. ¿De acuerdo? Vamos a empezar tú y yo limpios, honestos" (Let's begin from zero. Let's tell each other everything. OK? Let's begin clean, honest). The couple then ignores the morality or immorality of their desires as a dance leads to foreplay and intercourse. Thus the promise to forget about past structures before breaking old moral codes and making love parallels the function of the empty space of the sterile basement studio that eliminates the preconceptions of the old world to embark on new, radical experimentations with the order of things. Just as Luis washes away his filthy memories, his studio purges previous forms of socialization and Emilia expunges the old before beginning again.

Later in the film, Luis discovers a picture of Emilia and Manuel dated *November 1975*, a historically significant month and year for Spain. On the twentieth of that month, naturally, the dictator, Francisco Franco, died, denoting a crucial turning point for the nation. The image of the stable, yet repressive relationship, juxtaposed with the current separation, highlights a clear division between life "before" and the chaos that came "after." In addition, the date reaffirms the analogy drawn between Emilia's individual circumstances and Spain's national crisis. She constitutes a woman who, in order to change her circumstances, embraces the world of "locos" just as the street protesters and regional terrorists of the age capitalized on the disorientation of its public to propel oppositionist agendas.

Connections established between Luis' and Emilia's uncertain situations and theatrical space in this study have now laid the groundwork for a further scrutiny of the film's spatiality. Beyond the previous analysis of the architectonics of Luis' basement, the work abuts closed spaces of alternative orderings (heterotopias) with the vast plains of the imagination. The movie, thus, centers not just on characters but on space. More specifically, the work utilizes spaces of both reality and the imagination to serve as healthy catalysts for social change within the margins of the larger world.

Repeatedly in *Los ojos vendados*, as the protagonists rehearse Inés' dramatic story, the scene cuts to the open countryside of Castile. The initial appearance of this space occurs during Emilia's first acting lesson. Her eyes tenderly meet with Luis' as the shot jumps to the spot of their first encounter, a lonely road in the barren plains of central Spain. Luis drives into the framed shot of the Castilian landscape. He stops his car and staggers out of it, off the road, and into a nearby field where he drops from the agony caused by a kidney stone. Emilia and Manuel conveniently enter the scene from the opposing direction and stop to aid the ailing stranger. Later the film returns to the exact point on the roadside after jumping to a rehearsal of the play and to images of Inés' torture, finally leading us to Luis and Emilia making love in the vacant field where they met. Hence, the empty field is juxtaposed with the empty room in Luis' basement, highlighting it as a space of fresh, endless and uncorrupted possibilities where new and previously impossible relationships are formed and confirmed.

Saura continues the leitmotif of the open land of freedom when Emilia repeats these words from Luis' play in her sleep, "Tenía los ojos vendados. No me acordaba de nada ni de quien era ni de quienes eran mis familiares" (I had blindfolded eyes. I didn't remember neither who I was nor who my family was). The confusion of the situation leads her to an open meadow in her mind. She awakens to describe her recent dream in which she is suspended in time and space in an "enormous and empty place". In this vast world she finds a curtain that hides a mirror inside which a woman stands whom she fails to recognize as herself. Again, Emilia's dream superimposes the open and empty space of her imagination with that of Luis' plays and a connection is established between acting and the opening up of the boundless and unhindered human imagination. Furthermore, the mirror inside the curtain and Emilia's inability to recognize her new self symbolizes the stage's (and the mirrored glasses') ability to alter identity. Reflective surfaces transform an individual into a signifier of that individual, and selfhood in this regard becomes an ambiguous combination of the signifier and the signified (Lefebvre 189). Theatrical space in the film, like a mirror against the world, reflects the environment only to transform it. Through Emilia's exploration of this spatial allegory, the metaphorical blindfold is removed to reveal the new frontier of a better, freer life. Lefebvre affirms: "A revolution that does not produce a new space has not realized its full potential [. . .]" (54).

Perhaps the most revealing scene in the film regarding the profound significance of Other spaces occurs as Emilia shows a postcard of "Christina's World", ([Figure 1](#)) a painting by American realist, Andrew Wyeth. Wyeth's most famous work depicts a paraplegic girl of the same hair color and length as Emilia's lying in an empty field, gazing toward the farthest point on the horizon. Emilia explains to Luis her sentiments toward the image, "Sueño muchas veces con este paisaje" 'I often dream about that landscape'. She breaks into tears as she affirms the uncertainty of her present circumstances, crying, "No sé a dónde voy; no sé nada [. . .]. Yo necesito otra cosa; no sé lo que es" 'I don't know where I'm going; I don't know anything [. . .]. I need something else; I don't know what it is'. The spatial dimensions in "Christina's World" reinvigorate Emilia's quest for self-transformation and another life. Furthermore, her understanding of the incapacity to reach a visible, but unreachable, horizon emphasizes Emilia's feeling that her situation is going nowhere and Saura's film again manipulates the concept of a utopic world erected through artistic constructs that provides endless possibilities for a repressed and handicapped society.

(Figure 1)



The sequence with the painting follows another rehearsal scene in which Emilia can barely recite the brutal descriptions of Inés' torture. Wyeth's painting is reproduced as one of the last shots of the film. Emilia, playing Inés in the final theatrical sequence, describes her release from the kidnappers at the point when her blindfold was removed for the first time since her abduction. The film cuts to a shot of Emilia in the same position and location as Christina, in an open field, gazing deep into the horizon. The shot reconstructs the space of "Christina's World" as it fuses the visual images of Inés, Emilia and Christina into one woman viewed from behind. Next, a reverse shot displays another dimension of Wyeth's painting—the face of the girl in the field. The camera frames an ambiguous Emilia-Inés' as she absorbs the first images after the removal of her blindfold. The two-dimensionality of the painting multiplies into three as the film establishes a clear connection between freedom and the power of the artist to establish similar hiatuses of cultural transformation. As shots of the Castilian landscape reproduce Wyeth's painting, the Castilian protagonists of *Los ojos vendados* reach this plain through the theatricalization of their being. The stage, then, juxtaposes itself with open lands of Otherness, unbound by the repressive system of totalitarianism.

As stated earlier theatrical topographies in ancient cultures ritualized violence so that killing was not viewed as amoral, but as a necessary action for the stability of the polis (Girard 1). The meaning of murder then varies in light of certain texts and when carried out within particular contexts. One thinker affirms:

In much decadent, modernist, and postmodernist fiction, then, homicide as play is presented as a creative act that shatters the normal boundaries of everyday reality and contributes to fashioning a new life, based on Dionysian, tragic

principles where pleasure and suffering commingle indifferently in a joyful, ecstatic affirmation of all that it. (Spariosu 166)

Dionysus, in the philosophy of Frederich Nietzsche, signifies the creative-intuitive power that opposes Apollonian critical-rational power. The term "dionysian," moreover, is an adjective that has come to modify an ecstatic, orgiastic, frenzied and undisciplined nature of being. Murder and theater, in this sense, are complementary creatures. Their intrusion into a culture or a film produces chaotic results that decimate a stable actuality.

In the case of Spain, violent acts, especially those by the Francoist opposition, created a political atmosphere of frenzied chaos and ambiguity. The Spanish democratic transition may best be defined, in fact, through its arrests, trials, shootings, kidnappings and bombings. Extreme activism, however, would not hold political meaning without the accompaniment of some form of discourse. Politics "marks the realm of rational persuasion through speech and legitimate institutions," while violence "terminates the exchange of words" and "gains its effect through emotion" (Moss 86). Spaces of performance, in *Los ojos vendados*, house theatrical acts of violence to generate a terrain on which the separate realms of words and actions meet. Such is the connection between theater and violent acts in Carlos Saura's film. As fictional entities persist to violate the most basic of moral codes entirely, societal orderings are born out of the ambiguous space of the theater. The inclusion of theatrical space not only blurs the division between the real and the imagined, it manipulates, like terrorist acts, social meanings of violence and the legislative distinction between right and wrong.

Notes

(1). Certeau states, "The fas ritual is a foundation. It 'provides space' for the actions that will be undertaken; it 'creates a field' which serves as their (the Roman's) 'base' and their 'theater'" (124). He relates such a spatial act to stories, affirming: "The founding [this base created by theater] is precisely the primary role of the story. It opens a legitimate theater for practical *actions*. It creates a field that authorizes dangerous and contingent social actions" (125).

(2). It is important to note that *Los ojos vendados* (1978) is only one of many films in which Saura integrates theatrical space into the plot. *El jardín de las delicias* (1970), *Elisa, vida mía* (1976), *Bodas de Sangre* (1981), *Dulces Horas* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), *¡Ay Carmela!* (1989) *Sevillanas* (1992) *Flamenco* (1995) and *Goya en Bodeos* (1999) constitute just a few.

Bibliography

Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Tr. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

D'Lugo, Marvin. *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton, NJ:

Princeton University Press, 1991.

Foucault, Michel. "On Other Spaces." *Diacritics*. 16 (1986): 22-27.

---. "Questions on Geography." *Power/Knowledge: Selected Interview and Other Writings 1972-1977*. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980. 63-77.

---. *The Order of Things*. Ed. R.D. Laing. New York: Vintage Books, 1973.

Girard, René. *Violence and the Sacred*. Tr. Patrick Gregory. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

Hetherington, Kevin. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and social ordering*. New York: Routledge, 1997.

---. *Expressions of Identity*. London: SAGE Publications, 1998.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1991.

Los ojos vendados. Direction and screenplay by Carlos Saura. Elías Querejeta P.C., 1978.

Moss, David. "The Rituals of 'Armed Struggle' in Italy." *The Legitimization of Violence*. Ed. Davis Apter. New York: New York University Press, 1997. 83-127.

Spariosu, Mihai. "Murder as Play: Conrad Aiken's *King Coffin*." *Violence and Meditation in Contemporary Culture*. Eds. Ronald Bogue and Marcel Cornis-Pope. Albany: State University of New York Press, 1996.

Eduardo Mendoza desde una perspectiva neobarroca:

El laberinto de las aceitunas y El misterio de la cripta embrujada

[David Gómez-Torres](#)

University of Wisconsin Oshkosh

Antes de hablar de estética neo-barroca en las novelas de Eduardo Mendoza, es conveniente hacer alguna aclaración sobre la elección de este término.⁽¹⁾ Al contrario de posmodernismo, neo-barroco no es un término que pretenda incluir todas las manifestaciones culturales actuales, modernas o posmodernas, sino que se emplea para referirse a diferentes fenómenos culturales que tienen una forma específica interna que recuerda al Barroco, y que no tienen que ser necesaria ni únicamente literarios. Para acercarnos a la idea de neo-barroco que propone Omar Calabrese, habría que considerar al Barroco, más que como un período específico en la historia de la cultura, como una actitud general y una cualidad formal en los objetos en los que se expresa esa cualidad; esto está más cerca de los postulados de Severo Sarduy y hasta cierto punto de los de Eugenio d'Ors que consideraba el barroco como "un estado de ánimo".⁽²⁾

Aunque las nociones de neo-barroco y posmodernismo choquen en cuanto a la concepción temporal, hay algo que ambas tienen en común: su postura con respecto al clasicismo. Para Calabrese, "Baroque almost becomes a category of the spirit, in contrast to classical" (15). En una línea similar de pensamiento, Lance Olsen, afirma que "modernism can be seen as a renaissance of the archaic and that, by implication, postmodernism can be seen as a failure of that renaissance"⁽³⁵⁾. Mientras que la concepción de Olsen apunta a una separación, fallo o ruptura, desde el neobarroco se considera que tanto lo clásico como lo barroco, pueden coexistir y aparecer en un mismo segmento temporal; lo que caracterizaría a una época por ser barroca o clásica sería el predominio de las manifestaciones barrocas sobre las clásicas o viceversa, pero no la exclusión.

El conjunto de rasgos que presenta Calabrese para analizar estas manifestaciones y para definir la estética neobarroca es bastante extenso y, obviamente, entra en numerosos detalles que aquí no tienen cabida, pero básicamente se estructuran en torno al ritmo y la repetición, el detalle y el fragmento, la inestabilidad y la metamorfosis y el nudo y el laberinto. Me limitaré aquí a las nociones de exceso (en la que también he incluido la escatología), metamorfosis y el tema del laberinto. Dos aspectos insoslayables por su abundante presencia en estas dos novelas de Eduardo Mendoza son la ironía y la parodia, puesto que como afirma Rosario González, "la acusada personalidad del que cuenta la historia está distorsionando una realidad que ha de ser interpretada en otros términos"⁽⁶⁴⁾, y la ironía y la parodia son las que hacen posible el cuestionamiento de las formas de la novela policiaca o de los sectores de la sociedad representativos del

poder.(3) También en la parodia desempeña una función clave la escatología, muy abundante en estas novelas, componente que ha tenido en literatura un papel fundamental especialmente en lo relacionado con la política, la religión y la sexualidad (Clark 116-117).

El rasgo de esta estética neobarroca más fácilmente identificable es el exceso. El exceso traspasa el umbral de lo que se considera el límite de un sistema, provocando un ruptura.(4) Las dos novelas de Mendoza rompen, en primer lugar, el género de la novela policiaca, cuyo esquema aparentan seguir. Si bien las convenciones del género aparecen en cuanto a la estructura que se nos presenta (un detective y un enigma), la lógica y la verosimilitud de la novela policiaca se violentan desde el momento en que el detective/protagonista es un loco internado en un manicomio, o como dice José Colmeiro "un ser alienado en el que convergen la figura desclasada del pícaro con la figura a su vez marginal del investigador (en medida doble por su locura)"(205). Esta ruptura se hace más evidente por la inclusión de un género, el de la picaresca, en el policiaco, o para ser más precisos, en el esquema de la novela negra. Para cualquier lector mínimamente familiarizado con la picaresca, las referencias a ésta son obvias en las descripciones que el protagonista hace de sí mismo tanto en *El misterio de la cripta embrujada*: "soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa, sino cumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes"(14), como en la ampliación de este retrato en *El laberinto de las aceitunas*: "fui ...un tanto pendenciero y malhablado, algo irrespetuoso de la propiedad, la dignidad y la integridad física del prójimo y, en suma, poco observador de las normas básicas de la convivencia"(9). María Elena Bravo señala que "[el personaje] da explicaciones que insertan lo narrado en la tradición clásica y en la lógica transcriptiva de la verdad objetiva"(12). Las referencias a la tradición clásica no se ciñen exclusivamente a los ecos que el lector puede percibir de los protagonistas de la picaresca, sino que, como apunta Bravo, alcanza al mismo lenguaje que "parafrasea la prosa del siglo de Oro, y la ironía estriba en que el narrador que utiliza estos registros es poco menos que analfabeto"(12). Si lo excesivo—entendiendo en este caso el uso de un registro lingüístico que no le corresponde—produce un efecto irónico, su autorretrato ante Isabelita Peraplana aparece deformado hasta niveles que alcanzan el absurdo:

Soy un ex delincuente libre sólo desde ayer. Me busca la policía para encerrarme otra vez en el manicomio, porque creen que estoy envuelto en la muerte de un hombre, o quizás de dos,... También ando metido en un asunto de drogas: cocaína, anfetaminas y ácido. Mi pobre hermana, que es puta, está en chirona por mi culpa." (*El Misterio* 81)

En este segundo caso, lo excesivo no se da por el uso de un registro inverosímil, sino por la acumulación de una serie de circunstancias que apuntan a la misma novela.

Frente al protagonista de la novela policiaca, tanto la clásica como la negra, nos encontramos aquí con un "héroe" al que se somete a una degradación constante mediante el uso sistemático de elementos escatológicos y humorísticos. La mayoría de estos recursos entran dentro de la definición bajtiniana de grotesco, en tanto que están relacionados con actividades corporales que hacen referencia a las tripas y al sexo.(5)

Nos encontramos así con un héroe miedoso envuelto en excrecencias y maloliente: "no pudiendo resistir al miedo que me embargaba, me oriné en los pantalones" (*El misterio* 110), que experimenta eyaculaciones en público: "mis sueños . . . fueron tomando un cariz marcadamente erótico y culminaron en una incontrolable emisión seminal, para instrucción de los niños que en el vagón había"(89), o que para sobrevivir se alimenta de desperdicios medio podridos que encuentra en la basura, como el "medio bocadillo, o bocata [...]de frankfurt que algún paseante ahíto había arrojado y que deglutí con avidez, aunque estaba algo agrio de sabor y baboso de textura". (29)

Este tipo de alusiones no es ocasional, sino una constante en ambas novelas y es, a la vez que un mecanismo esencial en la desmitificación del héroe-protagonista, uno de los recursos claves de la comicidad.

Para Edwards L. Galligan en el fondo de la visión cómica se encuentra un impulso subversivo dirigido hacia la cultura dominante. En el caso de estas dos novelas, habría que considerar por lo tanto la cultura dominante aquella representada por el molde parodiado, es decir las novela policíacas. La subversión no atañe sin embargo, únicamente a la forma de la novela sino que afecta a los contenidos (al mensaje) de ésta. Es relevante destacar aquí la afirmación de Olsen según la cual "images of carnival pervade the comic postmodern text (31)". Ahora bien, la carnavalización no es una característica exclusiva, obviamente, de los textos posmodernistas. Esta carnavalización a la que apunta Olsen también afecta a los protagonistas de la picaresca (pongamos por caso *El Buscón* de Quevedo), pero también a Don Quijote de la Mancha.⁽⁶⁾ Independientemente de que los detalles del rebajamiento no sean idénticos (no pueden serlo) lo que nos interesa es el proceso que afecta tanto al protagonista como a la actitud de elegir un molde al que parodiar: los libros de caballerías en el caso de Don Quijote y la novela policíaca en las novelas que nos ocupan.

Entre las manifestaciones que se incluyen dentro del carnaval o lo carnavalesco, y que han aparecido constantemente en la literatura, incluye Bajtín la presencia de la locura (locos y tontos), la incomprensión, las predicciones y augurios paródicos, el uso de la parodia, el mundo al revés, los juegos (cartas, ajedrez, deportivos, etc.), los golpes, caídas, las máscaras y disfraces. También el lenguaje se caracteriza por el uso de juramentos, groserías, gritos, insultos, despropósitos, publicación de hechos escandalosos, uso de apodos y blasones, dialectos, incorrecciones, imprecaciones, deformaciones, etc.. No faltan en ambos libros, abundancia de golpes y peleas. Los golpes aparecen desde el momento de su bautismo: "La discusión degeneró en trifulca y mi madrina que necesitaba los dos brazos para pegar a su marido, con el que andaba a cada día a trompazo limpio, me dejó flotando en la pila bautismal"(*El misterio* 66).

Las referencias a los golpes y las caídas aparecen repetidamente en las dos obras: "Caí al suelo derengado y allí aspiré los gases de los coches"; "me despertó una señora a puntapiés para preguntarme si me pasaba algo"(*El Laberinto* 39); "caí sobre la capota de uno de los Seats aparcado en la grava"(*El misterio* 83); "acerté a propinarle al matón un puntapié en un muy crítico vértice [. . .]el otro ya me atenazaba la garganta y me alzaba en vilo . . ."(*El laberinto* 203), a lo que hay que añadir una cantidad abundante de

insultos y palabras tabú. Las máscaras y los disfraces también aparecen en estas dos novelas, y se hará referencia a ellas en el apartado dedicado a los monstruos.

Parte del proceso irónico y paródico son los nombres de los personajes con los que el protagonista aparece relacionado: "don Cagomelo", "Purga", "Pustulina Mierdalojo" (su primera novia), Suzanna Trash, Froilán de los mocos, e incluso la ausencia de nombre propio en el primero de los libros de la serie, *El misterio*, cuando sólo sabemos que su nombre consta en los archivos de la DGS, asociado a apodos como "chorizo", "rata", "mierda" y "cagallón de tu padre" (*El misterio* 66). Como puede apreciarse, la mayoría de ellos incluye alguna referencia de tipo escatológico.

Pero no es sólo la estructura del género policíaco lo que aparece parodiado sino también la lógica que rige la novela policíaca a la que se opone, como dice Colmeiro, "la naturaleza confusa e inexplicable de la realidad, profundamente ilógica, absurda y caótica, compuesta de una red de absurdas motivaciones y ocultas relaciones causa-efecto." (208). En efecto, cualquier lector que haya tratado de leer estas novelas aplicando las pautas que se adoptan cuando se lee una novela policíaca está abocado a la frustración constante, porque no hay una lógica que explique las deducciones del protagonista; lógica deductiva, a la que por otra parte, es sometida a la parodia y a la ironía en los mismos textos:

lo primero que había que averiguar era la identidad de las visitas, sin lo cual sería imposible esclarecer los motivos de su comparencia, y por ende evitarlos, para lo cual tenía que mirarles a la cara, pues por simple deducción nunca habría llegado a saber de quién se trataba. (*El misterio* 8)

Hay que añadir a esto la constante ruptura que sufren las expectativas del lector, no sólo en cuanto al posible desarrollo de los acontecimientos, sino también, y esto lo impactante, en desarrollo de la exposición narrativa:

y vi lo que ahora describiré: frente a la mesa del doctor Sugrañes, en los dos sillones de cuero, es decir, en los sillones que habían sido de cuero hasta que Jaimito Bullón se hizo caca en uno de ellos y hubo que retapizar ambos por mor de la simetría de un eskay malva que podía lavarse a máquina, había sendas personas."(*El misterio* 9).

Si por un lado tenemos las rupturas de este tipo y la referencia continua a diversas fuentes literarias, también hay referencias que más que a la tradición literaria pertenecen a lecturas populares. En este sentido ha apuntado Bravo, que se observa "el empleo de recursos populares tomados de las viñetas cómicas (tipo Mortadelo y Filemón), de chistes callejeros, de expresiones cotidianas en boga (12).

En apariencia, estas novelas ofrecen una continuidad, en el sentido de que constituyen una sucesión de capítulos, siguen un orden cronológico y cuentan con un protagonista que los unifica. Sin embargo, la multiplicidad de géneros, de fuentes, a las que el lector es remitido constantemente llevan frecuentemente a la confusión al lector; o lo desestabilizan, evitan que siga una única línea de lectura.

El neo-barroco asigna un lugar destacado los monstruos, muy estrechamente asociados a la metamorfosis. Lo monstruoso es desestabilizador porque es o "demasiado" o "demasiado poco", en términos cuantitativos o cualitativos y entra dentro de lo que podríamos llamar categoría de lo feo (Calabrese 59-61). Los monstruos que en nuestros días propagan los productos cinematográficos y televisivos se caracterizan muchas veces por su aparente normalidad, si bien tienen en común la capacidad de metamorfosis, sea ésta interna o externa.

Nemesio es, a su manera, uno de estos nuevos monstruos contemporáneos, dado que una de las principales características es su capacidad de metamorfosearse. Dice Colmeiro, que "el protagonista sin nombre...se adapta de manera camaleónica a las más diversas situaciones fingiendo personalidades diferentes, cambiando de nombre, utilizando variados disfraces y apropiándose de los códigos lingüísticos ajenos más indicados según la ocasión y le interlocutor"(202).(7) Sin embargo esta figura camaleónica está siempre teñida de humor e impregnada de grotesco: en *El laberinto de las aceitunas* por ejemplo, Nemesio necesita transformar su apariencia, y para ello, nos dice que me engominé el pelo con la grasa del bocadillo"(52); más tarde, para asumir la apariencia de un chino, se embadurna la cara con la yema de un huevo y en *El misterio de las aceitunas* recurre a "algún residuo humano que pudiera yo aplicar sobre mis rasgos con el objeto de alterarlos ligeramente (59). De forma similar transforma su apariencia, quizás en uno de los gestos carnavalescos por excelencia, para ofrecer una imagen grotesca de mujer:

Luego me puse le primer vestido que me vino a mano. Era una bata de percal floreado con escote en pico y volantes en los puños; la falda me llegaba por debajo de la rodilla. Con unas madejas de lana blanca me confeccioné una peluca que sujeté con un pedazo de tela anudado a modo de pañoleta y rellené con unos trapos el escote hasta formar un busto generoso.(*El laberinto* 89)

Lo monstruoso no atañe exclusivamente al protagonista, sino también a las percepciones de otros personajes, como en el caso de Mercedes Negrer que en las profundidades de la cripta-laberinto de *El misterio de la cripta embrujada* dice que

Creí recobrar el conocimiento, pero no debió de ser así, porque me vi delante de una mosca gigantesca, como de dos metros de altura y proporcionado grosor, que me miraba con unos ojos horribles y y parecía querer conectar su trompa revulsiva a mi cuello.(116)

La percepción deformada de lo que les rodea, además de estar impregnada de un vaho onírico, se hace recurriendo a rasgos pertenecientes a la morfología del monstruo y que recuerdan al lector películas como "La mosca", que la que han aparecido también nuevas versiones en estos últimos años.

El último punto de este ensayo concierne la idea del laberinto, no sólo en su versión física, sino también como símbolo de la complejidad. El laberinto aquí ha de entenderse en un doble plano; el laberinto físico y el laberinto simbólicos. Para Calabrese,

the labyrinth is the most typical figurative representation of an *intelligent complexity*. All of the legends, myths, customs, and games that are based on the labyrinth have, in fact, two intellectual features: the pleasure of becoming lost when confronted by its inextricability (followed by fear) and the taste for solving something by the concentrated use of reason. (131)

Las novelas de Mendoza multiplican las referencias al laberinto, una de ellas lo lleva incluido en el título, y la otra lo sugiere. Los laberintos físicos están presentes, en primer lugar en la cripta, cuya estructura confusa (seguida por el miedo) aparece de forma explícita en palabras de Mercedes Negrer:

Me vi abocada a una negra escalinata por la que descendí temblando. Del pie de la escalinata arrancaba un pasillo tenebroso por el que anduve a tientas hasta que un abertura lateral me indicó que había otro corredor que cortaba el primero. No sabía que camino seguir y tomé la intersección pensando que siempre podría volver al primer pasillo. Al cabo de un rato vi que un tercer corredor se cruzaba con el segundo y se me heló la sangre en las venas, porque comprendí que me hallaba en un tercer corredor sola y a oscuras. (*El misterio*, 115).

Tres puntos relacionados con el laberinto aparecen en el relato de Mercedes: el sentido de pérdida, el miedo y la sensación de ceguera, de no poder ver. Esta misma situación la experimenta el protagonista — no en un laberinto, pero también en un espacio cerrado, la alcoba donde está durmiendo: "Me despertó un ruido. No sabía dónde me hallaba ni qué hacía allí: los tentáculos del miedo paralizaban mi raciocinio. [. . .] seguí sumido en la más completa oscuridad: quizá no había fluido eléctrico o quizá me había quedado ciego" (*El misterio* 108-110). La sensación del laberinto no se limita por lo tanto a un espacio conformado expresamente para servir como laberinto, sino que cualquier estructura física en la que nos desenvolvemos de manera cotidiana puede acabar funcionando como tal. No es de extrañar por lo tanto que espacios como los pasillos de una cocina, de un hotel o una portería aparezcan descritos por el protagonista como espacios laberínticos:

Nos adentramos en las cavernosas profundidades de la portería y a través de una abertura [. . .] desembocamos en una suerte de recinto oscuro [. . .] Subimos luego por unas escaleras resbaladizas y angostas [. . .] (*El laberinto* 128)

Nuestro peregrinar por alfombrados pasillos, de cuyas encrucijadas y entreveros traté de levantar un croquis mental por si había que desandarlos sin guía y a la carrera. (*El laberinto* 184)

En *El misterio de cripta embrujada* el final de la novela se sitúa en el laberinto del monasterio, también dominado por la oscuridad y la confusión.

La otra versión del laberinto son los laberintos-enigmas que el "detective" tiene que resolver en ambas novelas; en principio la desaparición de una niña en una y las apariciones y desapariciones de una maleta con dinero en la otra. Digo en principio, porque no está del todo claro para el lector cuál es el enigma que está tratando de

desentrañar el detective. Si bien en los laberintos físicos la falta de luz es una constante e intensifica la sensación de pérdida, no es menos fuerte esta sensación en lo que se refiere a la situación de oscuridad en la que se encuentra Nemesio en lo relativo a sus investigaciones (lo que podríamos considerar como el laberinto-novela):

¿Quién había concebido el plan de asesinarme? ¿Quién había tejido la red en la que debatía como animalillo silvestre? ¿De quién sería la mano que habría de inmolarme? ¿De la propia Mercedes Negrer? ¿del rijoso expendedor de Pepsi-Colas? ¿de los negros superdotados? ¿de los ordenadores de la lactaria? (*El misterio* 108)

Aunque al final de ambas novelas el enigma parece resuelto — siempre le quedan al lector dudas sobre la lógica de los razonamientos de Nemesio—, lo cierto es que el mismo protagonista reconoce que los casos aún encierran cierta oscuridad, o que hay elementos de los casos que han quedado por resolver. El último capítulo de *El misterio de la cripta embrujada* se titula "El misterio de la cripta, resuelto", pero "yo iba pensando. . . que había resuelto un caso complicado en el que, por cierto, quedaban algunos cabos sueltos bastante sospechosos (187) similar al final de *El laberinto de las aceitunas*: " lo primero que haría sería tratar de resolver tanto cabo suelto y tanto punto negro como siempre quedan en los casos que resuelvo"(270).

El paralelismo de ambos razonamientos al final de cada novela es obvio. Sin embargo es conveniente traer a colación estos dos párrafos porque hay en ellos dos ideas que caracterizan el enigma y el laberinto en nuestros días.

La primera de ellas el placer que se obtiene del sentido de pérdida y el enigma, más que de la solución: "the most modern, 'aesthetics' knots and labyrinths are those that, instead of offering the pleasure of their solution, satisfy a taste for loss and enigma"(Calabrese 140). El enigma en nuestro caso, puede o no haber sido resuelto satisfactoriamente, sin embargo, lo que no niega Nemesio son los momentos de diversión que tal actividad le ha proporcionado. Si para Dunraven, "la solución del misterio siempre es inferior al misterio" (Borges 150), el placer no provendría tanto de encontrar la salida del laberinto-misterio, como de prolongar el juego indefinidamente.

La segunda idea tiene que ver con la negación a la solución definitiva del caso: "the sense of loss and challenge, all the more pleasant for knowing that somewhere or other a conclusion exists"(Calabrese 141). Nemesio ha cerrado de alguna forma sus casos, pero no descarta la posibilidad de otras conclusiones, cuando pueda buscarlas.

La misma actitud de Nemesio la adopta el narrador y es lo que facilita la repetición de dos estructuras similares — las dos novelas. Nemesio vive encerrado en un laberinto sociedad-manicomio. El comisario Flores (representantes de uno de los estamentos de poder de la sociedad) lo devuelve al manicomio cada vez que resuelve uno de los casos. Encontrar la solución al enigma no significa, paradójicamente, la salida del manicomio en el que se halla encerrado, sino la vuelta a él.

En cuanto al laberinto, Richard K. Simon lo considera como como una metáfora apropiada para lo cómico, ya que ambos indican la idea de la complejidad y la confusión (8) y Olsen apunta que

the comic derides any univocal vision. It attacks the inability to see several perspectives simultaneously.....Consequently, and perhaps paradoxically, the comic view accepts injustice and therefore the destructive as a part of the world and as the price of life. (24)

En las dos novelas de Mendoza ambas ideas, lo laberíntico y lo cómico se hallan entrelazadas de manera inseparable, puesto que este último componente es esencial a la hora de determinar la ironía y el carácter paródico en que se ha venido insistiendo de ambos libros. Cabría preguntarse cuál es la posible actitud del lector ante estas dos novelas. Una es adoptar la actitud de cualquier lector de novelas de misterio. Evidentemente las expectativas quedarán inmediatamente frustradas, puesto que la ninguna de las dos novelas, ni el protagonista, se atiene a esa lógica. Si por el contrario adoptamos la postura de disfrutar del enigma y del sentido de pérdida el lector podrá dejarse llevar a través de estos laberintos, siguiendo el juego de la novela y obteniendo placer, más que de la posible solución, del "paseo" lingüístico, intertextual, irónico, paródico, etc. que se le ofrece.

Las relaciones que un lector puede establecer entre estas novelas y el Barroco español pueden ir desde el Lazarillo al Buscón, especialmente a éste último; las referencias a lo proteico, al grotesco quevediano, e incluso a ciertos parlamentos que nos traen ecos de Sancho y imágenes fantasmagóricas semejantes a las experimentadas por don Quijote en la cueva de Montesinos. El mismo estilo del discurso del protagonista puede reconocerse, como afirma Colmeiro, como heredero del lenguaje del Barroco decadente (203).

Hay, sin embargo, otro aspecto que hay que tener en cuenta relacionado con el Barroco; en los períodos clásicos, el tipo de esquema que domina cuando hacemos una valoración de un sujeto es que a lo bello corresponde lo bueno, y a feo lo malo:

Whatever is physically well formed is also good, beautiful and provokes euphoria; whatever is good must also be well formed, good and euphoric; and whatever is euphoric is also well formed, good and beautiful. And vice versa. (Calabrese 93)

En el Barroco esto no es necesariamente así, sino que lo feo no excluye lo bueno, ni tampoco lo eufórico. Posiblemente uno de los personajes más famosos del Barroco, el gracioso de las comedias, al que se asocian todo tipo de rasgos grotescos, dé una buena idea de esto. Aquí Nemesio Cabra se incluye dentro la categoría de lo feo, de lo escatológicamente deformado y como hemos visto, incluso de lo monstruoso. A pesar de estas características, Nemesio no puede ser asociado con lo malo (su objetivo es aclarar misterios e incluso bregar por algún atisbo de justicia) y es el personaje en el que se concentran los mecanismos que producen la euforia y hacen reír al lector. Es muy posible que no haya una identidad absoluta entre lo que llamamos barroco y lo que se

propone aquí como neo-barroco, pero es claro, a mi ver, que existen muchos puntos de contacto que deben tomarse en cuenta y no menos importante quizás la imposibilidad de la regeneración social y el desencanto que se respira en producciones de ambas épocas.

Notas

(1). En Neo-baroque. A Sign of Times. En páginas 12-14, Calabrese defiende el uso de neo-barroco en lugar del más aceptado de posmoderno.

(2). Según Calabrese, “Sarduy defines ‘baroque’ not only, or not exactly, as a specific period in the history of culture, but as a general attitude and formal quality of those objects in which the attitude is expressed. In this sense, the baroque might be found in any epoch of our civilization” (15). Lance Olsen por su parte apunta que “postmodernity, [...], is a radically skeptical state of mind whose impulse is to decenter, detotalize, and deconstruct while taking nothing—including its own (non)premises—very seriously” (27). Hay que hacer notar también que las características que subraya Olsen del postmodernismo tienen muchos puntos de contacto con los que Calabrese asigna al neo-barroco y, que, otra vez, se ponen de manifiesto cuando se define el gusto barroco respecto a aquello que no lo es: “By ‘classical’ I basically mean the categories of judgement that are strongly oriented toward stably ordered correspondences. By ‘baroque,’ on the other hand, I mean those categories that powerfully ‘excite’ the ordering of the system, that destabilize part of the system by creating turbulence and fluctuations within it and thus, suspending its ability to decide on values”(Neo-Baroque, 26). Miguel Herráez, analizando el modelo postmoderno en las novelas históricas de Mendoza, dice que algunos de los recursos de los que se vale el autor son: “el escepticismo frente a los géneros establecidos, así como su resolución desde la práctica de la parodia, el inserto del pastiche, la valorización de la ironía, la simulación de la realidad en tanto que su inaprehensibilidad”(5).

(3). “Mendoza utiliza como estrategias principales la parodia, la ironía y la exageración, llevadas hasta el límite en todos los órdenes de la novela, con el fin de subvertir los valores establecidos, incluidos los literarios. La burla sarcástica, la deformación, la estilización de la realidad en todos sus niveles revelan una particular actitud ético-estética cercana a la del esperpento valleinclaniano o al Quevedo más grotesco (el de El Buscón), que en el fondo siempre trasluce un profundo sentimiento desesperanzado” (Colmeiro 202).

(4). “Excess describes the overcoming of a limit in terms of an exit from a closed system. It is always our linguistic use that reveals to us how spatial images are applied to cultural facts. When we speak of an ‘extreme case,’ of a ‘limit to tolerance,’ the ‘height of patience,’ or an ‘excess of evil’ we reveal tension, limitation, the overcoming of the borders of a system of social or cultural norms. [...] Stretching against the limit tests the elasticity of the border, but without destroying it. Excess escapes by breaking

through. It crosses the threshold by making an opening, a breach”(Neo-Baroque, 49).

(5). Los rasgos pertenecientes al grotesco corresponden a los estudiados por Mijail Bajtín *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais en especial las imágenes de la vida corporal y material, es decir, todo lo referente al comer, al sexo, la digestión, etc., así como el énfasis que se hace en las partes no nobles del cuerpo (el trasero, las tripas, la nariz y sus connotaciones fálicas), y la alusión a las excrecencias corporales.

(6). Para un estudio detallado de este proceso, véase el libro de Laura Gorfkle, especialmente el capítulo segundo, *Discovering The Comic in Don Quixote*, en el que se hace un análisis de aquellos elementos que de manera acumulativa, tanto en la primera como en la segunda parte del libro, conforman a don Quijote como figura cómica y, que en esencia, corresponden con los que nos encontramos aquí.

(7). Dos casos claros de esta transformaciones aparecen en *El laberinto*, concretamente en los capítulos VI y VII: ante el jardinero alevé, se presenta como don ArborioSugrañes, “profesor de lo verde”(61) y ante el jardinero morigerado como Fervoroso Sugrañes, “para servir a Dios y a usted”.(69)

Obras citadas

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid : Alianza Universidad, 1989.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Novena edición. Buenos Aires, Barcelona: Emecé Editores, 1968.

Bravo, María-Elena. “Literatura de la distensión: el elemento policiaco”. *Insula*. 41 (1986): 12-13.

Calabrese, Omar. *Neo-Baroque. A Sign of The Times*. Transl. Charles Lambert. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.

Clark, John R. *The Modern Satiric Grotesque and its traditions*. Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 1991.

Colmeiro, José F. *La novela policiaca española*. Teoría e historia crítica. Barcelona: Anthropos, 1994.

Galligan, Edward L. *The Comic Vision in Literature*. Athens: University of Georgia Press, 1984.

González, Rosario. "Texto y contexto; la ironía como fenómeno del discurso." *Revista española de lingüística; órgano de la Sociedad Española de Lingüística*. 26.1 1996:57-69.

Gorfkle, Laura J. *Discovering The Comic in Don Quixote. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures*. Chaper Hill, North Carolina: 1993.

Mendoza, Eduardo. *El laberinto de las aceitunas*. Barcelona: Seix Barral, 1996

- - - . *El misterio de la cripta embrujada*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

Olsen, Lance. *Circus of the Mind n Motion. Postmodernism and the Comic Vision*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.

¿Arquitectura de pasarela?

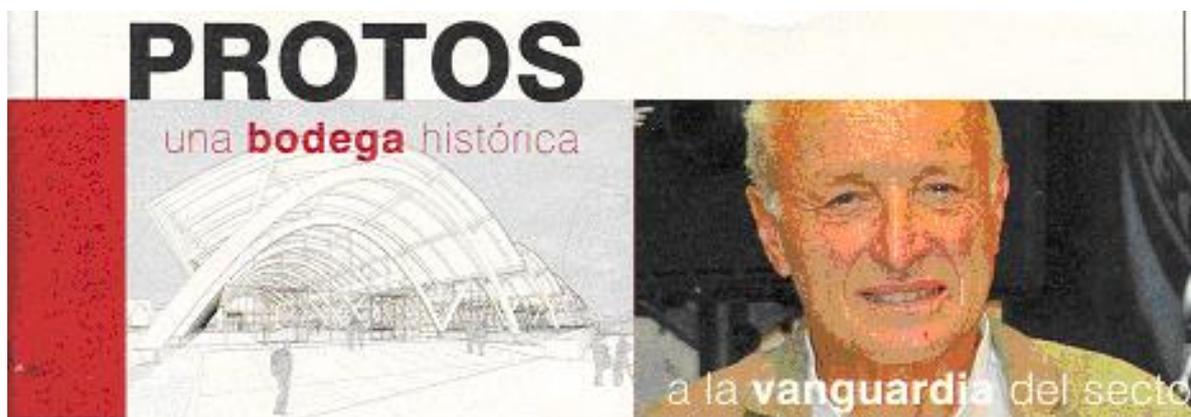
Alfonso Millanes Mato

Arquitecto

Si recorremos los 50 kilómetros que separan Logroño, capital de la Comunidad de La Rioja, de Haro, una pequeña localidad casi frontera con el País Vasco, podremos encontrar edificios de Zaha Hadid, Philippe Mazières, F. O’Ghery, Calatrava..... ubicados en pequeños pueblos de algo menos de 1000 habitantes.

Al impulso de un negocio próspero y dispuestos a arrebatarse fama y exportaciones a otras regiones y países más conocidos en el negocio del vino, los bodegueros riojanos y por extensión los de las otras regiones vinícolas, se han puesto en manos de los más afamados arquitectos del mundo con el fin de que la imagen de marca que poseen sus obras se pueda convertir en el símbolo más reconocible de sus bodegas.

Quizá, dentro de poco tiempo la centenaria bodega del Marqués del Riscal, la más antigua de la Rioja, incorpore en la etiqueta de sus botellas la silueta de un pequeño edificio que Ghery está construyendo en Elciego (Álava).



(Mientras escribo éstas líneas cae en mis manos la publicidad que la bodega Protos, Ribera del Duero, acaba de insertar en las revistas de ésta semana confirmándolo.)

Es puro *marketing*, pero ciertamente España entera vive un fenómeno parecido. No hay una gran ciudad, capital de Comunidad Autónoma, pueblo por pequeño que sea ó empresa más o menos importante que no trate de tener y poder mostrar una obra arquitectónica de firma. Hoy está proyectando y construyendo en España el Parnaso Arquitectónico al completo: Álvaro Siza, Souto de Moura, Herzog y De Meuron, D. Perrault, Toyo-Ito, I.M. Pei, César Pelli, Richard Meier, Foster, Calatrava, Koolhaas, Hadid, J. Nouvel, H. Hollein, Kevin Roche, R. Piano, Rogers, Chipperfield, Moneo, Navarro Baldeweg..... Casi todos los últimos premios Pritzker y algunos de los próximos. Parece que hoy nadie es algo si no tiene una obra o por lo menos un proyecto destinado a este país.

Los concursos restringidos y los encargos directos a estos arquitectos de prestigio se multiplican día a día. Desde Planes Generales de Ordenación Urbana, pasando por parques, bloques de vivienda, rascacielos que cambian el perfil de Barcelona o Madrid, museos, auditorios, pero también pequeñas construcciones destinadas a ser la imagen corporativa de empresas e incluso viviendas unifamiliares ciertamente modestas.

Se da el caso, como en la actuación de remate del paseo de la Castellana de Madrid que de los cuatro rascacielos planteados, uno es de I. M. Pei, otro es de César Pelli, y un tercero de Foster. Los propietarios unen indisolublemente el prestigio de poseer uno de esos rascacielos con la fama de su arquitecto y por lo tanto esperan que éstos sean identificables con las formas características que a ellos se asocian.

Kevin Roche es el autor de la mayor Ciudad Financiera de Europa que está construyendo el grupo Santander en Boadilla del Monte (Madrid), Chipperfield sin embargo ha terminado una pequeña vivienda unifamiliar en Corrubedo (La Coruña).

No todo es igual de serio y no me refiero al tamaño ó a la importancia del cliente, no todo vale lo mismo, aunque la firma del autor pretenda ser un aval. Algunos proyectos ganadores de concursos son propuestas serias, atentas al lugar que incorporan la novedad del último pensamiento y del debate, respondiendo a las necesidades y al programa con la brillantez de la mano del artista, pero otras, lamentablemente, son propuestas repetidas de otras anteriores ubicadas o destinadas a otros lugares del mundo, productos franquiciados o de estudio. Parecen a veces ovnis depositados en territorio ajeno, superficialidades tecnológicas transplantadas con evidente peligro de rechazo por el propio organismo. Reivindican la autonomía formal y el valor objetual descontextualizado pero olvidan los demás valores de la arquitectura. Propuestas pretendidamente válidas para cualquier lugar del mundo, pero ciertamente inválidas tanto para Japón como para Córdoba, defendidas solamente por un quiebro, un gesto, un material o una textura, reduciendo su interés a la constatación de lo que puede llegar a ser la banalización de la propia arquitectura.

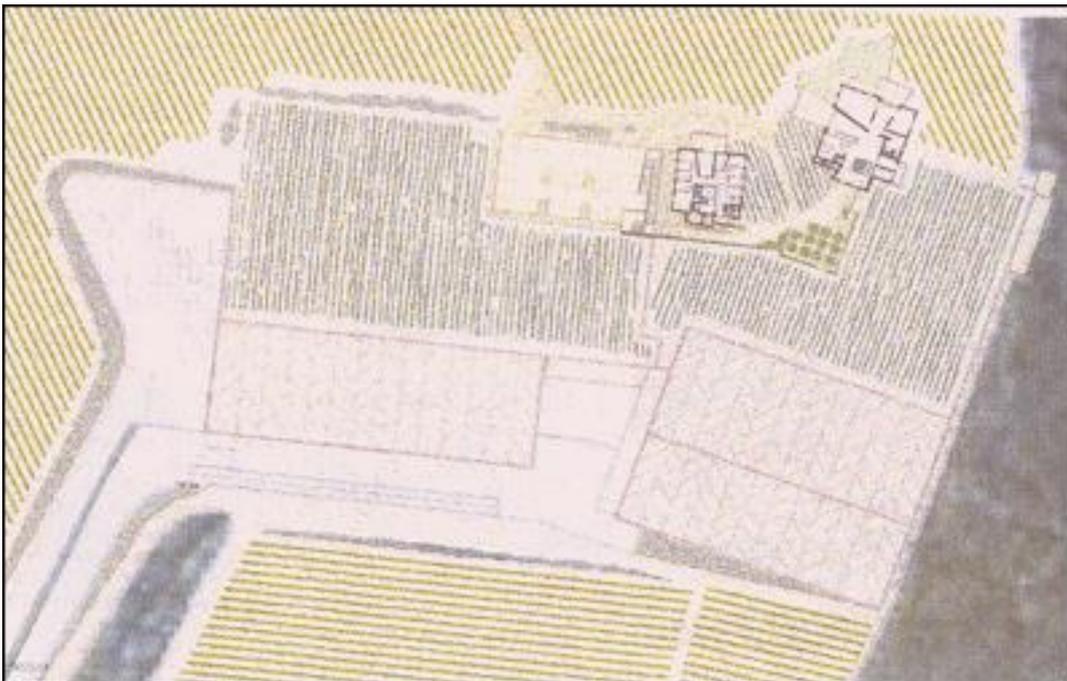
El panorama se completa con las obras de los grandes arquitectos españoles. Profesionales que iniciaron su trayectoria en las décadas de los 70 y 80 cuando España estaba al margen del interés arquitectónico internacional y la repercusión de su arquitectura apenas sobrepasaba las paredes de las aulas de las Escuelas de Arquitectura. Me refiero a Moneo, Navarro Baldeweg, Cruz y Ortiz....., hoy en plena madurez. Poseen una rígida formación constructiva y una trayectoria atenta a los condicionantes del lugar, a la economía de medios, a las ricas preexistencias, al detalle constructivo nacido con tranquilidad y reflexión en oficinas pequeñas y donde se llegaba a tener el control completo del proyecto en su origen y desarrollo y de la obra en su total ejecución.

No se trata de transmitir nostalgia de un proceso creativo hoy movido por otras razones y al servicio de diferentes causas, muy al contrario considero que quien así se formó y aprendió, hoy es capaz y su obra lo demuestra, de crear una arquitectura más creíble o en resumidas cuentas más completa. En mi opinión, encontramos en la obra de este grupo de arquitectos lo más interesante que hoy se está construyendo en este país.

A su lado y cada día más cerca las generaciones más jóvenes que estudiaron y se formaron bajo la cátedra de los anteriores, hoy están haciendo una arquitectura muy brillante mixta entre lo heredado y lo nuevo, eslabonada con sus maestros en mayor o menor grado según lo reciente que sea su incorporación al ejercicio profesional. A diferencia de hace veinte años, hoy es fácil encontrar un listado completo de estos arquitectos en cualquiera de las últimas publicaciones internacionales.

Y ya que estas líneas empezaron con las bodegas, valga como ejemplo de lo expuesto las que Rafael Moneo ha construido en Navarra para Chivite terminadas hace unos tres años, no sólo son formalmente muy bellas sino que como decía Eupalinos, es una arquitectura que habla del proceso del vino, de cómo se han de almacenar y bajo qué luz dormirán las cubas. También y sobre todo del paisaje, del lugar donde se levanta la bodega, de cómo se percibe ésta desde el lugar y cómo se ve el lugar desde la bodega.

A su lado los show-rooms de otros bodegueros se descubren como construcciones transportables, exportables, construibles tanto en Napa como en Sudáfrica o cualquier otro lugar donde se pueda producir tanto vino como zapatos. Y esto no significa que dichos show-rooms no sean atractivos, pero yo trataba de hablar de emociones y no sólo de experiencias sensoriales. Y tanto unas como otras, tienen que ser expresadas por medios también sensoriales, pero según cuáles sean estos medios y lo auténticos que estos sean, así será el resultado.



Cerca de esta bodega de Rafael Moneo, a una distancia de varios kilómetros y varias generaciones, pero nacida y proyectada desde los mismos puntos de partida, está la bodega Juan Alcorta, situada en La Rad de la Santa Cruz (Logroño), proyectada y dirigida su construcción por un joven arquitecto riojano. Supongo que éste tiene un pequeño estudio y horas de reflexión y maduración. Su bodega "merece un desvío" como dice la guía Michelin para las tres estrellas. Una edificación pegada al desnivel del terreno, con un pabellón de recepción y unas naves semienterradas que reciben luz indirecta y tranquila, dejando reposar las cubas en un espacio emocionante (**foto 2 y 3**).

Estos dos ejemplos citados, resumen la intención de las líneas anteriores, señalar el peligro que en mi opinión supone "si esto es Ghery, esto es Bilbao", la sustitución de una ciudad por un símbolo y de la arquitectura por una marca, de los condicionantes que siempre hacen la arquitectura emocionante, por los que la hacen consumible.

Si así fuera, empezaría a preocuparme la afición que este país tiene hoy por la pasarela de la moda de arquitectura.



La soledad era esto de Juan José Millas: La reconstrucción de un yo fragmentado

[Camila Segura](#)

Columbia University

El paratexto (1) de *La soledad era esto*, una cita de *La metamorfosis* de Kafka, se presenta como una clave de lectura puesto que la protagonista de la novela, Elena Rincón, no sólo experimentará una transformación sino que ésta consistirá, precisamente, en cambiarse de aquella habitación "confortable y dispuesta con muebles de familia" para así no olvidar "rápida y completamente" su "pasada condición humana". Elena está llegando al clímax de una crisis personal (adicción al hachís, enfermedades múltiples derivadas de esta adicción y de su estado mental y relaciones interpersonales prácticamente muertas) y ésta reclama una solución urgente. El comienzo de lo que se convertiría en su solución llegó a ella sin saberlo al haber encontrado el diario de su madre después de su fallecimiento. Este descubrimiento resulta revelador y liberador no sólo en la medida en que el diario de su madre le da la oportunidad de reconciliarse con ella a través de una identificación (que se basa fundamentalmente en una coincidencia de estados corporales --ambas sufren de males similares) sino también porque Elena opta por empezar a escribir su propio diario, un acto que la liberará a través del autoanálisis.

Antes de empezar a escribir su propio diario, Elena ha comenzado a sospechar la infidelidad de su marido, hecho que la lleva a contratar a un investigador privado para que lo siga. Muy pronto, sin embargo, Elena se aburre con los informes del detective sobre su marido por lo que, sin revelar nada sobre su identidad, le ordena seguirla a ella misma. El detective, acatando las demandas de su empleadora, empieza a escribir unos informes que cada vez se van haciendo más y más subjetivos. Estos serán fundamentales para Elena ya que "certifica[rán] [su] existencia" (263)", le darán la percepción del otro, haciéndola reflexionar sobre sí misma y le darán fuerzas para llevar a cabo su metamorfosis.

Así pues, *La soledad era esto* es una novela multiforme en la medida en que se construye a través de estos distintos registros narrativos: un texto narrado en tercera persona, dos diarios y los informes detectivescos (2). El narrador se debe entender, según Mike Bal, como "el sujeto lingüístico el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto" (125). Las formas clásicas de combinar narradores son las que se han denominado (3), por un lado, discurso insertado y/o, por el otro, discurso yuxtapuesto. El primero es aquel que, comúnmente, se ha comparado con la imagen de las cajas chinas: un narrador dentro de otro (*Las mil y una noches* es el ejemplo clásico). El segundo es aquel que presenta diferentes intervenciones de narradores

independientes, por ejemplo, lo que ocurre en *La hojarasca*. Ambas formas de discursos se pueden combinar de múltiples maneras. Siguiendo estas definiciones, en *La soledad era esto* tanto la primera como la segunda parte constituirían ejemplos de discursos insertados ya que en las dos partes hay un narrador que enmarca los otros discursos.

Además de las formas de combinación de narradores, se encuentra lo que se ha llamado niveles de narración y que tiene que ver con la inserción de textos: "cada vez que un nuevo texto de un narrador diferente se integra en el nivel anterior, tenemos un nuevo nivel de narración" (Ordóñez, 173). Por texto externo, se debe entender el texto principal, el habla que comienza el discurso narrado (en este caso el texto externo de la primera parte sería el del narrador en tercera persona y el de la segunda parte sería el diario de Elena), mientras que el texto interno es ese otro que aparece insertado como discurso secundario (es decir, el diario de Mercedes y los informes del detective). El narrador perteneciente al texto externo es el responsable de que otros narradores hablen. Gracias a él, los otros narradores pueden integrarse e intervenir en el texto. Y así, el narrador del texto externo (narrador externo) es siempre responsable de las versiones dadas por los otros narradores (internos). Esto es lo que ocurre con el diario de Elena ya que ella es la que transcribe los fragmentos de los otros dos textos en la segunda parte de la novela.

Esta fragmentación narratológica es una herramienta formal que utiliza Millás para aludir a la noción de identidad femenina como entidad no unificada sino, precisamente, fragmentaria. No sólo es el lector el que va construyendo la identidad de la protagonista a través de los diversos textos yuxtapuestos, sino también la misma Elena va construyendo su propia identidad a través de estas diversas miradas y textos.

Como he sugerido antes, cuando Elena encuentra el diario de su madre, descubre una faceta de ella que no conocía pero además se siente identificada. No sólo porque ésta empieza a escribir su diario cuando tiene los mismos años que ella (cuarenta y tres) sino porque sus estados de salud son muy similares. Elena se identifica apenas comienza a leer el diario de su madre ya que lo que encuentra primero dice: "Percibo la enfermedad como un fantasma que recorriera mi cuerpo y que apareciera caprichosamente en uno u otro sitio, según la hora en que me despierte" (186). De inmediato se da cuenta de que ha "presenciado algo terrible o fabuloso, pero esencial para el trazado de su propio destino" (186), "como si debajo de la caligrafía de su madre o de las conversaciones que parecía mantener con sus vísceras se ocultara una advertencia que sólo ella pudiera comprender y que parecía referirse a su futuro" (190). Elena descubre a través del diario de su madre que su nombre era el mismo que el que su madre le había puesto a lo que ella llamaba su antípoda, un ser salido de una historia de infancia:

todos tenemos en nuestras antípodas un ser que es exacto a nosotros y que ocupa siempre en el globo un lugar diametralmente opuesto al nuestro (si no, no sería antípoda). Me contaba mi madre que este ser anda, duerme y sufre al mismo tiempo que una porque es nuestro doble y piensa siempre lo mismo que nosotras pensamos y al mismo tiempo. (196)

Mercedes, la madre de Elena, culpa a su antípoda de todo lo que la destruye:

Algunas tardes, cuando comprendo que estoy bebiendo más coñac de la cuenta, pienso que a lo mejor es cosa de mi antípoda, de Elena, que se ha alcoholizado por no saber hacer frente a los momentos difíciles de la vida, como este de la soledad que nos ha tocado vivir a las dos en la vejez. Me da pena porque se está destruyendo, aunque a lo mejor en una de éstas se suicida y me hace descansar a mí también. (197)

Antípoda es el nombre que le ha dado Mercedes a su subconsciente. A la vez, nombró a su hija igual que a su antípoda, hecho que le sugiere a Elena una conexión que va más allá de lo físico. Y sin embargo, hay una trascendencia en esta identificación de Elena con los desarreglos físicos de su madre ya que éstos son sólo la evidencia de procesos más complejos relacionados con estados psíquicos que también las conectan. Tanto Elena como Mercedes, su madre, son adictas a sustancias: Elena al hachís, su madre al alcohol. Si nos fijamos en las descripciones del narrador de tercera persona, pocas veces habla explícitamente sobre el impacto psicológico que diversos acontecimientos tienen en Elena, es decir, pocas veces detalla sentimientos de tristeza, rabia, frustración o felicidad.⁽⁴⁾ Más bien, cada vez que sucede algo que la perturba o la alegra nos habla de las reacciones corporales de ella, es decir, esboza la relación mente-cuerpo a través de una descripción de la somatización de sus sentimientos. Por ejemplo, cuando termina de leer sobre el nombre de la antípoda de su madre, dice el narrador: "Elena había leído las últimas líneas jadeando (...) luego se levantó, fue al baño e intentó vomitar inútilmente. Pensaba que si conseguía vomitar cesaría el mareo" (197). Justo después de leer el primer informe del detective, en donde se le informa sobre la infidelidad de su marido, dice el narrador: "La primavera y el informe habían producido en su cuerpo un optimismo liberador"⁽⁵⁾ (202). Aunque la madre en su diario sea un poco más explícita sobre sus sentimientos, el tema de la relación entre mente y cuerpo es recurrente; el tema del cuerpo contiene o cifra, en múltiples ocasiones, lo emocional:

me bajé los tirantes del camisón y me descubrí los senos, que han sido la parte más apreciada de mi cuerpo (...) Me llevé las manos a ellos, a su base, para elevarlos un poco, y noté un bulto extraño en el derecho. Creo que empecé a sudar de miedo y que ya estaba a punto de desmayarme cuando conseguí sentarme en la taza del retrete (...) Dios mío, qué miedo tuve. Cuánto miedo cabe en un cuerpo humano. (222)

Así, pues, la identificación que siente Elena con la situación corporal de su madre es sólo un indicio de una similitud más profunda, una en la que tanto la adicción como la somatización evocan procesos psicológicos profundamente similares. Esta revelación hace que Elena empiece a comprender mejor la presencia y efectos de su inconsciente. Comienza a reconciliarse con su madre a través de sueños y de los efectos de la droga que consume. Uno de los sueños más recurrentes y que será uno de los más importantes es aquel que soñó cuando era pequeña:

Soñó que era pequeña y que jugaba en la playa, muy cerca de su madre, a hacer hoyos en la arena. En uno de estos hoyos encontraba una moneda que representaba un tesoro. La cogía admirada y, sabiendo que se encontraba en el interior de un sueño, la apretaba fuerte en su mano derecha comprobando que la

solidez de la moneda era excesiva y que por tanto no podré desaparecer si conseguía mantener el puño bien cerrado hasta despertar. (198)

Elena misma nos informa sobre la importancia de este sueño. Contándole a su marido sobre el sueño, dice:

Esta noche he descubierto por qué no soy vulgar. Verás, de pequeña soñé que hacía un hoyo en la playa y descubría una moneda. Pensé que si conseguía mantener el puño cerrado, con la moneda dentro, al amanecer seguiría en mi mano. Cuando desperté había desaparecido, pero esa misma mañana, en la playa, cavé un hoyo y volví a encontrarla. Por eso no me he sometido, como mis hermanos, a las imposiciones de la realidad, porque todavía creo que los sueños son realizables. (203)

Como vemos, el sueño y la posibilidad de realizar deseos están ligados directamente. Por eso es sorprendente y revelador cuando Elena encuentra en el diario de su madre que fue ella misma, su madre, la que cavó la moneda en la playa. Este descubrimiento motiva a Elena a cambiar:

Esta ciudad es un cuerpo visible, pero la visibilidad no es necesariamente un atributo de lo real. Quizá no exista ni existamos nosotros, del mismo modo que no existió aquel tesoro que encontré en la playa. Todavía no sé si la revelación debe ponerme triste o excitarme, porque si bien es cierto que ese hallazgo constituyó una mentira, no es menos cierto que alguien en quien su propia madre realizó un sueño de ese tamaño está obligada a buscar un destino diferente. (242)

El diario, como la moneda, sirve para movilizar a Elena, para darle la fuerza que necesita para esa transformación que tanto necesita, para buscar ese destino diferente.

Así, pues, el diario de su madre la reconcilia con ella, la identifica con ella permitiéndole no sentirse tan sola y le enseña que la escritura puede ser una buena forma de escapar de la soledad y aliviarse de sus enfermedades. De la siguiente manera es que Elena determina lo que su madre le ha mostrado a través del diario:

Mi madre me mostró el estrecho pasillo y las mezquinas habitaciones por las que debería discurrir mi existencia, pero al mismo tiempo me dio un mundo para soportar ese encierro o para hacerlo estallar en mil pedazos. Me dio todo lo bueno y todo lo malo al mismo tiempo y confusamente mezclado, pero me dejó su butaca y su reloj: la butaca para que me sentara a deshacer la mezcla y el reloj para medir el ritmo de la transformación. (242)

Los informes del detective, por otra parte, le sirven, como ya había afirmado, para confirmar su existencia, para reflexionar sobre sí misma gracias al otro, es decir, el detective funciona como un analista que la observa, la interpreta y al ella leer esta interpretación reconstruye su yo fragmentado. Del siguiente modo describe la función de los informes:

dice cosas de mí que yo ignoraba y eso, además de divertirme mucho, me reconstruye un poco, me articula, me devuelve una imagen unitaria y sólida de mí misma, pues ahora veo que gran parte de mi desazón anterior provenía del hecho de percibirme como un ser fragmentado cuyos intereses estuvieran dispersos o colocados en lugares que no me concernían. (228).

El detective no sólo le proporciona los informes que la hacen darse cuenta de cosas de sí misma en las que no había reparado, sino que además, su presencia le ayuda a impulsar su metamorfosis pues cuando sabemos que nos observan desarrollamos más autocontrol y autoconciencia.

En la ocasión en que Elena se encuentra con su hermano Juan y éste le cuenta que su hija está embarazada, ella rompe a llorar y después escribe en su diario: "Afortunadamente, tenía las gafas de sol y creo que logré ocultar las lágrimas. Es curioso, me acordé de que mi detective estaría observándome desde algún rincón y pensé que no me gustaba que me viera llorar" (246).

El detective, además, tiene, en cierto sentido, la función un interlocutor en la medida en que Elena actúa para ser observada, recibiendo una lectura de estos movimientos. Es un interlocutor/analista que observa en silencio pero que le informa lo que observa para ayudarla a ella a reconocer sus "deseos insatisfechos". El detective es perspicaz pues diagnostica o detecta acertadamente ciertas actitudes o estados de Elena. En la ocasión en que Elena se encuentra con su hermano Juan, el detective acierta en varias de sus afirmaciones:

Elena Rincón tiene un mal que la consume. Me baso para decir esto en el hecho de que nunca presenta el mismo aspecto físico. Uno de los días está bien y otros mal, como si padeciera de una enfermedad estable que se tomara algunas jornadas de descanso (...) Ignoro quién podía ser ese sujeto, pero sí puedo afirmar que maltrató verbalmente a Elena Rincón (...) Tuve la sensación de que se sentía corralada, como si estuviera siendo sometida a un chantaje. (249)

Aunque el detective se equivoca al determinar la profesión de Juan, el hermano de Elena, acierta en que "miraba a Elena (...) como un policía" ya que, en efecto, la estaba juzgando fuertemente.

El detective no actúa como un detective tradicional ya que "la objetividad" clásica de este tipo de informes, como sabemos, ha sido minada siguiendo las ordenes de Elena. Pero si seguimos reflexionando sobre la analogía detective-analista, nos damos cuenta de que nuestro detective tampoco sigue las reglas ideales del analista clásico propuesto por Freud o Lacan, pues éste entra a dar juicios de valor, habla sobre sí mismo y responde preguntas personales sobre su vida. En este sentido, de alguna manera, la relación de Elena con el detective se acerca un poco más a teorías psicoanalíticas post freudianas y lacanianas, en las cuales se subraya la importancia activa de ambas partes de la relación psicoanalítica, el analista y el sujeto analizado. Dice Chodorow:

As Elizabeth Zetzel puts it: "many analysts to-day believe that the classical conception of analytic objectivity and anonymity cannot be maintained. Instead, thorough analysis of reality aspects of the analyst's personality and point of view is advocated as an essential feature of transference analysis and an indispensable prerequisite for the dynamic changes". These "many analysts" would claim that a focus on the analyst's own reactions will provide the best clue to what is going on with the patient (...) And in the countertransference perhaps not only the self of the analysand is reconstructed or reconstituted; the analyst's self may be changed, or at least better understood, as well. Thus, knowledge of the other and knowledge of the self, construction of the self and construction of the other, are intimately related. (161-162)

Los otros forman parte fundamental de (nos)otros. Elena construye la identidad a través de una recopilación de miradas fragmentarias puesto que ninguna identidad es unitaria o causal sino múltiple y heterogénea. Los otros también forman parte de los analistas, razón por la cual éstos también son susceptibles de ser modificados. En este caso, nuestro analista/detective cambia tanto a través de este caso que no sólo interviene en la vida real de Elena para salvarla sino que incluso dimite del trabajo para continuar vigilándola ya que siente que debe protegerla de "ellos" (es decir, de Elena misma).

Pero son los otros, paradójicamente, los que hacen más evidente la soledad, tema que da título a la novela y que, claramente, constituye uno de los hilos conductores más importantes de ésta. Dice Elena: "me sorprendió la agresividad de mi hermano. Una nunca sabe lo que representa para los demás ni de qué manera gratuita se puede perder o ganar un afecto. En cualquier caso, parecía confirmar mi sensación de lejanía respecto al mundo. Mi soledad" (245). La incomunicación con los otros hace evidente un abismo que pareciera insalvable y que reafirma la sensación de soledad. Y sin embargo es prácticamente imposible vivir sin los otros –al menos sin algún otro- ya que dependemos del otro para sentirnos parte de algo más grande. Así le ocurre a Elena con el detective, pues, a pesar de que no lo conoce, al final de su proceso transformador reconoce que él "ha comenzado a funcionar como un punto de referencia del que difícilmente podría prescindir en este momento" (274).

Cuando Elena decide convertirse en objeto de observación, simultáneamente empieza a dejar el hachís, descubre su propia escritura y continúa leyendo el diario de su madre. Estos eventos coinciden para dar paso a su proceso transformador. En la segunda parte de la novela encontramos los tres textos yuxtapuestos cuyo contenido, múltiples veces, se complementa pero cuyo marco será su propio diario, una escritura que le servirá para llegar a un autoanálisis definitivo para su transformación.

Su diario comienza con la mismas palabras que usara su madre para escribir el suyo: "comienzo estas páginas que ignoro cómo llamaré o adónde me conducirán a los cuarenta y tres años..." (229), exactitud que revela el hecho de que la idea de escribir este diario de Elena sale del de su madre, pero que además la identificación con ella será total.

Sus temas de escritura serán también muy similares a los de su madre, siendo el del cuerpo uno de los más fundamentales para ambas (sobre todo para la madre de Elena). Las descripciones de Mercedes sobre el cuerpo resultan un tanto trasgresoras ya que a veces rozan lo abyecto, reivindicándolo como tema y acercándose a la escritura femenina propuesta por Cixous, "cuya lógica se mantiene con la expresión de[] cuerpo femenino" (Ballesteros, 17):

Yo sufrí mucho con los tres para darles luz y me han quedado secuelas de los partos. (...) mi útero está descolgado por una especie de flojera de ligamentos a que estaba sujeto. Eso hace que se desplome sobre la vagina arrastrando a la vejiga su caída. Por eso, al toser o al reírme con fuerza se me escapa involuntariamente algo de orina y por eso también vivo con esa sensación de que algo, dentro de mí, ha cambiado de lugar. (190)

En el caso de Mercedes, el diario cobra todo su esplendor como espacio de escritura íntima pues lo utiliza para pensar en ella, en su cuerpo, en su identidad. La madre representa aquella generación de mujeres del franquismo que han renunciado a su individualidad, destinadas solamente a reproducirse mecánicamente y a pensar en función de sus hijos. A través del diario, Mercedes reivindica el hecho de querer utilizar su diario para escribir sobre su páncreas que sobre sus hijos, es decir, es claro que este es su espacio y como tal debe dedicarlo a ella, a su cuerpo.

En esta escritura sobre el cuerpo, la madre de Elena realiza unos constantes paralelos entre el suyo y los espacios interiores y exteriores (el barrio, la ciudad, un continente y una isla solitaria, entre otras). Estos sugieren que el cuerpo se presenta como "una superficie hostil", "una caverna que a veces conduce al placer, a veces al dolor y siempre a la desesperación" (234). Dice la madre: "Lo malo es vivir lejos de una misma, que es como vivo yo desde hace años, desde que me trasladé a esta ciudad que no existe y que, sin embargo, se llama Madrid. Madrid no existe, pues es un sueño provocado por una enfermedad, por unas medicinas que tomamos para combatir alguna enfermedad". (240). Y en otro lugar dice: "Realmente, un cuerpo es como un barrio: tiene su centro comercial, sus calles principales, y una periferia irregular por la que crece o muere. Yo no soy de aquí, de esta ciudad que denominan Madrid, capital del Estado. Vine a caer a este lugar por los azares de la vida y poco a poco dejé de ser de donde era". (188-189)

La ciudad es un cuerpo extraño, a veces enemigo, un espacio hostil pero esta analogía, además, evoca los poemarios de la guerra civil en donde Madrid aparece como un cuerpo herido. Es fácil perder la identidad en una ciudad pero si no somos originariamente de esa ciudad, la identidad se va diluyendo y terminamos sin saber de dónde somos.

Los juegos intertextuales con esta relación ciudad-cuerpo son múltiples. Por un lado, el apellido de Elena, Rincón, evoca un espacio físico, tal vez una calle, un recoveco alguno de la ciudad o de la psiquis ya que la ciudad, el cuerpo y la psiquis forman una especie de triada en donde los tres se presentan como espacios complejos, hostiles. Los recorridos que realiza Elena cuando sale de su casa casi nunca son fáciles de seguir pues rara vez son rectilíneos; evocan, pues, aquella historia infantil narrada por su madre

Mercedes donde los recovecos de las tuberías imaginarias parecen vías misteriosas por las que la orina regresa al cuerpo (195). Por otro lado, la ciudad es la que sirve de escenario para que Elena escriba, a través de sus movimientos físicos, la historia que será leída por el detective que la sigue. Es decir, parte de la reconstrucción de la protagonista de la novela se da cuando es leída en la ciudad. Pero además, el cuerpo de la madre es un mapa que la hija lee y Elena a la vez escribe el suyo propio. La idea de la escritura como lectura, entonces, se presenta en varios niveles. Así, no sólo en la medida en que la escritura de los informes son una lectura, una interpretación de los movimientos de Elena, sino también en la medida en que la escritura de Elena se presenta como una lectura de ambos textos (de los informes del detective como del diario de su madre) pues constantemente está leyendo, es decir, interpretando su significado para reconstruirse una imagen de sí misma. Las imágenes del diario de Elena son recuperadas del diario de su madre pero a la vez son nuevas, conforman una nueva historia (la suya). Las imágenes son, simultáneamente, nuevas y recuperadas. Escribir es también reescribir.

Y es que esta idea de la escritura como reescritura se manifiesta también a nivel formal ya que los textos mismos (los diarios de Mercedes y Elena) contienen una estructura especular pues no sólo, como había mencionado anteriormente, comienzan con las mismas palabras sino que a veces se fusionan miméticamente. Uno de los casos más claros es un aparte de la segunda sección en donde Elena transcribe aquel fragmento del diario de su madre (241) en el que ella habla de vivir en Madrid como en una ciudad inexistente, una ciudad enferma como ella y la manera en que esta enfermedad no le ha permitido cuidar de las tareas domésticas, un oficio que la mejora ("si la casa está sucia, el bulto crece. Pero cuando la limpio, parece disminuir de tamaño") pues la reconstruye, devolviéndole la identidad. Al final de este fragmento dice la madre: "Qué vida. Ahora voy a limpiar los azulejos del baño porque luego me dará pereza" (241). Elena, por su parte, cuando termina de leer (escribir), escribe: "me he levantado de la butaca de mi madre y he ido a la terraza. Como vivo en un piso alto, he visto la ciudad como quien contempla un cuerpo tendido" (242). De nuevo sale el tema de la ciudad como cuerpo, tratado por la madre en el fragmento recién transcrito. Pero además, la estructura especular de los dos diarios se hace más evidente al final, cuando Elena termina esta sección de su diario con la intención de llevar a cabo también una tarea doméstica: "He tomado un café que me ha sentado mal y ahora tengo náuseas. Voy a recoger un poco la cocina" (242). Vemos, pues, cómo la escritura de Elena es reescritura, es lectura de la de Mercedes.

Las enfermedades de Elena, sus somatizaciones, van matizándose, aliviándose a través de la escritura del diario ya que éste posee una función terapéutica. A través de su escritura, Elena tendrá revelaciones sobre ella misma que la ayudarán a su autoanálisis y, por ende, a completar su transformación. El diario le permite registrar ciertos cambios que va notando y la escritura es una forma de aceptación: "Decir esto –pero, sobre todo, escribirlo- me proporciona algún grado de angustia, porque es aceptar que yo no pertenezco a nadie, a nada y que nada me pertenece, excepto el reloj y la butaca" (243).⁽⁶⁾ A través del diario, Elena llega a revelaciones fundamentales para su cambio de vida. Reflexiona, por ejemplo, sobre la posibilidad de que la relación con el hachís fuese un sustituto de la que tenía con su madre (269) o se da cuenta también que está

somatizando y que esta somatización es para no enfrentarse a ella misma, a sus deseos: "Supongamos que mejoro físicamente, que logro, incluso, expulsar ese cuerpo extraño alojado en mi intestino. Suponer eso me produce algo de vértigo, porque cuando llegara a encontrarme así de bien ya no tendría ninguna excusa para no enfrentarme a mí misma, a mis deseos." (266)

La voz de Millás pareciera oírse justo después de esta frase, cuando escribe: "Poner toda la pasión en el cuerpo, en sus dolencias o en sus desarreglos, tiene muchas ventajas, pero produce también cantidades considerables de sufrimiento". Para estar bien físicamente se necesita la voluntad psíquica pero funciona exactamente igual al contrario, por eso la crítica al ensimismamiento de Elena en su cuerpo. Y el diario le ayuda a esto, le ayuda a articular todo lo que está descubriendo de sí misma a través de los informes y del diario materno y así, dejar su adicción, liberarse de Enrique y mudarse de casa a su propio espacio.

Así, pues, *La soledad era esto* sirve como un elocuente ejemplo de que lo que se denomina escritura femenina puede ser perfectamente elaborada por un autor masculino ya que de lo que se trata es de un texto que lucha "contra la lógica falologocéntrica dominante, romp[iendo] las limitaciones de la oposición binaria (masculino/femenino) y gozan[do] con los placeres de un tipo de escritura más abierta." (Ballesteros, 19). El espacio que construye Millás para la mujer es diferente al tradicionalmente trazado por autores hombres. Es poca la simpatía que desarrolla el lector por Enrique, siendo éste un personaje no sólo conformista y burgués, sino opresor (su lectura de Kafka es reveladora acerca de su posición frente a la sociedad). El lenguaje que utiliza en la carta que le escribe a Elena dice mucho de este personaje como un hombre que menosprecia y ridiculiza los procesos psicológicos de su esposa:

Por las razones que sean has decidido reorientar tu vida, o destrozarla (...). No te lo reprocho (...). No estoy dispuesto a sufrir y que jamás volvería a darte la oportunidad de que me hicieras las escenas que tuve que soportar (...). También yo tengo derecho a que se respete el modo de vida que he elegido, y en ese modo de vida no tienen cabida las tragedias, ni las molestias intestinales ni los dolores de cabeza. (...) No entiendo nada de esas cuestiones que dejaron de interesarme mucho antes de atravesar la barrera de la madurez (268).

Pero además, Millás sitúa a una mujer a cuestionar el rol tradicional de esta, al hacer que Elena dude de la decisión de su hija Mercedes de tener un hijo ya que al parecer faltó reflexión de su parte. Tanto Mercedes madre como Elena como Mercedes hija cargan un bulto. Sin embargo, en el caso de Elena y su hija, los bultos son diferentes. Dice Elena refiriéndose a su hija: "su bulto y el mío crecerán de forma paralela, pero el mío, aquel a través del cual me naceré crece hacia la posibilidad de una vida nueva, diferente, mientras que el suyo crece hacia la repetición mecánica de lo que ha visto hacer en otros. Mercedes no ha advertido aún que es mujer y que esa condición implica un mandato al que tarde o temprano hay que enfrentarse si queremos que vivir continúe mereciendo la pena" (275). Elena voluntariamente rechaza esa mecanización de la maternidad. La transformación llega a Elena y es ahora que empezará su reivindicación con las otras mujeres (sus dos Mercedes) ya que el diario de su madre, como hemos

dicho, la reconcilia con ella, mientras que espera mejorar la relación con su hija, ahora que la cadena sigue: "pienso que si mi metamorfosis se consume, mi hija y yo quedaremos unidas por un hilo invisible, un hilo orgánico a partir del cual, tal vez, se empiece a construir un tejido nuevo en el que cada una de nosotras, con el transcurrir de los años, ocupará un lugar precioso" (251).

Hemos visto cómo el nivel formal de *La soledad era esto* puede leerse como un reflejo del nivel temático de ésta ya que en los dos niveles la fragmentación (narratológica y de identidad) se presentan como elementos fundamentales para la narración.

El diario de su madre cumple la función de reconciliarla con ella, identificarse y movilizarla a escribir su propio diario. Los informes del detective/analista le ayudan a reconstruir su identidad y la presencia de éste le permiten desarrollar una autoconciencia y un autocontrol fundamental para su transformación, mientras que su propia escritura (junto con su papel de lectora de los otros textos) resultará en un autoanálisis que será sumamente eficaz para lograr su deseada y necesaria transformación, llegando a una construcción exitosa de su identidad. Tanto así que al final de la novela, Elena tiene una revelación importante. Su metamorfosis la ha alejado de una pesadilla horrorosa, ahora ella se encuentra por encima de aquella máquina que es la sociedad; ahora se siente libre:

Hay dos hombres discutiendo en la calle, frente a mi terraza; forman parte de esa sociedad, de esa máquina que Enrique, mi marido, representa tan bien. Viven dentro de una pesadilla de la que se sienten artífices. Cuando despierten de ese sueño, les llevaré una vida de ventaja (276).

Notas

(1). Según Genette un paratexto es aquello que en "una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. (...) y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto." (Genette, pág 11).

(2). Habría que señalar una pequeña "traición" perpetuada por Millás al género del diario ya que resulta poco frecuente que el que escribe el diario transcriba diálogos para narrar ciertos episodios. Es, claramente, una "traición" formal que facilita la fluidez del texto pero que también ayuda a la caracterización de los personajes, a la capacidad de impacto y, en general, a la entretención del relato. La conversación con su hermano, por ejemplo, es mucho más efectiva transcrita pues a través de este procedimiento podemos detenernos en la fuerza o agresividad de cada palabra. Cuando le dice, por ejemplo: "Mira Elena yo soy de clase media y no tengo acceso a reflexiones tan profundas" (247).

(3). Ordóñez, Montserrat, 169-190.

(4). Aunque sugiere que lo que tiene Elena es una somatización ya que muchas veces se refiere a su desarreglo intestinal como "la bola de angustia".

(5). El subrayado es mío.

(6). El subrayado es mío.

Bibliografía

Millás, Juan José. "La soledad era esto", Trilogía de la soledad. Madrid: Alfaguara, 1996. págs 165-276.

Ballesteros, Isolina. Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española. New York: Peter Lang, 2002.

Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología). Madrid: Cátedra, 1995.

Chodorow, Nancy. "Toward a relational individualism: The mediation of Self through Psychoanalysis", *Feminism and Psychoanalysis*. Yale U. Press, 1989. pags. 154-162.

Genette, Gérard. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.

Ordóñez, Montserrat. "Literatura y lenguaje: fragmentación y narradores", *Cuadernos de Filosofía y Letras*. (Uniandes) Vol 4, julio-diciembre (1981): 169-190.

Social Criticism or Banal Imitation?:

A Critique of the Neo-realist Novel Apropos the Works of José Angel Mañas

[Carter E. Smith](#)

University of Wisconsin – Eau Claire

La gente no hace amigos, coge rehenes
(*Raro*, Benjamín Prado)

I'm scared of God and scared of Hell
And I'm caving in upon myself
How can anyone know me
When I don't even know myself
(The The: "The Giant" *Soul Mining*)

In 1994, José Angel Mañas, all of twenty three years of age, exploded on to the literary scene with a novel whose principal characters, themes, language, style, even narrative space and structure, portrayed an overt, social disillusion and discovered a barely contained violence within the social relations of a young generation of Spaniards. Success for this first published novel, *Historias del Kronen*, was immediate. The work was a finalist that year for the prestigious Premio Nadal, ten editions of the book were published in the first year alone, and, soon after, the novel was adapted and brought to the big screen by the well known director Montxo Armendáriz. The reasons for this novel's immense popularity and its best seller status have been widely discussed, and the critics have been both glowingly laudatory and severely critical. Whatever its merits or faults, *Historias del Kronen* struck a chord with the critics and the reading public and Mañas came to be recognized as one of the leading figures of a generation of young novelists in Spain who themselves experienced tremendous market, if not critical, success during the 1990's both at home and abroad.(1)

The list of young, successful writers who belong to this newest generation is quite extensive (see Urioste 1997, and Dorca 1997). While their respective works are of course varied, several basic narrative characteristics dealing with theme and style can be noted as representative of the group, and will be addressed as this essay develops.⁽²⁾ Like most generational labels nonetheless, this one is somewhat arbitrary. What most unites these writers is: 1) the presence of a general disillusion, a social malaise that permeates the storylines of their works and which molds the characters, and 2) the fact that almost all of these novelists were born after 1960 with their literary and commercial success belonging to the decade of the nineties. With this article, I will analyze, discuss, and critique the literary production of one of the leading members of this young generation of Spanish novelists, José Angel Mañas. I will focus on three major, symbolic elements in his works -sex, drugs, and rock and roll- and, in this manner, enter into a broader application of these themes regarding the newest narrative expressions of reality for Spanish youth at the turn of the millennium.⁽³⁾

No matter what forces drive these writers to produce their works, what calls one's attention to this literature is their attempt to return the novel to its rightful place as part of the material reality that forms and informs everyday existence. In a somewhat ironic twist however, their symbolic representation of this material reality is the key. In the end of this study, I will address the following central question: Are Mañas and the newest group of Spanish novelists that Gullón ardently defends inventively creating a social criticism of their time or is their literature not much more than a banal re-creation (imitation) of the very social elements they look to represent and critique?

As mentioned above, these novelists were born during the 1960's and 70's. Their works then dialogue with the reality of a new generation of Spaniards; a generation which Vázquez Montalbán has described as, "la primera promoción biológica de españoles rigurosamente posfranquistas [cuya] memoria lógica se forma con la muerte de Franco o incluso después. Ni siquiera ha sido suya la expectativa de la transición" (378). In spite of their having been born into calmer times, a spiritual and social angst flows through the pages of their work. The two quotations cited earlier in the epigraph are representative of the *weltanschauung* attributed to this post-Franco generation; a type of disenchantment that is abundantly legible in the novelistic production at the end of the twentieth century in Spain. The quotation from Benjamín Prado (1961), one of the "older" novelists discussed here, expresses in no uncertain terms an inherent, violent nature of social relations among this latest generation of Spaniards. Indeed, an aggressive and violent language is common to many of the contemporary narratives. The second quotation (lyrics from the song 'The Giant' by the British band, "The The") is part of the passage that opens and closes Mañas's work, *Historias del Kronen*. It is a passage which provides the psychological framework, a type of existential disillusion (*desencanto*) expressed by the characters, for the entire novel. These two narratives portray a common pessimism, fatalism and resignation related to a "lost" generation. Where does this *desencanto* arise from given the fact that most Spanish youth live in a thriving, capitalist society and, as Vázquez Montalbán states, most have been born into a strong, established democracy with the shadow of Franco now long distanced from their lives?

Contra el Felipismo escribimos mejor

In the early 70's, the Spanish intellectual class was still necessarily marked and affected by a utopian idea of radical and revolutionary social transformation. Many of the intellectuals from this period maintained a leftist/Marxist orientation which, in the measure that Marxism was at the time identified as the only viable means for achieving social change, allowed them to operate and incite critically both at a macro-political level as well as in the realm of daily life. However, as Teresa Vilarós, in her book about the transition years in Spain, has argued: "El fin de la dictadura en España enfrenta a los intelectuales con el problema de tener que reconocer que su antiguo papel histórico de conciencia crítica del país tiene que ser radicalmente revisado" (23).

Indeed, if Franco's death brought about the end of a long, cruel, and oppressive authoritarian rule, it also seemed to bring about the end of a possible counter-utopia. What happened to the socially compromised intellectuals whose dreams were to create a new society once the corpse of Franco's dictatorship gave up its last breath? Again, from Vilarós: "Después de 1975, pensadores y escritores implicados hasta entonces en proyectos totalizadores de crítica y de renovación social se refugian en una estética introspectiva, cuando no buscan simplemente la aceptación social general mediante el cultivo asiduo de los medios de comunicación de masa hasta entonces desdeñados" (23). This evolution of political thought in Spain finds extraordinary parallelism in the cultural and literary production of these years of transition. The old literary projects, profoundly connected to socio-political questions in the Franco era, change over to a drastic negation of any globalizing metanarrative. In literature, genres break all boundaries and commercialism begins to exercise a strong control over artistic production. During these years detective novels, erotic literature, and science fiction flood the kiosks and bookstores (Vilarós 24, 25). What is common for many of these cultural productions is a feeling of urgency, a compulsion to say and to act in the moment since that may be the only way of recognizing what is real.

For writers such as Mañas, this is the inherited cultural legacy and socio-political environment that faced them when they began to produce their first works of fiction. Positive, economic development in the country and a rise in the political prestige of the new socialist regime (Felipe González and the PSOE), drove the modernization of the country and its progressive integration into Europe during the 1980's. However, scandals related to political and economic corruption in González's administration and a recession at the beginning of the nineties soon were seen to be synonymous with national life as a nostalgia developed for the "splendor" and bonanza of the eighties. High unemployment and an ever-rising cost of living created a sense of futility amongst Spanish youth in regards to their future. The socialists seemed to have sold out to capitalism and this newest generation, at the doorstep of adulthood, found that there was little space or opportunity for personal and professional growth in the new, Spanish society. As a character in one of Mañas's novels puts it:

Si es que esto es Europa: el cinturón de seguridad, prohibido fumar porros, prohibido sacar litros a la calle.... Al final, ya veréis, vamos a acabar bebiendo horchata pasteurizada y comiendo jamón serrano cocido. [...] Encima, todos los

españoles contentísimos con ser europeos, encantados con que la Seat, la única marca de coches española, la compre Volkswaguen, encantados con que los ganaderos tengan que matar vacas para que no den más leche.... Así estamos todos con los socialistas: bajándonos los pantalones para que nos den bien por el culo los europeos, uno detrás del otro.... (*Historias* 204)

At the same time, as Toni Dorca has stated, this conflation of political, cultural, and economic changes "coincidió con el momento en que los empresarios del libro decidieron entrar a saco en los dominios de la gente joven." Youth wanted to see their worries and desires reflected in works more suited to their tastes and ways. "Orquestados por un aparato publicitario de muchos decibelios, los nombres de Loriga o Mañas [por ejemplo] sintonizaron pronto con un público que descubría... que en la letra impresa de la novela era posible también hallar un testimonio del mundo en que vivían" (309, 310). From this conflation of socio-historical and generational changes arose a new kind of literary realism in the Spanish novel.

Paraphrasing Vázquez Montalbán's now famous statement in regards to leftist, artistic production fueled by Franco's monolithic presence, it seems that this new generation found their own target against which to base their narratives: González, his political party, and all that they stood for (*el Felipismo*). Mañas's narrative situates his reality and his critique in the margins of conventional, adult society and, as we shall see, exalts the culture and values of a young generation of Spaniards. Or, as Carmen de Urioste has written, "[s]e observa en estos nuevos narradores, la necesidad de desarticular la conciencia del bienestar de la sociedad democrática española" (463). The protagonists of the youth culture appeared to translate a generational pessimism which, historically, was situated between two wars (1898-1939), into a pessimism that was now situated between two disenchantments. The first was that which manifested itself in the challenge and radical distrust on behalf of the protagonists of the *movida* in the latter part of the seventies and the first half of the eighties towards almost everything previous to them.

The second was generated as a result of the "get-rich-quick" culture (*la cultura del pelotazo*) and the culture of corruption which, for many, sprang from the ecstasy and excess of power that the socialists experienced during the latter years of the 80's and the beginning of the 90's. The nihilism of 1898 gravitated to a nihilism of 1998. As we shall see, a significant cultural response to this social malaise, it appears, was to seek refuge in the image.

Sex, Drugs, and Rock and Roll: or Image, Image, Image

A general perusal of the works written by this latest generation of novelists reveals storylines that, in the majority of the cases, deal with the hedonistic lifestyle of young Spaniards who "live" their environment through the drugs, sex, and rock and roll of the bars and clubs that they frequent in urban party life.⁽⁴⁾ This, in essence, is the same urban milieu that the reader encounters in the majority of Mañas's works. Indeed, part of the realism attributed to the production of this fiction is derived from the very

narration of the urban presented in the novels. The hectic, fragmented, city habitat that one would experience as s/he flies by in taxi, for example, is recreated in the narrative structure of the work itself. In the opening scene of *Mensaka*, any tourist with a decent map of the city could follow David's delivery route as he transverses Madrid on his motorbike:

Pillo Castellana hacia Colón, doy la vuelta en el primer cruce, me meto por el lateral, subo por María de Molina y me paro un momento para llenar el depósito en la gasolinera que hace esquina con López de Hoyos. Luego llego a la Avenida de América, cruzo la M30, pillo Arturo Soria, y a la altura del Plaza me meto por el parque Conde de Orgaz hasta llegar al jodido instituto. (13)

In this manner, Mañas creates an immediate bond with his reading public who frequent the very areas that they experience fictionally in the novel and who can almost feel the familiar, frenetic rhythm of the city in the short, choppy, and aggressive narrative style. This is part of a wonderful play between the reality of fiction and the fiction of reality that Mañas achieves with his first novel. In fact, his critique of the abstract, theatrical nature of contemporary, urban culture is one of the strongest elements of this work. Unfortunately, as will be discussed later, the innovative play loses its interest as the same style is repeated scene after scene, and novel after novel.

Also common to all of his works, as well as to many works of his contemporaries, is the use of street slang (borrowing heavily from jail language and gypsy *caló*), the use of a limited and precise habitat, and of a narrative style that reflects the fragmented and superficial nature of the personalities, their urban space, and their cultural environment. This all comes together to create the image of a generation that is lost and struggling to find their way. The characters that the reader comes to know are generally disinterested and disillusioned with their personal situation, their city, and their country.

The storylines of Mañas's novels center around the apparently bleak future, the dead-end jobs, and the nightlife of young Madrilenians as well as the drugs they take, the sexual relations they maintain, and the diversions they use to fill their lives. The characters experience and live a "light" culture (the culture of MTV, of the movies and television), a culture of the image. References to the outside world - politics, economy, etc... - are commonly filtered through popular culture and most often affect them only in the manner that these references affect the possibility of their being able to satisfy the most immediate needs.⁽⁵⁾ Especially in *Historias*, this all comes together to reveal a certain abstract and theatrical element at the level of language, narrative, and storyline which serves to distance the reader from the work, creating in this way, the possibility of a differential or critical space from which to read Spanish, urban culture at the end of the millennium.

The cult of the image: sex and the theatrical space of reality

Upon reading Mañas' novels, the first question that comes to mind is: Madrid and its youth culture really is like this? The incredulity of this question reveals not only the

feeling that he who has ever been in the Spanish capital (this author for example) has missed the better part of the *juerga* that it offers, but also discovers a compulsion to continue the reading in order to experience, at least in a vicarious manner, all the sordid details of the life of these young people. This voyeuristic question fits perfectly within the framework of a book, *Historias*, whose principal character, in his free time at home, plays over and over again his favorite scenes from a slasher/porno film called *Henry: Portrait of a Killer* (or, as Mañas transcribes it phonetically, "Jenriretratodeunasesino"). Carlos, the narrator, professes that, "[l]a única realidad de nuestra época es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona siempre tenemos la sensación de estar viendo un película" (42). This cult of the image informs every aspect of his personal life. It even plays a role in his sexual relations since, for Carlos, the major sexual satisfaction is derived from seeing the act turn out "igual que una peli porno" (78).

In one passage portraying a graphic sexual encounter between Carlos and Rebeca, a drug addict, the act is accompanied by filmic images of the movie *A Clockwork Orange* ("Lanaranjamecánica") which Rebeca has put in the VCR. The violence and sex seen in the movie excite Carlos and after the initial sex he tells Rebeca to turn over. "No, Carlos, que tengo que descansar un poco,... No, por ahí no,... que no me apetece. ...Ay, que cabrón eres, ten cuidado, joder." In spite of Rebeca's pleas, Carlos continues. "Cuando estoy a punto de correrme, me doy cuenta de que la película ha llegado a mi escena preferida. Alex está violando a la mujer del escritor. Rebeca gime debajo mío y el orgasmo es bastante prolongado" (34). Beyond the violent nature of this scene, what is truly disturbing is that, along with the desire and the physical stimulation that Carlos experiences while watching the scenes of violence and sex in the video, the young man also experiences a certain indifference revealed in his relationship with and his reactions to the "real" event in which he is participating. Carlos, in his sexual encounters, acts with the same fascination that he experiences in the violent films and, what is more, in a certain way tries to reconstruct "live" what he sees in the videos. Thus, not only is pure stimulation converted into the main preoccupation upon watching these scenes (or reading this book), but also, it is this stimulation, and not the participation, that is converted into the principal characteristic of any "real" experience.

In fact, in Mañas's novels the narrator often times becomes more a spectator than an active participant in all that happens. S/he seems to feel a constant need to make life more theatrical and visual. The prose of Mañas's works underlines this virtual lack of identity in regards to many of the characters. In *Historias*, even though Carlos is the narrator throughout the novel, his conscience is at times so unobtrusive that many passages read as if they were written in third person:

En el coche, Manolo corta unas rayas [de coca]. Roberto pone Parálisis Permanente y Ramón le dice que quite esa mariconada, que ponga algo de Trashmetal. Roberto le responde que en su coche pone lo que le da la puta gana y, para joderle bien, cambia la cinta y pone bakalao a tope.
 -¿A DÓNDE VAMOS AHORA? - pregunto.
 - A MÍ ME ES IGUAL. A CUALQUIER SITIO CON MARCHA - dice Manolo.

-...¿VAMOS A MALASAÑA?
-...PODRÍAMOS IR A CHUECA, PARA VARIAR.
- O A UNA DISCOTECA, A BAILAR.
-...VENGA, DÉJENSE DE COÑAS Y BAJEN AQUÍ LAS NARICES,
JÓVENES, QUE ESTAMOS YA EN FASE DE DESPEGUE. ROBERTO, NO
TAN FUERTE, TRONCO. QUE TE LLEVAS LAS RAYAS DE LOS DEMÁS.
Roberto arranca. Un Ibiza en la Plaza Castilla nos pita, al abrirse el semáforo.
Roberto saca el brazo por la ventanilla y enseña la barra del coche. Manolo y yo
reímos. (108)

The fact that the reader loses the line of the narrative voice in middle of the action not only demonstrates an unreflective attitude on Carlos's part, but also shows how the indifferent flow of images and events narrated here resembles the flow of the flat images seen on television.

A similar narrative structure is found in *Ciudad rayada* with dialogues that pass by without concrete references to guide the reader:

-Bueno, ¿y qué?
Tijuana se rayó de nuevo.
- ¿Y qué, qué?
Kiko recuperó la sonrisa rápidamente. ¿qué y qué pasó... quiero decir cuando Pablo...? Y Tijuana fichándole con su mirada peligrosa. De repente, ¡click!, sonríe y trago a la birra, como si nada. (16,17)

In these last two passages one finds encapsulated many of the principal narrative elements read in Mañas's works. The language hints at a certain repressed violence. The dialogue is, at times, short, superficial, and often lacking in descriptive character. The narration can be difficult to follow, almost cinematographic, with abrupt changes in the narrative voice and theme.

Indeed, film and television play a role in the novelistic production of this latest generation of writers as never before. This, of course, should not be a surprise given the virtual world of mass communication in which today's youth live and thrive. That the adolescent public is more attracted to the image, to the visual, to instant gratification, seems to deepen even more the crisis of the written culture. Carlos's obsession with the violent and pornographic, for example, is equaled by Zenon's passion for Marilyn Monroe (*Grasa, De Madrid al cielo*), or by Israel's affinity for "B" Westerns in Prado's, *No les des la mano*. In this way, these works, as well as Mañas's prose discussed above, share in the desire of television and film to continuously change the image and maintain the rhythm of the action. This is a desire, nonetheless, that, as a means to an end, can falsify the image and trivialize the action. Resonating with Vilarós' comments on the early transition-period literature, these cultural productions too suggest a feeling of urgency in their narratives, a compulsion to say and act in the moment. The very identity and the conscience of Carlos, in *Historias*, are replaced by a series of events that, just like the movies that fascinate him, can entertain for a while, but, in the end, never satisfy completely.

Coca, güisqui, tripi, litrona y otras drogas del montón

"La meditación budista es algo así como estar muy puesto de tripi. ...Cuando has tomado el suficiente ácido puedes llegar a olvidarte de ti mismo, a olvidar tu nombre y tener que preguntarte quién eres, qué haces en este lugar y en este momento" (*Historias* 36). This simplistic comparison that Rebeca makes between a spiritual and psychological state achieved through the intellect and the senses, and the ephemeral, psychological state produced by the drugs that, in the end, come to dominate she who uses them, is another revealing element of the escapist attitude demonstrated by the characters in Mañas' novels.

The road to the abstraction of their *puto mundo* (worthless world) passes through the glasses of Coke with J.B. Whiskey (*Jotabé*), the bottles of beer they drink, (*las litronas*), the acid they drop (*los tripis*), and the rows of cocaine that they sniff (*la coca*). These, and other drugs that the characters procure through dealing, scoring with their parents' money, or with the little that they themselves manage to earn, serve as another artificial stimulus (like the movies). They are another means, although not lasting, of mediating their everyday experiences. Or, as Cristina, in Lucía Extebarría's novel, *Amor, curiosidad, prozac, y dudas*, puts it, "Drogas, drogas, drogas. El éxtasis es el pan nuestro de cada día y no sabemos vivir sin él" (229).

In rather phantasmagoric and psychedelic tones, Mañas presents the desolate reality of the drug subculture. In the passages that depict the use of drugs, the narrative structure itself reveals the tensions and deterioration of the main characters in the book. Incomplete and barely coherent thoughts are used to express the melancholic reminiscences of Ricardo, a drug addict, in *Mensaka*. "El New World, colega. Aquello sí que eran tiempos. El M. de entonces. Uff, qué música. Un castillo, macho. Quince horas, tronco. Se tiró quince horas y todos locos..." (76). In *Historias*, the reality of drugs is dramatically presented in a long, fragmented, and almost schizophrenic first person description of a party in which the group of friends has at their disposal cocaine, sangria spiked with acid, and whiskey. Enough drugs, as they say, to kill a horse. The relentless narration of this scene constitutes six or seven pages of actual text, it is reduced here to a couple of paragraphs:

Ya empiezo a notar el saborcillo de la coca que baja por la garganta. ¿A cuántas rayas toca por persona? () Joder, qué subidón que me está pegando. ...Creo que ya está empezando a hacer efecto el tripi. ¿No ves allí los globitos y las serpentinas? ¡Qué colores! Lo mejor del tripi son los colores, pero hay que mojarlo todavía más. Vamos a darle otro trago a la sangría y vamos a meterle mano a esas botellas de güisqui. () ... Huy, joder. Qué susto me ha dado el globo al explotar. () Qué emplame está cogiendo el Manolo, ahí bailando como un loco. (217,218)

Once again, as in the movies, the images pass before our eyes at a frenetic pace, disconnected and arbitrary. Mañas is able to emphasize this distancing and abstracting effect of the drugs by means of the narrative structure of his scenes. As is evident, Carlos reacts to the stimulation of the drugs and to the actions of his friends but the supposed dialogue taking place between him and the others is represented by an empty

parenthesis () which simply interrupts at intervals the young man's monologue. The signs that he receives from without lack any specific reference, any meaning, or any importance for him and once again he places stimulation above active participation in order to experience "reality".(6)

The abstraction and distance that the drugs allow Carlos to construct also take him to such a heightened state of stimulation and separation however, that he is indeed capable of killing. Not a horse in this case, but rather, one of the participants in the party, a diabetic who Carlos forces to drink a bottle of whisky. In a moment of rage and apparent insanity he loses control over his constructed reality:

Sí, [Fierro], te vamos a atar. Eso es, ríe, ríe, ríe. Ja, ja, ja, ja, ja. () ¿Véis cómo se ríe? Venga, sujetadle y traed una silla. ... () *Parece una película, ¿verdad?* ... () Que no seas llorica, joder. Aunque seas diabético, un poco de alcohol no te va a hacer nada. ... () Métele el embudo ahora por la boca, Roberto. ... () Así, muy bien Fierro. Glu, glu, glu, glu. ... () Miguel, te lo has perdido. Fierro acaba de beberse él solo una botella de güisqui enterita. ... () Pero no digas bobadas. ¿Cómo va a estar en coma? ... () Está sólo durmiendo la borrachera. () ¡VENGA, DESPIERTA, FIERRO! ... () Eres un débil. ¡UN DÉBIL, ¿ME OYES? ¡UNA MIERDA DE HOMBRE! ¡MERECE QUE TE ESTAMPE LA CABEZA CONTRA EL SUELO ...HASTA QUE TE MUERAS DE VERDAD! () Vale, vale, tranquilos. Sólo estaba bromeando... . () Sois todos unos débiles. () En el fondo os odio a todos. (221-223 emphasis added)

In the moment that the line between spectator and participant is crossed, when what is "real", trivialized by the abstraction of the image, becomes a real tragedy, the differences between imagined experiences and lived experiences are erased ("parece una película, ¿verdad?"). Indeed, many characters found in the new narratives share in this incapacity to perceive the limits between what is real and what is imagined, between what is seen and read and what actually happens in their lives. Elder Bastidas preaches that "lo que uno se inventa es más real que lo que a uno le pasa" (*Lo peor de todo* 38); Israel, in *Nunca le des la mano*, becomes so wrapped up in his books that he becomes a part of them (81); and Vania Barcia (Bustelo, *Veo, veo*), in an epiphanic moment, realizes that her life has become a "puñetera película" (150). In the case of Carlos, the drugs are what finally allow him to cross that line and make "real" the "imagined" world he has constructed so many times.(7)

The violence of the previous scene cannot be equated solely to the amount of alcohol and drugs that Carlos and his friends consume. It can also be related to the linguistic deficiency attributed to these protagonists (see note 6). In the new narratives being produced today, the physical (sex, the stimulation from the drugs, violence), it seems, takes on dimensions of greater importance since sincere, verbal expression is so forced or is simply impossible. The "messages" that these characters emit are few and the majority of their moments of real communication are transmitted only through physical movement leaning towards violence.

Ray Loriga's main character, Elder Bastidas, in *Lo peor de todo*, narrates a picaresque life (see Dorca 312-315) of dead-end jobs, classism, social indifference to suffering, and a society obsessed with violence. As he plans just how he is going to "machacarle la cabeza al empleado del mes" in the hamburger joint where he works, he also very simply states the reasons why he hates people:

La gente ve un niño esperando su turno en la compra y va y se lo salta, y luego empuja en las puertas y adelanta cuando no hay sitio suficiente y tienes que frenar para no matarte y se ofende por cualquier cosa y pone vidrios rotos en las vallas y pone el culo para que le den por el culo y escupe en el suelo y a mí todo eso no me gusta nada. (121)

Many times, characters in these contemporary novels appear only to talk in a defensive, counter-attack mode. Reminiscent of Prado's statement about contemporary friendships quoted in the epigraph, words and dialogue seem to retreat and, like kidnappers, they take the person (the hostage) with them. In the end, Loriga's narrator, similar to the colonel in García Márquez's, *El coronel no tiene quien le escriba*, is reduced to expressing his frustration with a "VÁYASE USTED A LA MIERDA" (126).

From Alaska to Nirvana by way of the "ruta del bacalao"

The first step in the *ruta del bacalao* (an insane "road trip" from Madrid to Valencia and back that became popular during the early 1990's) consisted of taking a designer drug such as *la felicidad* which offered a high of up to thirty hours. The next step was to go out dancing nonstop from Saturday afternoon to Sunday morning in Madrid. After this, the participants would jump into their cars and drive to Valencia (the city in which *bacalao* was born) in order to continue the party there until the early evening when they would return to Madrid, burned out and exhausted, but at break-neck speed in their cars (Hooper 208).

Designer drugs were directly identified with the bacalao music and environment -a type of super-loud and super-rhythmic club music that evolved from techno music. In the same manner, the music presented in Mañas's novels is presented as a natural extension of the drugs, of the frenetic rhythm of the characters' life, of a certain nihilistic attitude they express, and of the violence that lurks just below their daily activities. In *Historias*, the lyrics of a song by the Ronaldos threaten that "TENDRÍA QUE VIOLARTE Y DESNUDARTE Y LUEGO, LUEGO, BESARTE HASTA QUE DIGAS SÍ" (140) while one of Nirvana's songs warns that "UNDERNEATH THE BRIDGE ANIMALS ARE CRAWLING... THERE IS A LEAK... IT'S OKAY WITH THE FISH CAUSE THEY DON'T HAVE FEELINGS... UH, UH, SOMETHING IN THE WAY..." (107). These, and other songs mentioned in the novel, reinforce the abstract character of the narrative structure in the work while utilizing a model that is not strictly literary. They represent more accurately a structure appropriate for telling rock ballads. They emphasize the linguistic element of the novel (and thus are intimately connected to the image) that has been highlighted up until now. However, they also constitute, like the

movies, part of the variety of narratives that Mañas draws upon to construct his representation of contemporary Madrid and Spanish culture.

Other novelists such as Benjamín Prado (*Raro* and *No le des la mano a un pistolero zurdo*), Lucía Etxebarria (*Amor, curiosidad, prozac y dudas*), and David Trueba (*Cuatro amigos*) utilize music as a kind of Bakhtinian chronotope with references to such genres as jazz, the rebellious and socially conscious music of the 60's (Dylan or Joplin for example), or the nihilistic work of groups like the Sex Pistols and Nirvana. They then are able to create historical markers and imply certain connections between the present, social angst expressed through the characters with other more famous, artistic expressions that represent marginalized or disenfranchised groups in the past.

Conclusion

In Mañas's works the conflict between the representation of the "real" and the "imagined" is reduced by equating real space with textual (theatrical) space - a simulacrum. Sex, drugs, and rock and roll construct the Madrilenian *ruta del bacalao* for the young protagonists of his novels, diminishing their urban space to a series of film-like images in which they are the actors. The superficial and created world of the television, of the cinema, and of the bars and discos is transposed onto the private dominion in which supposed intimate, human relations often take on shades of the sadomasochistic and misogynistic images of pornographic movies. David Harvey has commented on an inherent danger in this conflation:

The reduction of experience to a series of pure and unrelated presents implies that the experience of the present becomes powerfully, overwhelmingly vivid and material. The image, the appearance, the spectacle can all be experienced with an intensity (joy or terror) made possible only by their appreciation as pure and unrelated presents in time. (54)

In this way, the immediacy of events, the sensationalism of the spectacle (political, scientific, as well as those of entertainment), threaten to become the stuff of which consciousness is made.

Sensing, perhaps, that his MTV-like prose style threatens to become as banal as MTV itself, Mañas utilizes irony in order to create a critical edge in some of his characters. Not only is Carlos, in *Historias*, the example of a passive television viewer who lives his life like he watches a video, he is, at times, also a critic of this same attitude, ironically describing the state of his generation's cultural capital. "La cultura de nuestra época es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona siempre tenemos la sensación de estar viendo una película. ... Cualquier película, por mediocre que sea, es más interesante que la realidad cotidiana. Somos los hijos de la televisión, como dice Mat Dilon en *Dragstorcauboi*" (42). By combining both elements in one character, Mañas attempts a critique of mass culture from the inside. He places the text squarely in the middle of the materials from which it takes its life. This "insider", however, has an implausibly schizophrenic consciousness. Carlos as the passive spectator accepts his

surroundings as real and submits to their logic, no matter how artificial, distorted, or manipulative. Carlos as critic takes an opposite tack by critiquing, through irony, the very same object which the spectator so uncritically accepts.

Mañas is also aware of the critics of his works: those who view his narrative "innovations" as little more than a recognition of what sells in the youth-driven market and a superficial imitation of current popular culture. By placing himself in the fictional world of his novel, *Ciudad rayada*, Mañas creates another critique from the inside - this time of his very own works, and by extension of the narratives produced in Spain by others in his 'generation'. The novel opens with the narrator Kaiser telling about the time that Mañas, "que se dedica a contar historias de los demás," met him in a bar to ask if Kaiser could get him a gun. Even though Kaiser confesses that he is impressed with those who write, he assures the reader that "hay un mogollón de cosas que [Mañas] exagera y otras tantas que el muy listo se calla." In order to emphasize and affirm the fictional nature of Mañas's profession, Kaiser pronounces his final verdict as to the character of the writer who literally produced him. "Ahí está, ahí tienes al Mañas, puesto hasta las muelas y queriendo pillar una pipa. ¿Eso lo ha contado en alguna de sus novelas? ¿No, verdad? Pues hazme caso, que lo que cuenta él no es nada comparado con lo que pasa por ahí" (9,10). It is as if Mañas were retorting to his critics: the "reality" of the contemporary, Spanish, youth culture described in his novels does not even come close to what goes on out there in the real *ciudad rayada* that the readers themselves inhabit. The real novel is life itself.

Historias del Kronen is an inventive, insightful, and entertaining read. Through a focus on the imagery of popular culture, Mañas captures the power that this industry has not only over the youth culture, but also over the dissemination of information and over the production of power itself in Spain, Europe, and the world. However, this style, when repeated in succeeding novels, soon grows tiring. Since it is based on a superficial and ephemeral element such as the image, it is a weak, creative catalyst for further literary creation. Many of the contemporary narratives being produced by his colleagues also rely heavily on this cult of the image. They read like a montage of references to pop culture icons and artistic figures from the 20th Century. The liturgy of references in Prado's *Raro*, for example, runs from Peter Lorre to Borges, Dashell Hammit to Mark Twain, Elvis to Captain Thunder; or just as easily from Madonna to Kurt Cobain. Ray Loriga's works are saturated with allusions to movies, rock and roll, soccer, boxing, videos, and comics. They are narratives that almost radically distance themselves from traditional literary materials. This they do in order to ingeniously create "a novel about a generation that is not the generation of '68'" (back cover, *Lo peor de todo*), or perhaps because the formula sells?

In either case, there is a self-defeating element built into the attempted pro-creative innovation of many of these novels and it can be read, for example, in the aforementioned efforts to mix parody and hip cynicism. Returning to Carlos's cultural critique in *Historias*, he states that: "A mí no me gusta la poesía. La poesía es sentimental, críptica y aburrida. Me repugna. Es un género en extinción: no hay nadie que pueda vivir de la poesía en estos tiempos. Es una cultura muerta. ...Ésa es la puta verdad" (emphasis added 42). Poetry, it seems, does not appear to have been able to

ride the coat tail of the commercialization of literature (or more specifically, of the novel).

It is quite obvious that many editorial houses are more interested in making money rather than making good literature and Mañas is not unaware of this very criticism. In *Mensaka*, the three main characters are members of a "hardcore" rock band on the verge of signing with a multinational company. The novel opens with a parodic, imaginary interview of the members, Fran, David, and Javi, after having made it big with their first compact disk.

FANZINE: Sabemos que tenéis a Ramón Fernández como mánager. ¿Cómo habéis conseguido que alguien tan importante... se interese por vosotros? (Todos sabemos que Ramón Fernández SÓLO apoya a los verdaderos lameculos con tufillo comercial.)

J: Ramón nos vio una vez en Revólver y se entusiasmó con el grupo.

FANZINE: Ahora una pregunta un poco metafísica. ¿Qué es el Hardcore para vosotros?

F: Uff, ésa es chungu.

(Caras concentradas. Está claro que no han pensado mucho sobre el tema.)

D (iluminado...): Pues yo que sé, chunta-chunta.

FANZINE: ¿Cómo?

D: Que chunta-chunta.

F: Vamos a ser un poco serios. No puedes poner chunta-chunta.

J: ¿Por qué no?

F: Joder. Es verdad que consideramos que la música está por encima de las ideas, pero.... (12)

Pure and parodic emptiness and triviality lie behind the "creative minds" of this hardcore band who want to believe that their music is "above" mundane ideas or classifications of commercialism. Is this a "knowing wink" from the author of *Mensaka* to his readers, reminding them that the cover sometimes *does* make the book? Likewise, in *Historias*, Carlos's criticism of poetry discussed above, in turn, is ridiculously based on its lack of commercial power and the fact that it cannot be put on the T.V screen.

These attempts at criticism notwithstanding, it seems that Mañas and others in his generation imply that the characteristics of that which would normally be considered "bad art" (parodied in the passages above) may acquire new meaning because they turn out to be the "bad reality" (*la puta verdad*) that they portray in their works. The question is however, whether these works reproduce bad reality because they are actually trying to parody it or because they are unaware of their inadequacy? Mañas, after the success of *Historias*, fell prey to this problem. In either case, simply resorting to the reproduction of clichés in reality, in the end, demonstrates a lack of inventiveness and a fascination with the inane which, over time, numbs one's senses. One needs to take care that the fiction of the creating subject does not give way to frank confiscation, accumulation, and repetition of already existing images.(8)

These criticisms are not to say that there are no talented writers to be read in this group. To the contrary; Mañas is a talented story teller, while novelists such as Juan Bonilla and Belén Gopegui stand out for their complex and rich narratives. Gopegui, in her works *La escala de los mapas* and *La conquista del aire*, reveals a wonderfully reflective manner of confronting the same disenchantment and unknown future with which others have tended to deal through a simple imitation of pop culture. A dark, cynical, and interesting humor often underlines the works of Loriga, Grasa, and Bustelo and, though at times the images can be somewhat forced, Benjamín Prado's talent as a poet shows through in his very poetic prose work (see the opening paragraph of his novel, *Raro*).

José Angel Mañas's work, as representative of much of the narrative production of his generation, realistically portrays (in its language, narrative structure, and themes) the abstract, postindustrial, and urban environment that has so influenced the youth culture of today. Capitalism has played a role in creating a narcissistic and hedonistic generation of youth who struggle with a world that, for many, seems to lack a center. Globalism, technology, the movies, television, drugs, rock concerts and sex: all of these function like "señas de identidad" and contribute in the construction of a porous environment whose limits have been dissolved and whose reality is in constant construction. In like fashion, these same elements contribute in the construction of the narrative expressions discussed above.

Certainly, Mañas and his contemporaries have no obligation to critique anything with their works. However, in their desire to show, reflect, or interact with the real, does this not, inevitably, require them to position themselves critically? What is their responsibility towards that which they produce? Gullón credits these writers with having reinserted their characters "en la vida social, no en la imaginada, los espacios etéreos de los cuentos de hadas, sino en la cotidiana, donde la gente reacciona y siente como en la realidad"(xi). I would argue that this is the very trap, however, in which Mañas and others fall because their reality *is* the "imagined" and it is indeed "like" reality. As is evident from the discussion presented previously, much of the narrative production analyzed above does not seem to account for the real (for the history) that these texts must confront. They seem to view history and the present, like literature, as a fantasy or a linguistic construct, though a collective one to be contrasted with the singular visions our desires can contrive. In the end, they have to confront history, and not hide behind the television or movie screen.

In spite of the overall critical bent of this essay, it should be said that the literary production of Mañas and his contemporaries have demonstrated great promise for the future of the Spanish novel. What this "neo-realist" narrative is able to do (assuming that it can go beyond the status of a mere imitator of bad reality) is allow one to understand how the human conscience, the individual identity of "man" in our current times, may extend itself through unedited, non-traditional paths: through postmodern roads and highways for which we have just begun to produce a map.

Notes

(1). Germán Gullón, in his "Introducción" to the 1998 edition of *Historias del Kronen* (Clásicos Contemporáneos Comentados), provides a bibliography of 25 writers and critics who have dedicated time, paper, and ink to the works of Mañas (mainly *Historias*) as well as to the works of others grouped into his so-called generation. Gullón himself analyzes this "nueva generación de narradores de menos de cuarenta años" whose works he defends and praises: "buscan sin cesar ignotos horizontes verbales, de argumento, técnicos y de acercamiento al lector" (v,vi). In his words, these "neorrealistas reingresan al personaje en la vida social" (xi). Toni Dorca (1997) and Carmen de Urioste (1997) debate the merits of Mañas's work within the framework of a "generación X", while yet others analyze the works of Mañas and other young novelists defined as belonging to the "tribu del Kronen" (Carabantes, 1995) or the "generación Kronen" (Vázquez Montalbán, 1996).

(2). First person narratives predominate, as does a literary style that one could classify as realism. In fact, Gullón classifies writers such as Lucía Extebarría, Mañas, Ray Loriga, and Pedro Maestre as "neorrealistas" (v). Another common element is the urban, which plays an extremely important role in many of the storylines. Subsequently, much of what the characters say and do and most of the environment with which they interact has a decidedly cosmopolitan feel.

(3). These three themes are central to many of the narratives being produced by Mañas's "generation": *De Madrid al cielo*, Ismael Grasa; *Amor, curiosidad, prozac, y dudas*, Lucía Extebarría; *Lo peor de todo*, Ray Loriga; *Abierto toda la noche*, David Trueba; or *Matando dinosaurios con tirachinas*, Pedro Maestre, are just a few examples. The themes can be read as representative, artistic responses to contemporary, cultural changes that have taken place in Spain during the past quarter of a century.

(4). As mentioned in note 2, the city is the most common topos of these fictions, with Spain's capital providing a consistent fictional setting. This is especially so for writers such as Ismael Grasa, Ray Loriga, and Mañas.

(5). Historic personalities and events rarely appear (at least explicitly) in the novels except when they interfere with the "juerga" of the young protagonists. An example of this is the reference in *Historias* to the councilman of the "Distrito Centro" of Madrid, Angel Matanzo, who, during the historical time of the narrative, formed part of the mayorship of José María Álvarez del Manzano. Talking about the possibility "de pillar unos gramos de coca", Roberto explains to Carlos how difficult the purchase of drugs has become "ahora que están las cosas muy chungas, sobre todo desde que está el Matanzo... Cada vez somos más europeos..." (29).

(6). The passage also attests to an all important oral component which stamps this and many of the contemporary fictions with a peculiar character. They are saturated with simliar dialogues and monologues which the authors utilize in order to break away from the restrictions imposed by the more traditional standards of language. Such tropes as unstructured dialogue, cut short, and containing unfinished phrases and unconnected

words, give a certain freedom to the linguistic signs. "Conversations", which quite often are pointless, many times do not even advance the action. They simply reflect a kind of anxious search for meaning in the very actions of the protagonists themselves. Such linguistic abstraction and disconnectedness allude to the same relationship the characters maintain with life. As shown in the passage above, Carlos's alienation is all the greater given that his abstraction of reality goes beyond the visual into the verbal: into the very means of self-expression.

(7). *Historias del Kronen* resonates strongly with the novel *American Psycho* (1991) by Bret Easton Ellis. The principal character in Ellis's work is Pat Bateman, a wealthy and good-looking yuppie, whose major worries are his clothes, his hair, and his sun tan. By day he works in Wall Street, exercises in exclusive clubs, and lunches with clients and colleagues in elegant and trendy restaurants. By night, however, he is a psychopathic, serial killer who frequents the popular bars and discos of New York. There he picks up young women and takes them home where he rapes, tortures, and kills them, later dissecting their bodies in order to prolong his morbid pleasure. Some of the young protagonists in *Kronen* are obsessed with Ellis's novel and its psychopathic hero Bateman - "todo un filósofo [que les] ha enseñado a despreciar la humanidad" (190). Carlos, above all, admires the detached and dehumanized, ontological outlook of this fictional character who lacks any affective ties to the world which surrounds him. Again, Mañas is playing with the different levels of perceived reality in having a fictional character admire and envy another fictional character who has lost all ties with reality.

(8). Belén Gopegui, in the prologue to her novel, *La conquista del aire* (1998), states it this way. "[L]a novela no es un mero artefacto estimulador de sensaciones, ... no es equivalente a esos productos televisivos o a esos juegos de ordenador concebidos para que los destinatarios se sientan ya perspicaces, ya intrigados, ya gratificados en sus carencias emocionales" (9,10). Of course, an appeal to the emotions cannot be eliminated given that novels often propose structures, criteria, and directions for human experience. However, she concludes, novelistic territory should deal with "emoción y conciencia, razón y sentimiento, el mito y el logos" (11).

Bibliography

Bustelo, Gabriela. *Veo, veo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Carabantes, Andrés. "La tribu del Kronen," *Leer*. 80 (1995-96): 30-33.

Dorca, Toni. "Joven narrativa en la España de los noventa: la generación X," *Revista de Estudios Hispánicos*. 31 (1997): 309-324.

Extebarría, Lucía. *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1997.

- Gopegui, Belén. *La conquista del aire*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
- _____. *La escala de los mapas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993.
- Grasa, Israel. *De Madrid al cielo*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Gullón, Germán. "Introducción," *Historias del Kronen*. Barcelona: Ediciones Destino, 1998, v-xxxix.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Mass: Blackwell Publishers Inc., 1990.
- Hooper, John. *The New Spaniards*. London: Penguin Books, 1992.
- Loriga, Ray. *Lo peor de todo*. Madrid: Plaza & Janés, 1999.
- Mañas, José Angel. *Ciudad rayada*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- _____. *Historias del Kronen*. Barcelona: Ediciones Destino-Clásico Contemporáneos Comentados, 1998.
- _____. *Mensaka*. Barcelona: Ediciones Destino, 1995.
- _____. *Soy un escritor frustrado*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- Prado, Benjamín. *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.
- _____. *Raro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1995.
- Trueba, David. *Abierto toda la noche*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- _____. *Cuatro amigos*
- Urioste, Camen de. "La narrativa española de los noventa: ¿Existe una 'generación X'?", *Letras Peninsulares*. Winter (1997-98): 455-476.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Madrid: Santillana, 1996.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1998.

ENSAYOS/ESSAYS

**Subjectivity and Empire: Representations of Historiography in
Ricardo Palma's *Tradiciones Peruanas***

Miguel A. Cabañas

Michigan State University

As Edmundo O'Gorman argues in his book *The Invention of America*, Spanish Colonial texts weigh heavily on the establishment of American "reality." (1) Spanish American writers confront that reality in an attempt to make sense of it. In the nineteenth century, the narration of an imperial past both established and problematized national

foundations. If on the one hand the imperial past was rejected by liberal intellectuals of the period as a reaction to colonial oppression, on the other hand, the past represented an important source of reflection and knowledge in the countries that had recently liberated themselves from Spanish power. Generally, Latin American fiction avoided Empire as a topic after the wars of Independence. Only in the second half of the century did writing about empire become a decolonizing gesture. As Benedict Anderson reminds us, “the inner compatibility of empire and nation,” also interconnects the discourse of Empire with nation building projects. Through the appropriation of colonial discursive spaces, the “emancipated subject” constructs itself and in the end the “imagined community” can reflect on its location in history. Spanish American authors often revisited colonial times with a historical gaze that was revisionist and was employed as a distancing device for the examination of the present. The textual recreation and rewriting of empire in Ricardo Palma’s work produces a national subject with a concrete place in history. Palma’s is a gesture of mimicry as defined by Homi K. Bhabha, as it represents: “the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation and discipline, which appropriates the Other as it visualizes power” (*Location of Culture* 86).

Many critics have devoted numerous pages to discuss the formation of the genre known as the “Tradición,” but they fail to mention Mexican writer Guillermo Prieto as a “grandfather” of the genre, even though he has a text entitled “Tradiciones: El Arrollo del Muerto. La Cruz del Sombrero” published in *El Museo Mexicano* in 1843 (almost twenty years before Palma began to publish his *Tradiciones* in newspapers). As a familiar essay writer or *costumbrista*, Prieto addresses the formation of Mexican customs or traditions. In the introduction to these two stories, the narrator proposes to “contar un cuento” and continues:

Así los pueblos, por antiguos que sean, conservan algunos de ellos sus tradiciones como el hombre sus recuerdos infantiles. [...]

- Un cuento, un cuento.
—Es una vergüenza: ¿Se divierten ustedes con relaciones de vestiglos y de brujas?..
—Sí, sí, nos divertimos, queremos un cuento. [...]
—Allá va, no será un cuento, porque efectivamente no tengo ninguno en la memoria; pero ¿ustedes quieren una *tradición*?
—Venga.
—Será de mi tierra.
—¡Silencio! Oigan la tradición del zacatecano.
—No, la tradición no es de Zacatecas es de Jerez: sabrán ustedes por qué el Arroyo del Muerto se llama así.
—Ya escuchamos. (212)

The generic difference from the short story is developed in a narrative voice that corresponds with the tone of Palma's later *Tradiciones*. The ironic twist of the narrative voice both asserts and questions the verisimilitude of the story. Also, there is a comical presentation of the origin of an expression or name. Finally, the narration finds a causal connection between past and present (normally absent in the "cuadro de costumbres"). What appears absent, when compare with Palma's texts, are the historical references and metahistoriographical commentary.

This essay's intention is not to diminish Ricardo Palma's accomplishments as the writer who "invented" the *tradición* as a new genre, but to rethink the role of this particular genre and contrast it with other important genres that forged Latin American national identities such as the novel, the essay, and historiographical writing. (2) *Tradiciones Peruanas* is an encyclopedic project that rewrites the past and present, while projecting a future for Palma's contemporary Peru. His achievement is not merely to write about the traditions of the past and how they persisted or were eliminated in the present, but something beyond Prieto's *tradición*: Palma deconstructs the rhetoric of Colonial historiography and creates a modern reader who would ironically look to all the epochs in Peruvian culture.

After Independence, the colonial past was immediately rejected by writers and intellectuals. Writers were instead interested in the present or in the recent past, in order

to exalt the newly formed Republics. However, Andrés Bello proposed the study of Latin American history as a model for “emancipation” from Peninsular or European ways of thinking. Palma went into exile in Chile from 1860 to 1863; it is at this point that he became deeply interested in Peruvian Colonial history. He published *Anales de la Inquisición de Lima* and some *Tradicción*-like legends soon after his return to Peru. All of this historical material seems to have been recycled in hundreds of *tradiciones*. His trip to Montevideo and his contact with the school of American historiography established by Andrés Bello seems to be crucial for the transformation of the *Tradicción* as a genre. If for Prieto the *tradicción* was an ahistorical observation on Mexican culture, for Palma it was a historical commentary with instruction on reading Colonial history as one of its main ingredients. Bello had pointed out the need to rewrite Latin American history and to discuss a method or philosophy about America’s past:

Los historiadores formados por el siglo XVIII se dejaron preocupar demasiado por la filosofía de su tiempo... [...] Nuestro siglo no lo quiere; exige que se le diga todo; que se le reproduzca y se le explique la existencia de las naciones en sus diversas épocas, y que se dé a cada siglo pasado su verdadero lugar, su color y su significación. [...] No he consultado más que los documentos y los textos originales, sea para individualizar las varias circunstancias de la narrativa, sea para caracterizar las personas y las poblaciones que figuran en ella. [...] las tradiciones nacionales de las poblaciones menos conocidas y las antiguas poesías populares, me han suministrado muchas indicaciones acerca del modo de existencia, los sentimientos e ideas de los hombres en los tiempos y lugares a que transporto al lector. (231)

On the one hand, Bello indicates the importance of method: the Romantic objective “to individualize” (“individualizar las varias circunstancias de la narrativa”) and the creation of a national allegorical narrative (“para caracterizar las personas y las poblaciones que figuran en ella”). On the other hand, national traditions or customs and popular literature are represented at the heart of national identity. In this sense, Bello combines historiography and “fictions of the nation” as a basis for the decolonization of the emerging Republics. Palma’s *Tradiciones peruanas* offer a dialectical negation of

colonial historiography, with their ironic ambivalence between past and present, colony and republic, romance and tragedy. (3)

Colonial historiography represented the “truth” of the Spanish Empire, but it was a constructed truth that functioned in favor of the structures of power and institutions that relied on specific interpretations of reality. The *Tradiciones* is not simply an antiquarian move of conservation, as many have accused Palma of making, but rather a reframing of history and a way of creating an alternative history of Empire. Palma’s meta-historiographical observations problematize the relation between literature and history, Empire and Republic. José Carlos Mariátegui notes in his *Siete ensayos de la interpretación de la realidad peruana*: “Las Tradiciones de Palma tienen, política y socialmente una filiación democrática. Palma interpreta al medio pelo. Se burla, roe risueñamente el prestigio del virreinato y el de la aristocracia. Traduce el malcontento zumbón del *demos* criollo” (221). Palma’s appropriation of the past is quite different from that of other nineteenth-century conservative Peruvian intellectuals, such as his Peruvian contemporaries Felipe Pardo and José Antonio de Lavalle, who looked back with nostalgia to the time of the Spanish Empire. Antonio Cornejo Polar has argued that Peruvian Romanticism tried to nationalize Colonial times [“nacionalizar la colonia”] (56). Thus, the discourse of history was an intellectual space of contention.

In his *Tradiciones*, Palma problematizes the veracity and verisimilitude of Colonial historiography. In “El alacrán de Fray Gómez”, the narrator tells the story of the miracles performed by the famous monk. Fray Gómez performs a questionable miracle by placing his habit cord on the head of a rider who has fallen from his horse and the rider gets up, unharmed. Witnesses watching this cry: “Milagro, Milagro” and the narrator comments:

Y en su entusiasmo intentaron llevar el triunfo al lego. Éste para substraerse a la popular ovación, echó a correr camino del convento y se encerró en su celda. La crónica franciscana cuenta esto último de manera distinta. Dice que fray Gómez, para escapar de sus aplaudidores, se elevó en los aires y voló desde el

puente hasta la torre de su convento. Yo ni lo niego ni lo afirmo. Puede que sí y puede que no. Tratándose de maravillas, no gasto tinta en defenderlas ni en refutarlas. (210).

The two alternative versions of the event present the reader with a dilemma. First, the narrator offers the most plausible explanation, which he then juxtaposes with the Franciscan chronicle which mystifies the sanctity of the miracle. The narrator's ultimate refutation of this is more than suggested in his ironic "Puede que sí y puede que no." The text directly attacks the 1882 restoration of a Colonial painting that represents two of the Franciscan monk's miracles. The fictional discourse rejects the justification of the *criollo* oligarchy through the use of chronicles that mystify Imperial institutions such as the church, the Viceroy governments, and the *Audiencias*.

During the second half of the twentieth century, las *Tradiciones* have always been glimpsed at as a minor genre in the Nineteenth Century. (4) However, this vision does not explain its popularity well into the twentieth century and the amount of "school of imitators and followers" in many other countries who wrote *tradiciones* as a serious and patriotic literary endeavor. (5) Doris Sommer, for example, has studied the Latin American national romance as the main textual metaphor for the new republics. Also, one could argue it is through the *tradicción* that literary Americanism was starting to turn into the Panamericanism proclaimed by *modernista* writers such as José Martí and Rubén Darío. As Palma proclaims:

En nuestras convicciones sobre americanismo en literatura, entra la de que precisamente es la Tradición el género que mejor lo representa. América es el teatro de los sucesos; costumbres y tipos americanos son los exhibidos; y el que escriba Tradiciones, no sólo está obligado a darles colorido local, sino que hasta el lenguaje debe sacrificar, siempre que oportuno se considere, la pureza clásica del castellano idioma, para pone en boca de los personajes frases de riguroso provincialismo, y que ya perderá tiempo y trabajo el que se eche a buscarlas en los diccionarios. (1475)

Palma and his followers highlight the local color and linguistic particularities of their own countries, American history and “types.” Many critics find connection with the “cuadro de costumbre”, but the author himself once defined the *tradición* as the “novela en miniatura, novela homeopática” (1475). Also, Palma at times announces his imitation of the *crónica* or the *leyenda*.

The *Tradiciones peruanas* commentary on Colonial historiography has not been sufficiently explored critically. Many critics still believe that historiography was not clearly distinguished from fiction during the nineteenth century. As Doris Sommer has declared: “For the nineteenth-century writer/statesman there could be no clear epistemological distinction between science and art, narrative and fact, and consequently between ideal history and real events. Whereas today’s theorists of history in the industrial centers find themselves correcting the hubris of historians who imagine themselves to be scientists, the literary practice of Latin American historical discourse had long since taken advantage of what Lyotard would call the ‘indefiniteness of science,’ or more to the point, what Paul Veyne calls the ‘undecidability’ of history” (76). However, reading Palma we perceive that he clearly discerns between history and fiction, even if at times he sought the blending of both for specific aesthetic and epistemological objectives. American history for Palma is the rough stone that the Latin American writer needs to carve. He does believe in history, though. In his introduction to Clorinda Matto de Turner’s *Tradiciones cuzqueñas*, Palma comments on the genre in a significantly self-reflexive way:

En el fondo, la Tradición no es más que una de las formas que puede revestir la Historia, pero sin los escollos de ésta. Cumple a la Historia narrar los sucesos secamente, sin recurrir a las galas de la fantasía, y apreciarlos, desde el punto de vista filosófico social, con la imparcialidad de juicio y elevación de propósitos que tanto realza a los historiadores modernos Macaulay, Thierry y Modesto de Lafuente. La Historia que desfigura, que omite o que aprecia sólo los hechos que convienen o como convienen; la Historia que se ajusta al espíritu de escuela o de bandería, no merece el nombre de tal. Menos estrechos y peligrosos son los límites de la Tradición. A ella, sobre una pequeña base de verdad, le es lícito

edificar un castillo. El tradicionista tiene que ser poeta y soñador. El historiador es el hombre del raciocinio y de las prosaicas realidades. La Tradición es la fina tela que dio vida a las bellísimas mentiras de la novela histórica, cultivada por Walter Scott en Inglaterra, por Alejandro Dumas en Francia y por Fernández González en España” (1474-75)

For Palma, The *tradición* offers the aesthetic “new dress” for history (‘puede revestir’). It is implied in the impartiality that history needs to give and the socio-philosophical point of view that he assigns to modern historians. It is in *tradiciones* that the official *crónicas* are questioned to develop this modern “scientific” sense of history. One could say that by parodying imperial historiography, specifically the ones that clearly change the narrative for “institutional self-legitimation”, he undoes colonial myths, because his texts show the holes and the inconsistencies of narratives, questioning their validity and creating stories that satirize the falsification of historical discourse, and more specifically, official Chronicles. In a sense, it is a redefinition of history and a newly respect for discerning what is “fábula” and what “history.” Also, in the quote, he links the *tradición* with the historical novel. For instance, the narrator of “La ‘nariz de camello’” makes ironic remarks about the old *crónica*: “Aquello de que la primera azúcar peruana se produjo en huanuco no pasa de una novela del historiador Garcilaso, como lo comprueban Feijoo de Sosa y Mendiburu.” (112). His refutation of the Inca Garcilaso proves his critical historiographical savvy that he also wants the “lector” or reader to acquire. (6)

Some critics who have focused on Palma’s representation of the past get to the conclusion that the use of history in the *Tradiciones peruanas* is at best *sui generis*. Luis Loayza emphasizes this notion: “La relación entre anécdota y los datos históricos suele ser tenue y a veces es prácticamente inexistente” (523). This suggests that his interest in history is tenuous and that the connection between history and the narrative is not clear. However, Palma provides the reader with plenty of metahistoriographical commentary, to subtly guide the reading. For example, In “Quizá quiero, quizá no quiero,” the

narrator sarcásticamente points out: “La boca se me hace agua al hablar de la Beatriz de mi cuento; porque si no miente Garcilaso (no el poeta, sino el cronista del Perú, que a veces es más embustero que el telégrafo), fue la tal una real moza” (37). This Inca woman defies the edict of the viceroy, which forces all widowed women of power to remarry important noblemen from Spain in order to prevent more rebellions like the Inca Manco’s. She initially resists, but in the end she remarries. The main irony in the story is that after all her resistance, during the wedding ceremony she declares “quizá quiero, quizá no quiero.” She doesn’t mind remarrying if she isn’t forced to share the same bed with her new husband. The narrator notes: “debió doña Beatriz humanizarse con su marido, porque..., porque..., no sé como decirlo, ¡qué demonche! Sancha, Sancha, si no bebes vino, ¿de qué es esa mancha? Ella dejó prole...; conque... chocolate que no tiñe...” (40). The story represents the stark reality of Empire and implies the complicity of the Inca elites with the Colonial elites.

Palma’s *tradición* serves as a device for rewriting historical material while cleverly subverting the dominant position of history by undermining the very basis of the telling of that story. It disrupts the coherence of the past (truth and meaning). (7) For example, en “Un virrey y un arzobispo”, the narrator affirms: “De seguro que vendrían a muchos de mis lectores pujamientos de confirmarse por el más valiente zurcador de mentiras que ha nacido de madre, si no echase mano de este y del siguiente capítulo para dar a mi relación un carácter histórico, apoyándome en el testimonio de algunos cronistas de Indias” (218). At a superficial level, “el parrafillo histórico” provides textual context and verisimilitude to the fiction. But this “mimicry” of the discourse of history becomes ironic and undercuts the illusion of “truth” in the chronicle.

To illustrate by means of comparison: Esteban Echeverría introduces *El matadero* with the ironic words: “A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlos los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos” (282). In both

texts, *El matadero* and “Un virrey y un arzobispo”, the metahistoriographical strategies call the reader’s attention to the “construction” of truth and discursive coherence only to subvert it. However, while Echeverría denies the validity of the historiography of Empire, Palma imitates its gestures, problematizing it. The humorous and distanced perspective of Palma’s narrator creates a space for readers to explore their own interpretations of a contested past. In this sense, the *Tradicción* is a very anti-traditional genre whose mechanisms create alternative historical narratives. As Bhabha has pointed out: “Counter-narratives of the nation that continually evoke and erase its totalizing boundaries—both actual and conceptual—disturb those ideological manoeuvres through which ‘imagined communities’ are given essentialist identities” (“DissemiNation” 300). Palma’s *tradiciones* historicize the injustices and allegedly “fixed identities” of different levels of society—*criollo*, Black, *mestizo* and Indian. Empire shapes identities in the text, yet the narrator and the implied reader carnivalize the hegemonic power of the Church and Colonial administration with a conspiring laugh. We see this clearly, for instance in texts that announce historical parodies such as “Don Dimas de la Tijereta: cuento de viejas que trata de cómo un escribano le ganó un pleito al diablo” and “Tres cuestiones históricas sobre Pizarro: ¿Supo o no escribir? ¿Fue o no fue Marqués de los Atavillos? ¿Cuál fue y dónde está su gonfalon de guerra?” These kinds of *Tradicción* serve as a metaphor for the present as well. They criticize the inequality and injustice condoned by nineteenth-century Peruvian elites who based their privilege on constructed genealogies formed during empire. (8)

Palma’s texts create a national subject who discerns the “tradition” from past to present, and choose to revoke and satirize injustice and power. Though humor, Palma establishes a fictional and complicit connection between reader (“mi lector”) and the narrating voice of the *Tradiccionista* who distances himself from the past and present with historical savvy and “popular” insight. In this frank and informal conversation, the text locates a modern collective subject, who rejects the Colonial past, but totally does not

embrace modernity either. (9) The irreverent and ironic conversation negotiates between historiography, modern understanding, and the mediation of the “popular voice.”(10) Estuardo Núñez has pointed out how the *tradición* popularized history: “Por la vía de la tradición la historia alcanzó más difusión y atractivo y pudo así llegar a las grandes masas antes renuentes a seguir el curso de los textos históricos especulativos y yertos” (xvii). In a cyclical form, the *Tradición* claimed to authorize “popular stories”, and but yet promoted the reading and the studying of national historiography. Also, through the use of this popular stories o “fábulas,” he could break the clear discursive hierarchies established during colonial times. By using collective voice of the “people”, chronicles or *crónicas* could be satirized and historical events questioned. One could argue that also the *Tradiciones* give people access to the “noble” historical past for its consumption by the new urban bourgeoisie while they make available the magical and fantastic superstitions of the people for “reform.”

In conclusion, though we might consider Guillermo Prieto to be one of the first “recorders” of the *tradición*, Ricardo Palma transformed the genre, embedding it heavily with well-researched history, and going even further. The *Tradiciones Peruanas* destabilize the fixed collective identities which were solidified by imperial institutions and subsequently disseminated through historiographical discourse. These fictions promoted a rereading of the Colonial past and its pillars of aristocracy for the consumption of a collective bourgeois criollo society. In an 1875 letter to the Argentinean Juan María Gutiérrez, Palma complained of the anti-literary atmosphere in Peru, in contrast to the warm welcome his *Tradiciones* received in Argentina. At the end of his days, Palma knew that he had influenced many Latin American writers and he had had a considerable effect on the study of Peruvian History. Ricardo Palma employed the “popular” voice of the Traditionist to revisit colonial myths and these new narratives created a sense of a modern Peruvian collective self that both started to consume and question the discourse of History.

Notes

(1). For more about the notion of America as a conquerable space see O’Gorman’s *The Invention of America*, p. 137.

(2). Estuardo Núñez, editor of the Biblioteca de Ayacucho volume entitled *Tradiciones Hispanoamericanas* mentions Palma as “el indiscutido creador del género o especie ‘tradición’” (XXII).

(3). Doris Sommer also perceives Bello’s words as a call to fictionalize history, but she believes that history is transformed in romance or ideal history: “The glee I surmise in Bello’s exhortation to supplement history surely owes to the opportunity he perceives for projecting an ideal history through that most basic and satisfying genre of romance. What better way to argue the polemic for civilization than to make desire the relentless motivation for a literary/political project?” (84). I would argue that history is fictionalized mostly in the Tradición and very rarely in the novel. See also Raul Ianes.

(4). See José Miguel Oviedo, ed. “Prólogo.” Ricardo Palma. *Cien Tradiciones Peruanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. There Oviedo observes: “hay que agregar ahora que el arte de Palma es, sin duda un arte menor. Aunque la variedad de asuntos y enfoques es, como queda señalado, muy grande, Palma se repite y autoimita constantemente. El suyo es un arte de mistificación, incluyendo la mistificación de la fórmula afortunada de la tradición” (XXXVIII). Later, the critic confesses that Palma’s is not “great literature.”

(5). See “Prólogo” by Estuardo Núñez.

(6). Palma’s connection between “fábula” and “crónica” probably comes directly from reading Inca Garcilaso de La Vega’s *Comentarios Reales*:

y no escribiré novedades que nos se hayan oído, sino las mismas cosas que los historiadores españoles han escrito de aquella tierra y de los Reyes de ella y alegaré las mismas palabras de ellos donde conviniere, para que se vea que no finjo ficciones en favor de mis parientes, sino que digo lo mismo que los españoles dijeron. Sólo serviré de comento para declarar y ampliar muchas cosas que ellos asomaron a decir y las dejaron imperfectas por haberles faltado relación entera. Otras muchas se añadirán que faltan de sus historias y pasaron en hecho de verdad, y algunas se quitarán que sobran, por falsa relación que tuvieron, por no saberla pedir el español con distinción de tiempos y edades y

división de provincias y naciones, o por no entender al indio que se la daba o por no entenderse el uno al otro, por la dificultad del lenguaje. (I 46)

Here, Garcilaso playfully alludes to the idea of refutation, truth and fact, all elements present in the best *Tradiciones*.

(7). Paul Ricoeur explains how humans aspire to coherence of the past and its temporality. See *Time and Narrative*.

(8). List of families during colonial times and their connection to the present.

(9). Julio Ortega affirms “hecha en el interior de la cultura pluralizada, popular, criolla; [...] hay en la tradición operatividades (“tecnologías del sujeto”) de la nacionalidad [...]” (430). I would locate this “technology of the subject” in the “constructed” popular perspective that parodies the discourse of history.

(10). The importance of this concept of “mediation” has been theorized by Jesús Martín-Barbero in *De los medios a las mediaciones: Comunicación, Cultura y hegemonía* (1987): “De ahí que la importancia histórica de la posición romántica en este debate [...] resida en la afirmación de lo popular como espacio de creatividad, de actividad y producción. (18, emphasis in the original). In the case of Palma, he seems quite conscious of the “constructiveness” of tradition.

Works Cited

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.

Bhabha, Homi K. “DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation”. *Nation and Narration*. Homi Bhabha, ed. London: Routledge, 1990.

---. *The Location of Culture*. London, Routledge, 1994.

Bello, Andrés. “Modo de escribir la historia”. *Temas de Historia y Geografía*. Obras Completas. vol 19. Caracas: Ministerio de Educación, 1957.

Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.

Echeverría, Esteban. "El matadero". *Literatura Hispanoamericana: Antología e introducción histórica* (Tomo 1). Ed. Enrique Anderson Imbert y Eugenio

Florit. Orlando, FL: Holt, Rinehart and Winston, 1970.

Ianes, Raul. *De Cortés a la Huérfana enclaustrada: La novela histórica del romanticismo hispanoamericano*. New York: Peter Lang, 1999.

Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios Reales de los Incas*. Aurelio Miro Quesada, ed. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985. Tomo I.

Loayza, Luis. "Palma y el pasado". *Ricardo Palma: Tradiciones Peruanas*. Coords. Julio Ortega and Flor María Rodríguez-Arenas. Madrid: UNESCO, 1996. 523-533.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México, DF: Era, 1979.

Núñez, Estuardo, ed. "Prólogo". *Tradiciones hispanoamericanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. IX-XLIV.

O'Gorman, Edmundo. *The invention of America: An Inquiry into the Historical Nature of the New World and the meaning of its History*. Bloomington, IL: Indiana UP, 1961.

Ortega, Julio. "Las Tradiciones peruanas y el proceso cultural del XIX hispanoamericano". *Ricardo Palma: Tradiciones Peruanas*. Coords. Julio Ortega and Flor María Rodríguez-Arenas. Madrid: UNESCO, 1996. 409-438.

Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas completas*. Edith Palma, ed. Madrid: Aguilar, 1964.

Prieto, Guillermo. *Obras completas II: Cuadros de Costumbres*, vol. 1. Boris Rosen Jelomer, comp., México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. 3 vols. Chicago: U of Chicago P, 1984-88.

Sommer, Doris. "Irresistible Romances: The Foundational Fictions of Latin America" *Nation and Narration*. Homi Bhabha, ed. London: Routledge, 1990.

Horacio Quiroga y el nacimiento del escritor profesional

[Guillermo García](#)

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

A finales de 1905, luego de una primera -y fracasada- experiencia pionera en el Chaco argentino, Horacio Quiroga retorna a Buenos Aires económicamente quebrado. El investigador uruguayo Pablo Rocca no duda en situar el inicio de la transición que va del escritor decadente al profesional en ese momento fundamental:

Con los jirones de capital que le quedaban, el fracasado *pioneer* no podía resistir mucho tiempo, tenía que abrirse otros horizontes en la metrópoli a donde había llegado desde Montevideo en 1902, luego del desgraciado episodio de la muerte accidental de su amigo Federico Ferrando. La reinserción en la capital argentina no le sería difícil. Era joven y soltero, inteligente y buscavidas, tenía familiares que podían sostenerlo por cierto tiempo y algunos amigos sin prestigio pero con todo para conquistar. (Rocca, 1994b, p. 5).

A continuación se refiere a su segunda incursión en la docencia secundaria -la primera, recordemos, había tenido lugar en 1903-, pero en seguida acota que aún antes de esa experiencia "*tendría otra oportunidad para ganarse la vida como colaborador de la revista Caras y Caretas*" (Id.). El encuentro entre las exigencias del popular semanario y el joven narrador significó un giro fundamental en lo que a su producción artística respecta. Rocca no deja de remarcarlo:

Pronto pudo advertir que en *Caras y Caretas* (...) había hallado el camino justo para su verdadera vocación. Escribir para ella y luego para otras muchas publicaciones periódicas le hará aprender el dominio de una prosa austera y concentrada, que sólo la disciplina del espacio tasado podía enseñarle a cincelar. La hora del escritor modernista y decadente había concluido. (Id., p. 6).

Por su parte, Jorge B. Rivera, sobre cuyas indagaciones descansan muchas de las observaciones del anterior crítico, profundiza las significativas relaciones establecidas entre lo que podríamos denominar 'pionerismo práctico' y escritura. Igual que Rocca, se detiene en el mismo período y expone:

A fines de 1905 Quiroga inicia una actividad que también nos permitirá ubicarlo como pionero de un tipo de relación peculiar entre el escritor, los medios de prensa y el mercado de lectura. Con la publicación de "Europa y América" en el magazine *Caras y Caretas* comienza para Quiroga una línea de colaboración eminentemente 'profesionalista', derivada más tarde a medios como *Fray Mocho, Plus Ultra, Mundo Argentino, El Hogar y Atlántida*, que se prolongará hasta 1927 y que absorberá la parte más valiosa y sustancial de su literatura. (Rivera, 1993, p.1258).

Rivera también contrapone dos gestos, dos actitudes frente a la propia escritura en todo disímiles:

Hasta entonces Quiroga ha realizado algunas experiencias en el campo periodístico, pero se caracteriza, de manera fundamental, por su condición de poeta 'decadente', atado previsiblemente a modelos como Darío, Poe, Mendés, Herrera y Reissig, Lugones y D'Annunzio. El ingreso a un magazine popular

como *Caras y Caretas*, como antes los viajes exploratorios a Misiones y el Chaco, significará para Quiroga el comienzo de una nueva etapa, pues la revista tiene una vasta clientela y un conjunto de normas, muchas de ellas de carácter eminentemente 'profesionalista', a las que están obligados a sujetarse sus colaboradores. (Id.).

El mismo Quiroga rememora -quizá exagerando un poco- la severidad de aquellas normas en "La crisis del cuento nacional", un artículo publicado en La Nación de Buenos Aires el 11 de marzo de 1928 y que la crítica contemporánea ha citado reiteradamente (1). No se le escapa a Pablo Rocca la importancia que el testimonio arriba aludido ha tenido para un amplio espectro de investigadores:

Desde Emir Rodríguez Monegal a Jorge Lafforgue, desde Ángel Rama a Jorge B. Rivera, desde Arturo S. Visca a Carlos Dámaso Martínez, toda la crítica quiroguiana, apoyándose básicamente en las confesiones del autor en su artículo 'La crisis del cuento nacional' (...), ha explorado la provechosa lección que para sus cuentos tuvo ese 'grado inaudito de severidad' limitado a una página de *Caras y Caretas*. (Rocca, 1994b, p. 6).

A lo que agrega: "No se ha reparado todavía en que la misma 'horma' también sirvió para la redacción de los artículos del Quiroga periodista, el que siempre coexistió junto al escritor de ficciones, el que de alguna forma lo modeló" (Id.). Por lo demás, repasar las características sobresalientes del formato textual e ideológico de una revista como *Caras y Caretas* no será ocioso si se intenta comprender en profundidad el complejo fenómeno sociocultural de la profesionalización del escritor. Primero, un poco de historia. Parafraseando a Rivera (2), efectúa Rocca una síntesis valiosa:

Nacida en Montevideo en 1890, *Caras y Caretas* tuvo su segunda y exitosa época, en la otra orilla, entre 1898 y 1937 (el último año coincide con el de la muerte de Quiroga). 'Inspirándose en el modelo de los magazines europeos -dice Jorge B. Rivera-, pero a su vez con una aguda percepción del mercado criollo, los creadores de *Caras y Caretas* eligen una fórmula ciertamente novedosa, en la que integran la caricatura (...), la historieta (en cuyo campo la revista cumple una función pionera), las viñetas costumbristas (...), la publicación de cuentos (...), las poesías (...), las páginas de entretenimientos (...)'. (Rocca, 1994b, p. 6).

La que completa con otros detalles:

Impresa en un papel de calidad, con una cuidada diagramación y abundante material gráfico, fue la primera revista de actualidades en alcanzar circulación masiva entre las nacientes clases medias de las dos márgenes del Plata. Y, hay que destacarlo, fue una de las primeras que pagó adecuadamente las colaboraciones literarias. (Id.).

El propio Jorge Rivera retoma las consideraciones anteriores al escribir que

Caras y Caretas, fundada por Eustaquio Pellicer, Manuel Mayol y Bartolito Mitre y Vedia en 1898, es un característico exponente del moderno periodismo masivo, que adviene al escenario de la prensa argentina con fórmulas literarias y gráficas ciertamente inéditas y novedosas, destinadas a captar y mantener sólidamente el interés de una masa de lectores de las capas medias urbanas y rurales en constante crecimiento. (Rivera, 1993, p. 1258).

Pero es la crítica Josefina Ludmer quien ofrece una lúcida caracterización de aquel medio en tanto signo cultural emergente del entorno rioplatense de principios de siglo. Señala que en la revista confluyen escritores de perspectivas ideológicas sumamente diversas ("*...aquí escribían Carriego, Ingenieros, Payró, Darío, y también Cané y los escritores de la coalición liberal estatal...*"), y ello porque

Caras y Caretas (cuyo subtítulo es 'Semanao Festivo, Literario, Artístico y de actualidades') (...) es la enciclopedia cultural de la globalización de fin de siglo, la revista masiva de la Cosmópolis, internacional y local: el lugar de la mezcla nacional de todas las líneas culturales del período. (Ludmer, 1999, p. 250). (3)

Además, Ludmer basa sus consideraciones en un libro de Howard M. Fraser (4) y señala varias particularidades del medio, como ser a) su masividad: "*Caras y Caretas* atrajo el espectro más amplio de lectores del período modernista. Tiraba cien mil ejemplares en la primera década (...)" ; b) su heterogéneo campo receptivo: "(...) se dirigía a hombres, mujeres y chicos (...)" y c) la heterogeneidad de sus mensajes: "(...) con historietas, notas sobre amor y matrimonio, cultura popular (partidos de fútbol) y mucha publicidad." En síntesis: "Una revista para todos, que asimiló las tendencias mayores del periodismo del siglo XIX en Argentina con el espíritu de libertad, el liberalismo político y la curiosidad enciclopédica sobre los pueblos y las culturas del mundo." (Ludmer, 1999, pp. 278-279). A partir de este último punto, la estudiosa profundiza su concepción de la revista como 'enciclopedia' desplegando una serie de agudas observaciones:

El semanario *Caras y Caretas* puede contener y mezclar todas las líneas culturales del ciclo (...) *porque como medio* está en otro nivel, tecnológicamente más moderno y por lo tanto más masivo y más 'popular', y a la vez representa la vanguardia del periodismo cultural. Los avances tecnológicos como el cable telegráfico transatlántico, el fotograbado y la máquina de linotipos, dice Howard Fraser, hacen posible su diferencia con las otras revistas y medios culturales del período. Todas las esferas de la cultura aparecen allí en estado de fragmentación, contaminación y serialización: en forma de montajes y collages diversos, de columnas, cuadros y series. *Caras y Caretas mezcla todo*: el circo y el teatro Colón, lo nacional y lo internacional, los tonos (lo festivo y lo serio, lo divertido y lo didáctico, lo sentimental y lo satírico). Y le da *espacio a todos*, al estado y al contraestado: a los actos oficiales y a las demostraciones obreras, los atentados anarquistas y las huelgas. Mezcla a los anarquistas con los liberales y a los radicales con los socialistas. Mezcla la ciencia, la literatura, la política y el periodismo de la época global, con los nuevos íconos de la cultura de masas; mezcla por lo tanto la cultura alta y la nueva cultura popular. Mezcla realidades

y ficciones, y también lo escrito con lo gráfico y lo fotográfico, con la publicidad y con el mercado. (Id., p. 251).

Este extenso párrafo bien podría aludir a muchas de las características sobresalientes de las mejores ficciones de Quiroga, aquellas que en la década de 1920 hallarán su lugar más representativo en la serie de *Los desterrados* [1926]. En efecto, rasgos definitorios del sistema de relatos cuya culminación se encuentra en aquel libro son la fragmentación como resultado de operaciones montaje -de las cuales la influencia de la gramática cinematográfica no resulta para nada ajena- e, incluso, de *collage* sobre las distintas partes del material narrativo; los paralelismos secuenciales; el empleo de microhistorias caracterizadoras de distintos personajes típicos; incluso se percibe una tendencia creciente hacia la contaminación de registros que fluctúan de lo puramente narrativo a lo testimonial, informativo y aún científico. (5)

En otras palabras, un borramiento progresivo de las fronteras genéricas unido a una manera plenamente discontinua en lo que atañe al encadenamiento del material narrativo, implican artificios que se van acentuando gradualmente en Quiroga desde épocas más o menos tempranas hasta llegar a ser definitorios en los cuentos mayores, de los que dan cabal muestra aquellos agrupados en el libro de 1926 y, ulteriormente, en otros textos 'mixtos' de su último período no recopilados por el autor en volumen y que, por ello, permanecieron ignorados durante décadas.

A la luz de las consideraciones desarrolladas por Ludmer, entonces, no sería audaz ni exagerado afirmar que las novedosas y estrictas condiciones de publicación propias de un medio como *Caras y Caretas* -las cuales, vimos, fueron ampliamente reconocidas por nuestro autor- significaron algo más que un mero factor accesorio en lo que a lograr afinación y destreza narrativa concierne. En verdad, debieron resultar esenciales en lo tocante al progresivo descubrimiento y consolidación de una estética inédita. (6) Por otra parte, la diversidad temática de los cuentos quiroguianos también encontraría parte de su razón en ciertas características de aquella revista. De nuevo Ludmer:

Caras y Caretas es una enciclopedia porque incluye toda la cultura de la época y porque representa la globalización tecnológica, la ilusión de Cosmópolis y la democratización cultural. Y por eso representa también una nueva cultura modernizadora y progresista, antiimperialista y futurista: la cultura de la fotografía, de la novela policial, del cine, de la ciencia ficción y del *comic*. (Ludmer, 1999, p. 251).

Así se explica cómo la escritura de Quiroga habría de estar en diversos momentos destinada a revisar, cruzar y renovar formas genéricas tales como la ficción psicopatológica y paracientífica, el policial, el relato de amor, e incluir en el ámbito de la literatura las marcas de otras formas expresivas 'modernas' tales como la fotografía o el cine. El efecto, según antes apuntamos, será el de una escritura híbrida, ubicada en el indeciso territorio donde los géneros convergen, donde los registros se tornan engañosamente indiscernibles y, aún más, donde la construcción misma de los relatos apele a novedosas pautas de alteración y discontinuidad.

El repaso de las nueve colaboraciones que entre noviembre de 1905 y diciembre de 1906 ven la luz en *Caras y Caretas* permitirá, entonces, comprender no sólo la efectiva inflexión que a lo largo de ese período tiene lugar en la obra de nuestro autor, sino

también el peso que los condicionamientos de la esfera emisora unidos a las crecientes demandas de un público en vías de masificación ejercieron sobre aquélla.

"Europa y América" [18-11-05] contrapone dos moralidades, la del viejo mundo y la del nuevo, obrando de enlace entre ambas la figura de un cura irónicamente llamado Salvador Pedro y caracterizado como "italiano de familia española". Plagado de rasgos de modernidad en lo atinente a la relación entre los sexos, el relato ya busca delimitar su público: ese que el investigador uruguayo Pablo Rocca caracteriza como "mercado mujeril" y al cual Quiroga dedicará unas veinte piezas en el futuro. (7)

"El gerente" [6-1-06], por su parte, propone un tratamiento novedoso de los códigos de la ficción psicopatológica. Reelaboración de "La justa proporción de las cosas", un cuento de 1903 incluido en *El crimen del otro*, profundiza los problemáticos vínculos entre locura y modernidad. En efecto, el narrador recuerda, la víspera de su fusilamiento, cómo un año antes estrelló en pleno centro de Buenos Aires el tranvía que conducía atestado de personas para vengarse de uno de los pasajeros: el gerente de la empresa. El loco no se halla aquí encerrado sino disimulado en un contexto urbano próximo a la experiencia del lector. Un cuento largo bastante inmediato, "Los perseguidos" (1908), y otro muy posterior, "El conductor del rápido" (1926), hallan en éste un antecedente.

De temática diametralmente opuesta es "De caza" [31-3-06]. Originado en la reciente aventura chaqueña y primer relato de monte escrito por Quiroga, inaugura además la subespecie de los 'cuentos de cacería', en los que la temática gira en torno a los fluctuantes e imprecisos límites que separan el lugar del cazador del de la presa. El muy elaborado tratamiento del suspenso a partir del desvío constante de la representación mediante la proliferación de indicios auditivos, sumado a una situación inusitada (un grupo de cazadores son acorralados en la noche por una imprevisible fiera), ya resultan dignas del mejor Quiroga. Este relato constituye, por cierto, un inevitable paso previo para llegar a "La insolación", 'sólido mojón inicial', según Jorge Lafforgue, de la gran producción cuentística del salteño. (8)

"Mi cuarta septicemia (memorias de un estreptococo)" [19-05-06], también apela a instalar 'lo monstruoso' en el seno del orden. Pero no se trata aquí de un demente suelto en la ciudad, como ocurría en "El gerente", sino de una infección expandiéndose en un escenario análogo: el cuerpo de un médico. Para ello la narración apela a un punto de vista imposible, el de una bacteria, y a un registro discursivo que pérfidamente remeda al de la ciencia. Presumiblemente una reescritura de un cuento algo anterior, incluido en *El crimen del otro*, "El haschich", y al que Lugones había calificado de obra maestra. (9)

Recreación de un motivo popular, constituye "El lobisón" [14-06-06] un curioso caso de reescritura. En efecto, el texto representa una versión bastante atenuada -en lo que a la conjunción de sexo y crueldad se refiere- de la segunda mitad de "Charlábamos de sobremesa", un híbrido experimento modernista publicado en *La Alborada* en 1901. Pertenece a una serie de relatos a los que se podría caracterizar de 'fábulas sexuales', de los que Quiroga llegará a ser un maestro consumado y cuyo máximo exponente quizá sea "El almohadón de pluma".

Dos meses después aparece "La serpiente de cascabel" [18-08-06], con el cual principia la vertiente dedicada a los animales y sus costumbres. Originado en experiencias precedentes del autor en el monte chaqueño, este relato, a causa del perfil del personaje narrador y la inserción de una serie de signos de modernidad (cámara fotográfica,

revólver, Winchester) en un contexto del todo ajeno a ellos, también podría haberse llamado 'Un dandy en la selva'. En cuanto a lo discursivo, se percibe en su escritura un incipiente cruce entre registros puramente narrativos y testimoniales-informativos, representando por ello un tempranísimo antecedente de algunas deslumbrantes exploraciones muy posteriores, como las agrupadas bajo el rótulo *De la vida de nuestros animales*, publicadas en *Caras y Caretas* entre el 13 de diciembre de 1924 y el 31 de octubre de 1925 (10). O incluso los postreros *Textos fronterizos*, datados entre diciembre de 1932 y febrero de 1937.

Con "Los buques suicidantes" [27-10-06] Quiroga se instala dentro de una riquísima subserie de la narrativa fantástica moderna, la de los relatos de marinería, y en cierta manera la clausura. Así lo subraya, por ejemplo, el crítico oriental Elvio Rodríguez Barilari cuando afirma que " 'De cómo acabar de una vez con las historias de barcos abandonados' (...) bien podría ser el subtítulo de esta pequeña joya". Y agrega: "Como a Melville, Poe, Maupassant, Conrad, Hope Hodgson y hasta el trivial Verne, el barco solitario y a la deriva ha hecho sucumbir a Quiroga con su fantasmagórica silueta" (1989, pp. 6-7). No obstante, añadamos que nuestro autor 'racionaliza' mediante un intento explicativo de sesgo clínico un tópico eminentemente fantástico: 'sonambulismo moroso' o 'muerte hipnótica' constituyen expresiones significativas que, en la reelaboración quiroguiana, acercarían este relato al campo de las ficciones psicopatológicas ocupadas en consignar otra clase de naufragio: el de la subjetividad. En la misma línea puede ser ubicada "La lengua" [17-11-06], en tanto revisión personalísima de una temática de raíz netamente poeniana que a Quiroga debió fascinar a juzgar por las sucesivas reescrituras dedicadas a ella. En efecto, el esquema actancial del relato calca, una vez más, el de "El tonel del amontillado", de Poe (las experiencias anteriores fueron las de "El tonel del amontillado", un breve relato de *Los arrecifes de coral* -1901- y "El crimen del otro", escrito especialmente para el libro homónimo de 1905). Sin embargo, la impronta novedosa que aleja este cuento de la primitiva versión del bostoniano radica, igual que en el caso de "Los buques suicidantes", en el componente psicopatológico orientado a explicar una conducta enfermiza. El escenario de la narración es, así, el Hospicio de las Mercedes; la voz narrativa en primera persona, la de un loco; el componente alucinatorio irrumpe con perturbadora contundencia en el final de la historia... En fin, el eclipse de la razón, su crisis irreversible encarnada no casualmente en el seno de un sujeto ligado a la ciencia médica (el narrador es dentista), obra como verosimilizador de la historia al tiempo que intenta explicar, desde una óptica nueva, los oscuros móviles que alimentan al 'demonio de la perversidad'. (11) Por último, "Cuento laico de Navidad" [29-12-06] representaría el típico ejemplo de un texto concebido según las demandas del público lector de un medio como *Caras y Caretas*, en tanto su innegable carácter alusivo se torna evidente al ponerlo en relación con la fecha de publicación. De todos modos, está bastante lejos de la página de circunstancia a juzgar por el curioso experimento narrativo al que dará lugar. En efecto, aparecerá muy posteriormente en el libro *El salvaje* [1920], bajo el título de "Navidad" e integrando, junto a otros tres cuentos de temática semejante, el denominado "Cuadrivio laico". Verdaderos cantos de cisne del modernismo, textos como éste manifestarían el punto preciso de transición en el cual la mirada del escritor, por un instante, parece volverse y observar con cierta nostalgia los vestigios de una estética que declina indefectible.

El apretado repaso anterior, en tal caso, ilustra las consideraciones vertidas al comienzo

de este trabajo acerca de la impronta que nuevas condiciones de emisión y recepción, respectivamente tecnificadas y masivizadas, ejercieron sobre los mensajes en el campo literario de entresiglos.

En un texto imprescindible, el crítico uruguayo Ángel Rama sintetiza de manera admirable los intrincados avatares culturales acaecidos en Latinoamérica durante el lapso que, aproximadamente, va de 1870 a 1910 y entre cuyas derivaciones preponderantes se cuenta la profesionalización literaria. Por una parte, señala que los escritores del período "en los diarios hicieron el aprendizaje de las demandas del público, ya espontáneamente ya obligados por los directores, adquiriendo un entrenamiento profesional que sus antecesores desconocieron (...)"; por otra, añade que "la aparición del público de teatro nacional completó, para los dramaturgos, la lección que a los poetas y narradores impartió el público de los periódicos" (Rama, 1985, pp. 84-85).

A modo de resumen final, entonces, estipulamos las conclusiones de Rama acerca de los efectos más sobresalientes ejercidos por aquellas novedosas condiciones de comunicación sobre los 'productos simbólicos' destinados al 'consumo cultural':

Primero. "La notoria reducción de las dimensiones del poema, el cuento, el drama, el artículo y aun de la novela (otras veces fragmentada por el régimen de publicación en folletines)".

Segundo. "La precisión y concentración del esquema de significaciones de estas pequeñas obras".

Tercero. "Los recursos de intensificación en la apertura o en el remate".

Cuarto. "Las apelaciones vivaces a los elementos novedosos o llamativos, la apoyatura del texto sobre ritmos prestos, variados y sorprendidos".

Quinto. "La transmutación de la lengua literaria respondiendo al habla urbana que favoreció la mutua permeabilidad de los géneros literarios cuyas rígidas fronteras se desvanecieron". (Id., p. 85).

El caso de Quiroga resulta así paradigmático en cuanto a las secuelas de dichos procesos en el ámbito específico de la narrativa breve. Sin duda, la conjunción del genio creativo del salteño con el desarrollo del periodismo y el afianzamiento de un público multitudinario, resultó la fórmula más eficaz en lo que a consolidar la autonomía de la narrativa ficcional en el orbe hispanoamericano respecta.

Notas

(1). Va una vez más: "Ni en la teoría la belleza de un relato gana con su extensión. La conocida frase: 'Nunca segundas partes fueron buenas', ayuda a comprenderlo. A los

órganos de publicidad, pues, y a su anotada exigencia, debe imputarse la decadencia actual del cuento que agoniza, arrastrando con él la desesperanza del que escribe y el cansancio del que lee. No siempre ha pasado así, sin embargo. En un tiempo se pecó por lo contrario; y Luis Pardo, entonces jefe de redacción de *Caras y Caretas*, fue quien exigió el cuento breve hasta un grado inaudito de severidad. El cuento no debía pasar entonces de una página, incluyendo la ilustración correspondiente. Todo lo que quedaba al cuentista para caracterizar a los personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo, impresionarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página. Mejor aún: 1256 palabras.

No es menester ser escritor para darse cuenta del tremendo martirio que representa hacer danzar muñecos dramáticos en esta brevísima cárcel de hierro. En tales condiciones de ejecución, no debía al cuento faltar ni sobrar una sola palabra. Sobrar no sobraban, desde luego. Y como faltar, faltaban casi siempre las cien o doscientas palabras necesarias para dar un poco de aire a aquella asfixiante jaula. Tal disciplina, impuesta aun a los artículos, inflexible y brutal, fue sin embargo utilísima para los escritores noveles, siempre propensos a diluir la frase por inexperiencia y por cobardía; y para los cuentistas, obvio es decirlo, fue aquello una piedra de toque, que no todos pudieron resistir.

El que estas líneas escribe, también cuentista, debe a Luis Pardo el destrozo de muchos cuentos, por falta de extensión; pero le debe también en gran parte el mérito de los que han resistido." (Cf. Quiroga, 1990, p. 385 y ss.).

(2). Cf. Rivera, 1980, p. 363.

(3). En nota, Ludmer alude al ámbito receptivo específico al cual la revista iba dirigida y al cual representaba. Para ello se apoya en señalamientos de Ángel Rama: "(...) en el prólogo a *Rubén Darío. Poesía completa*, [Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1977, p. XXIV], dice [Rama] que en Buenos Aires en 1896 (Darío llegó en 1893) 'La lectura de los cultos era *La Nación* y las novedades extranjeras; la del pueblo las ilustraciones y los breves textos del primer ejemplo exitoso de revista masiva moderna, *Caras y Caretas*'".

(4). *Magazines & Masks: Caras y Caretas as a reflection of Buenos Aires, 1898-1908*. Tempe, Arizona State University for Latin American Studies, 1987.

(5). Aludimos aquí a los denominados 'textos fronterizos' publicados, aproximadamente, entre 1932 y 1937 y sindicables entre lo mejor de la producción final de Quiroga. Cf. Rufinelli, 1969.

(6). García, 2002.

(7). Escribe Rocca: "La afición femenina de las grandes ciudades era el [público] más fuerte. Mujeres de clase media que, encerradas en su hogar, tenían tiempo para invertir en la lectura, tiempo para pensar en amores difícilmente posibles por la vigilancia y el castigo que la moral dominante les imponía". Agrega después que Quiroga "en muchas etapas de su vida había tentado con ese filón de público 'mujeril'" y que además "de la necesidad material, privaba el deseo de establecer un contacto editorial fluido y un

vínculo más sólido con lectores (lectoras) que le aseguraban continuidad a sus textos de ocasión, y a los otros". Si bien, aclara, sus historias de amor suelen ser anécdotas menores en comparación con otras piezas breves de su autoría, lo cierto es que "todas revelan un conocimiento muy fino de la psicología femenina de la burguesía urbana rioplatense a la que desprecia sin disimulos." (Rocca, 1994a, pp. 122 y 123).

(8). Anota Lafforgue en la entrada al año 1908: "El escritor comienza a dar forma a su propio mundo: una atmósfera cruda, tensa; personajes descarnados, parcos, que apenas pronuncian unas pocas palabras, sólo las necesarias, que ponen en acción su fuerza, y cuyas angustias y conflictos son sugeridos antes que explicitados, aunque por cierto sin ningún menoscabo para su perfecta captación. Ese camino que ha emprendido Quiroga exhibe un sólido mojón inicial: 'La insolación' (...), que revela el ámbito geográfico del Chaco." (Lafforgue, 1993 pp. 1239-1240. También 1990, p. 29).

(9). Escribe Quiroga a su amigo Alberto Brignole acerca de este cuento: "Ahora que recuerdo, 'El haschich' gustó bastante, siendo el cuento que más llamó la atención cuando lo publiqué. Es el que me reveló". Y en otra carta anterior, de 1903, dirigida a Fernández Saldaña, anotaba: "(...) no me quejo del todo. Trabajo siempre y como no noto decadencia, antes bien grata ascendencia, marchó confiado. Entre paréntesis, Lugones ha calificado mi último cuento de obra maestra. Tal vez se publique en algún número especial de *El Gladiador*. Como supondrás, esto es bueno". Finalmente el cuento se publicó en esta revista el 14 de agosto de 1903.

(10). La crítica uruguaya Mercedes Ramírez caracteriza las piezas que integran la serie titulada *De la vida de nuestros animales*: "Las estampas no son estáticas; en realidad están concebidas como una encrucijada entre el cuadro y el cuento. El pulso de cuentista de Quiroga las dinamiza mediante la sencilla peripecia de una anécdota de monte y anima lo que de otra manera hubiera tenido rigidez monótona." (Cf. Ramírez, 1967).

(11). Acerca de la conformación de ciertos géneros de la narrativa breve en los inicios de la modernidad tardía, cf. GARCÍA, 2003.

Bibliografía

García, Guillermo. "La herencia del relato modernista: Horacio Quiroga". UNLZ, Facultad de Ciencias Sociales.
[<http://www.unlz.edu.ar/catedras/literaturalatinoamericana/articulos>]. (2002)

----. "La ciudad y los monstruos (Una contribución a la genealogía del horror moderno)". Revista *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, Año VIII, N° 24, julio-octubre. [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/monstruo>]. 2003

Lafforgue, Jorge. "Introducción" a QUIROGA, Horacio: *Los desterrados y otros textos*. Edición, introducción y notas de J. L. Madrid, Castalia. 1990

----. "Cronología". En QUIROGA, Horacio: *Todos los cuentos*. Edición crítica. Napoleón Baccino Ponce de León y J. L. (Coords.). España, Archivos. 1993

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Bs. As., Perfil. 1999

Quiroga, Horacio. *Los desterrados y otros textos*. Edición, introducción y notas de Jorge Lafforgue. Madrid, Castalia.

----. *Todos los cuentos*. Edición crítica. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (Coords.). España, Archivos. 1990

Rama, Ángel. "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". En *La crítica de la cultura en América Latina* (Selección, prólogos: Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez). Caracas, Biblioteca de Ayacucho. 1985

Ramírez de Rosiello, Mercedes. "Prólogo" a Quiroga, Horacio: *De la vida de nuestros animales*. Tomo III de las *Obras inéditas y desconocidas*. Dirección y plan general: Ángel Rama. Montevideo, Arca. 1967

Rivera, Jorge B. "La forja del escritor profesional (1900-1930)". En *La historia de la literatura argentina (57)*. Bs. As., Centro Editor de América Latina. 1980

----. "Profesionalismo literario y pionerismo". En Quiroga, Horacio: *Todos los cuentos*. Edición crítica. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (Coordinadores). España, Archivos. 1993

Rocca, Pablo. "Horacio Quiroga en la bolsa de valores (Periodismo y literatura, público y mercado)". Separata de la *Revista de estudios hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades, Año XXI. 1994

----. "Prólogo" a Quiroga, Horacio: *Lo que no puede decirse (y otros textos)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental. 1994

Rodríguez Barilari, Elvio. "El otro Quiroga", prólogo a H. Q. : *Los perseguidos. Cuentos*.

Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental. 1989

Rufinelli, Jorge. "Prólogo" a Quiroga, Horacio: *La vida en Misiones*. Tomo VI de las *Obras inéditas y desconocidas*. Dirección y plan general: Ángel Rama. Montevideo, Arca. 1969

Los cuentos mexicanos de Max Aub

[Juan Carlos Hernández Cuevas](#)

Emporia State University

El presente es un análisis del contexto sociohistórico y político de los cuentos de tema mexicano de Max Aub publicados entre 1957 y 1964. Durante esta etapa, por medio del género breve, Aub interpreta y recrea el medio ambiente del México rural y urbano que antecede y prosigue a la Revolución Mexicana de 1910. Los *Crímenes ejemplares* (1957) (1), *Cuentos mexicanos con (con pilón)* (1959) y *El Zopilote y otros cuentos mexicanos* (1964), el cual es una ampliación de *Cuentos mexicanos*, proveen una visión del país, su sociedad, historia, cultura, carácter e identidad.

En esta investigación utilizo como referencia crítica *La novela histórica*, de György Luckács, en donde señala el papel fundamental de la literatura como vehículo de recreación de diversas épocas. Las ideas de Luckács son adoptadas para establecer un marco teórico que explique el espacio sociohistórico y político de los relatos mexicanos de Aub. (2). Empleo también la obra *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)* (1997), de Enrique Krauze. Para interpretar el carácter e identidad del mexicano utilizo *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), de Samuel Ramos (3), y *El laberinto de la soledad* (1949), de Octavio Paz.

Los *Cuentos mexicanos (con pilón)* y *El Zopilote y otros cuentos mexicanos* fueron clasificados por Aub en tres etapas históricas: la primera antecede a la Revolución Mexicana de 1910; las siguientes ocurren durante la fase armada de la Revolución y la era postrevolucionaria. Los *Crímenes ejemplares* transcurren en la postrevolución.

La mayoría de los cuentos mexicanos suceden después de la Revolución y giran en torno a dos ejes: uno histórico y otro ficticio. El contexto de las narraciones establece el vínculo intelectual de Aub con la literatura mexicana y sus autores; la historia y la ideología de las élites culturales del momento. Ignacio Soldevila Durante ha explicado que "la extensión varía notablemente, desde la condensación en breves líneas [de *Crímenes ejemplares*,] hasta las mayores dimensiones del cuento y de la novela corta" (160).

Para apreciar y entender la complejidad de los cuentos mexicanos, comentaré a grandes rasgos *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, de Aub: una narración que reproduce el entorno literario que el escritor experimenta en la ciudad de México, después de su llegada al puerto de Veracruz en octubre de 1942. En el café París (4) convivió con Samuel Ramos, Octavio Paz, José y Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli, José Luis Martínez, Alí Chumacero, Octavio G. Barreda, y otros importantes escritores mexicanos. Allí, tuvo la oportunidad de escuchar las críticas

literarias que los autores mexicanos expresaban de sus propios libros o los de sus compañeros. El trato con los escritores de México y el estudio pormenorizado de sus obras, explica la inserción de intertextos en un considerable número de los cuentos mexicanos. En el transcurso de los años, Aub se revela como un testigo gradual que describe el ambiente mexicano del siglo XX : "hablan de literatura, de la guerra española, de arte . . . de política . . ." (*La verdadera* 15).

Debido a la extensión de *Cuentos mexicanos (con pilón)* y *El Zopilote y otros cuentos mexicanos*, y en consideración al formato, me concreto a interpretar los relatos que ilustran con mayor claridad el propósito de esta investigación. Con relación a *Crímenes ejemplares*, analizo sólo aquellos que aparecen clasificados en el texto como crímenes mexicanos.

Homenaje a Próspero Mérimée, el primer relato de *Cuentos mexicanos (con pilón)*, está dedicado al ensayista e historiador José Luis Martínez, y es el único cuento que describe la atmósfera provinciana que antecede a la Revolución Mexicana. Soldevila refiere que el cuento fue "titulado por el parentesco indudable de la anécdota con el famoso relato de Mérimée, *Carmen*" [1845] (177). Sin embargo, y aunque los temas de la desdicha amorosa y el bandolerismo relacionan a las dos obras, el ambiente sociohistórico y político, la prosa abundante en mexicanismos y la alusión de la literatura mexicana finisecular decimonónica, distancian a *Homenaje* de *Carmen*.

El trasfondo histórico nos sitúa en la etapa posterior al golpe de Estado realizado por Porfirio Díaz en 1876 (Krause 162). En particular se relata el problema del bandolerismo y la inconformidad del pueblo mexicano ante los efectos de la Guerra de Reforma (1858-1861). (5)

Aub incluye personajes y eventos históricos ligados a la situación sociopolítica de la segunda mitad del siglo XIX. Hace mención de la etapa juarista, la intervención francesa (1862-1867), y narra los años en que el general Porfirio Díaz es catalogado como un golpista que "organizó la Guardia Rural" (28) con el propósito de combatir el bandolerismo personificado por El Negro.

El Negro era de Veracruz, de Mandinga . . . Negro, por lo cobrizo, la nariz larga afilada . . . Se hizo jinete siendo niño todavía, en 1860 cuando Miramón . . . Así empezó el Negro a recorrer mundo, a favor de liberales o conservadores, según pintara. Con Negrete en Orizaba; con Ortega, en Durango . . . Anduvo con diversas partidas: con Corona, con Berriozábal, con Arteaga. En el 73 estuvo con Lozada, en la sierra de Tepic, con él bajó a Jalisco y volvió a Zacatecas. (6) (27-28)

Esta forma de delincuencia resalta el problema descrito en las novelas mexicanas *Los bandidos de Río frío* (1889-1891), de Manuel Payno, y *El Zarco* (1900), de Ignacio Manuel Altamirano. Ambas son una referencia histórica para recrear, con un estilo propio, "un fenómeno social que ocurrió por todo México" (Vanderwood 9), y que es consecuencia de la brutal Conquista española. Guillermo Bonfil Batalla subraya que, desde el siglo XVI, un número indeterminado de africanos traídos a tierras mexicanas

en calidad de esclavos, escapaban para agruparse en cuadrillas, vivir en *palenques* (comunidades remotas de autogobierno) y cometer toda clase de fechorías. Los mestizos y otras castas se incorporaron, extendiéndose por todo el país (79).

Las descripciones históricas de *Homenaje* también nos remontan a la novela *Calvario y Tabor: Novela Histórica de costumbres* (1868), de Vicente Riva Palacio. Una obra que narra la presencia de los chinacos o soldados liberales que pelearon durante la invasión francesa y la Guerra de Reforma. Así, el relato de Aub es un recuento histórico de la presencia y caída de los chinacos; tal y como lo indica Soldevila: "El lugar, situado al pie de la Sierra Madre, es el último refugio a donde ha llegado e intenta sobrevivir una partida de bandoleros arrinconada por el acoso de los rurales" (177). Al final, Aub se asegura de que el lector sepa que se está refiriendo a los chinacos ya que, como he mencionado, estos soldados integraron importantes fuerzas en el ejército mexicano del siglo XIX: "Fueron juntos bandoleros y federales" (30). El epílogo asimismo descubre aspectos del machismo mexicano y la violencia que preceden a la Revolución Mexicana:

Desde el camino, cabalgando, el negro se volvió para mirar a la mujer que traía arrastrada con un mecate, hecha polvo. Del amate pendía el capitán. Chon estaba montado sobre sus hombros, mientras Julia tiraba frenética, de los pies del ahorcado. (30)

Soldevila afirma que en *Homenaje a Próspero Mérimée* y en casi todos los cuentos mexicanos de Aub, el desenlace es "fulgurante y violento" (304).

Memo Tel acontece durante la fase armada de la Revolución y pertenece a los relatos que, desde la perspectiva teórica de Aub en *De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana*, están relacionados con "los sucesos de la Revolución pero forzosamente son otra cosa, entrañando otra manera de entenderlos y expresarse" (*Ensayos* 52) (7).

La leyenda de Guillermo Tell (situada en el siglo XIV) y *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán, enmarcan una inteligente recreación de la atmósfera que precede a la derrota del general Francisco Villa (8). Cabe aclarar que la novela de Guzmán narra acontecimientos ocurridos entre 1913 y enero de 1915. *Memo Tel* principia, quizá a manera de continuación, el 12 de junio de 1915. Aub y Guzmán presentan la imagen literaria de un Francisco Villa violento e implacable ante el desacato de sus subordinados; pero racional y benevolente :

—Esto nos va a traer complicaciones de esas que llaman internacionales, señor coronel Gómez

—Por de pronto se me presenta arrestado en el cuartel . . .

—Me lo truena, capitán . . .

Villa le mira sonriendo. Se retoca una de las guías del bigote con la mano izquierda. Ríe, todos ríen Ande, muchachito, póngaseme en la esquina, con la mera naranjita en la cabeza, verá como el general Francisco Villa no falla . . .

La naranja dio un salto, cayó reventada. (44- 45)

Respecto a *El águila y la serpiente*, Jean Franco comenta que el "realismo de Guzmán consiste en su captación del detalle significativo y en su selección de anécdotas que nos explican lo que representa vivir en medio de una revolución. Al lector raras veces se le permite asomarse a refriegas o batallas de importancia . . ." (228). Aub también distingue eventos trágicos como Cananea o relevantes batallas como la toma de Zacatecas y la batalla de Celaya; pero, tampoco nos permite adentrarnos en los combates.

Para estructurar su relato, Aub recurrió a *El águila y la serpiente* "una obra maestra que entreteje los fundamentos del género: relatos, crónicas, impresiones, memorias, . . . y proporciona la clave para entender lo que fue la Revolución" (*Ensayos* 75). Crea un cuento magistral que describe, con un estilo original, los siguientes aspectos del ambiente villista de dicha novela:

La sucinta descripción del personaje hacía especial hincapié en la naturaleza violenta de Villa mediante la insistente referencia a la pistola . . . La primera imagen de Villa remitía, pues, a una violencia consubstancial a la persona. Villa era identificado, fundido con su pistola en un mismo ser. Era la encarnación de la violencia . . . Martín Luis Guzmán contraponía en cuatro relatos la diversión de la masa inculta, brutal y zafia, y la de los dirigentes revolucionarios . . . bañada en mezcal, que se liberaba por unas horas de la tragedia de la guerra . . . era la diversión rodeada de la muerte. (Delgado 109-111)

Aub utiliza como telón de fondo la historia de Guillermo Tell y emplea el habla coloquial del México bronco para reproducir el entorno revolucionario villista del episodio intitulado "Noche de Coatzacoalcos", de *El águila y la serpiente*.

Memo Tel, y los cuentos en estudio, contienen elementos de la idiosincrasia mexicana tipificados por Samuel Ramos y Octavio Paz en los ensayos "Psicoanálisis del mexicano" y "Los hijos de la Malinche", parte de las obras mencionadas. La narración comprende la violencia del lenguaje mexicano (9) aunada a la violencia física; el hermetismo, el machismo y la tesis del complejo de inferioridad.

en cualquier pinche pueblo de hijos tales por cuales, cuelgo el mío: a ver si sale un *Memotel* de éstos. Pero ¡quía! Eso solo pasa en los cuadritos. Aquí no hay más huevos que los míos, mejorando los de mi general Villa . . . (10) Con las copas hablaban interminablemente de todo, menos de los que les tenía a pecho . . . Que no digan que un mexicano es menos que ese francés o lo que sea . . . – ¿Usted es muy macho, no ? (34-41).

El lenguaje y la constante referencia textual a los rajamientos apuntan las opiniones de Paz: "El hijo de la chingada" es el engendro de la violación, del rapto o de la burla . . . en un mundo de chingones, de relaciones duras, presididas por la violencia y el recelo . . . nadie se abre ni se raja . . ." (216-217), hecho que Soldevila también verifica en su reseña del cuento. (177-178)

El chueco es un cuento que transcurre de 1920 a 1935; y de 1940 a 1946. Entre 1920 y 1935, la violencia en México posee un carácter étnico, político, religioso y social. Esta segunda fase de la Revolución Mexicana concluyó con el ascenso al poder del general Lázaro Cárdenas del Río en diciembre de 1934 (Krause 21-22). En *El chueco* la Revolución aparece de fondo e integra a los personajes en la etapa donde los generales revolucionarios llegan a ocupar, mediante el poder constitucional, la presidencia del país: "cuando la bola dejó de ser lo que era", advierte Aub, para dar continuidad al relato (60).

El segundo periodo denota particularidades del sexenio presidencial del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946): el último presidente militar en México. Los indicios históricos verifican acontecimientos del régimen: un gobierno en donde "los breviaros del Fondo de Cultura Económica" y los trenes con "máquinas diesel" coexisten con la violencia institucional de la tortura, la pena de muerte y la presencia de "grupos sinarquistas" (60-61) (11). A la vez, explica cómo el periodismo de nota roja de *La prensa* y otros diarios fueron instrumentos de manipulación social:

Las autoridades, con problemas de índole político –unos grupos sinarquistas que andaban fregando por el rumbo– le dieron vuelo al proceso, con tal de entretener. Lo consiguieron. El juicio fue sonado, con periodistas de la capital que recargaron las tintas de las miradas sombrías del asesino (torvo, fiero, pavoroso, aterrador, horroroso, feo, etcétera). (61)

El humor de la picardía mexicana es un recurso para narrar las vicisitudes de los personajes. Así, el pensamiento del protagonista es revelado. Antonio Muñoz, alias El Chueco, burlado por la esposa y su amante, logra consumir su venganza por medio de una ingeniosa maniobra picaresca que destaca el humor negro mexicano:

No tuvo reparo en admitir que las cosas habían sucedido tal y como las esperaba, hasta que le puso una enagua de la infiel al cadáver que encontró tirado al lado de la vía. –Pa dar con ella . . . Si no ¿dónde la buscaba yo? Por aquello de que el que porfía mata venado, le cambiaron el alias, lo llaman el Porfiado. (61-62)

En *Cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez* los hechos y temas sociopolíticos evidencian el ascenso al poder de Miguel Alemán Valdés, primer presidente civil. El régimen alemanista (1946-1952) se enfoca, tal y como sucede en el relato, en la creación de un gobierno empresarial integrado por patrones preocupados, entre otras áreas de producción, en el crecimiento de la industria del "papel" y de la "imprensa" con el supuesto fin de ponerlas al "servicio de la cultura" (Krause 110-112). Aub ficcionaliza acontecimientos reales para describir avatares del gobierno alemanista:

Lo cierto, ahí estaba la prensa. Iba a poder trabajar más y mejor . . . le habían prometido que la CIMESA . . . Los del Astral se habían comprometido a darle tres libros. Benito Castroviejo haría en la imprenta su *Revista Fiduciaria y Comercial*; no eran más que quinientos ejemplares, pero buenos eran. Había que celebrarlo. (47)

Al mismo tiempo señala la corrupción en México. Por este motivo, menciona al sindicalismo de la CTM (Confederación de Trabajadores Mexicanos), y al Partido Popular fundado por Lombardo Toledano. Krause comenta que en 1948 nace "el Partido Popular, un 'partido de masas para defender la independencia nacional, elevar la vida del pueblo y promover e impulsar la industrialización del país . . .' el partido se convirtió en una leal oposición de izquierda" (170-172).

Ignacio Soldevila declara que el protagonista Julián Calvo "no quiere tener en cuenta el diferente carácter de los mexicanos", (178) un carácter integrado por la tradición y el sincretismo religioso nacional :

Aquí estamos acostumbrados a que venga el padrecito y haga su faramalla y todos tan contentos . . . Y rezan el Padre Nuestro y el Ave María al revés, hacen un nudo a cada palabra y a los siete nudos cae la bruja a sus pies. Además, los que nacen el día de San Juan son los que tienen más poder y mis hornos son mejores o peores según quemén mejor o peor los diablitos que les ponen. Entérate: al nahual le ponen alas de petate para pedirle que sus hijos sean guapos y, si las buscas, encontrás velas negras, para el Diablo . . . (48-52).

La narración acentúa las divergencias culturales, ideológicas y de caracteres de los personajes que se resisten a ser partícipes de un sistema ajeno e injusto. México, contempla Aub, es un lugar incomprensible para el protagonista Julián Calvo y los demás exiliados españoles; incapaces de ajustarse y entender el nuevo medio ambiente. La ironía aubiana se produce cuando vemos que, mientras para el pueblo mexicano esta forma de actuar es justificable, para los mexicanos privilegiados y personajes del cuento no lo es.

Otro de los relatos que acontece durante el régimen de Miguel Alemán o un poco después, es *Los avorazados* (12). Es la historia de un autorrobo planeado por un cobrador resentido por la falta de confianza de su jefe. La trama involucra a varios personajes pícaros y desconfiados. El leitmotiv del cuento es la desconfianza, en este caso, a raíz de la actitud pícaro que desde finales del siglo XVIII ha sido considerada un atributo del carácter mexicano. El jesuita novohispano Francisco Javier Clavijero en *Historia antigua de México* (1780-1781) observó que "la habitual desconfianza" de los antiguos mexicanos los inducía "a la perfidia" (1: 169). En el siglo XX, Samuel Ramos y Octavio Paz enfatizan que la desconfianza es un rasgo intrínseco del carácter mexicano contemporáneo. Para Ramos: "La desconfianza de sí mismo produce una anormalidad de funcionamiento psíquico, sobre todo en la percepción de la realidad. Esta percepción anormal consiste en una desconfianza injustificada de los demás . . ." (77). En *Los avorazados*, la desconfianza generalizada es un recurso para exponer los efectos de la corrupción gubernamental.

Es importante reiterar que *Los avorazados* y *El Chueco* relatan conductas criminales que surgen a causa del forzado éxodo rural. Aub concentra en ambos cuentos un fenómeno social consecuente de la segunda guerra mundial y la política del gobierno mexicano.

Los cuentos mexicanos (con pilón) y *El Zopilote y otros cuentos mexicanos* abarcan relatos sobre la problemática agraria del México postrevolucionario. *La hambre*, Juan Luis Cisniega, *El hermanastro* y *La vejez* son narraciones telúricas que contienen elementos idiosincráticos como el hermetismo, la indiferencia ante la vida o la muerte, y el machismo. En conjunto, estos cuentos describen el fracaso de la reforma agraria; el problema del latifundismo, el caciquismo y sus males sociales; y el oportunismo subsecuente a la Revolución.

La temática y visión aubiana del agro mexicano coincide con *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo. Al igual que Rulfo, Aub logró captar lo que Carlos Blanco Aguinaga atribuye a la obra de Rulfo: el laconismo monótono, la quietud, la sensación de tragedia inminente y el fatalismo (*El llano* 18) del medio rural.

La hambre enfoca una imagen campestre patética como bien ha señalado José R. Marra López. La indiferencia ante la vida y la muerte de los personajes hace perceptible la devastación moral producida por la Revolución y el fracaso de la reforma agraria.

Se lo habían quitado todo. Ni siquiera clamaron al cielo. Amontonaron hierba seca, trozos de madera, los petates, la mesa, la banca, atrancaron la puerta y con la luz de la veladora de la Guadalupana, pegaron fuego a todo. Ni los Barraganes ni los Conejos acudieron . . . Entonces los enterraron por el olor. (57)

Juan Luis Cisniega es la personificación del macho mexicano descrito por Octavio Paz.

Es un cacique en decadencia que tiene que marcharse de sus tierras, a causa de la amenaza de gente con más poder, y dar paso a la modernización del país. El cuento recalca el prosequimiento histórico e importancia de la producción minera en la economía nacional.

El tema de la tierra asociado al machismo y al oportunismo continúa en dos relatos de *El Zopilote y otros cuentos mexicanos*: *El hermanastro* y *La vejez*. *El hermanastro* (13) reitera la tradición caciquil de la poligamia: "El *Chupamirtos* es mi padre y el de muchos" (176). Además, especifica el impacto de la política agraria postrevolucionaria y la resignación del campesino mexicano ante su propia realidad social.

La vejez así como *El hermanastro* apuntan la plataforma de los regímenes de los generales Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles que, según Carlos Fuentes, fue "crear un Estado nacional moderno, capaz de fijarse metas de beneficio colectivo mientras promovía la prosperidad privada" (41). Los nuevos caciques surgen de las filas revolucionarias y aprovechan la situación del momento para adueñarse o recibir concesiones de grandes extensiones de tierra y proseguir, con el subsidio gubernamental, las costumbres de sus ancestros porfirianos:

Galdeano posee 50 hectáreas más, sin contar sus tierras de Jalisco (14) . . . al amparo de la ley federal de tierras ociosas –en 1920–, de la ley de tierras libres –en 1923–, y que no eran tontos, fueron sumando parcelas. Así son ahora ricos, viejos, vecinos. La

tierra en que labraron su fortuna se les muestra agradecida al no plantearles más problemas que los de la venta del pulque, que se van resolviendo –a Dios gracias– sin muchas fatigas. (203-204)

La vejez, El hermanastro y Juan Luis Cisniega evidencian que pocas cosas han cambiado con la Revolución, ya que los peones continúan sometidos al abuso constante de los nuevos caciques ex revolucionarios. A finales de la década de los cuarenta, Aub inició la publicación de los cuentos de humor negro intitulados *Crímenes ejemplares*. Entre ellos destaca una serie de relatos breves que clasifica como crímenes mexicanos: "un anecdotario en torno al homicidio sin premeditación y, en general, con alevosía por parte de la víctima" (Soldevila 183). En general, los crímenes mexicanos parodian el carácter violento atribuido al mexicano por Ramos y Paz, y en parte recrean el alemanismo. Las ideas de "El psicoanálisis del mexicano", de Ramos, ofrecen a Aub un punto de partida para describir las conductas anómalas de los personajes urbanos:

Todo lo interpreta como ofensa. En esto el mexicano llega a extremos increíbles. Su percepción es ya francamente anormal. A causa de la susceptibilidad hipersensible, el mexicano riñe constantemente. Ya no espera que lo ataquen, sino que él se adelanta a ofender. A menudo estas reacciones patológicas lo llevan muy lejos, hasta cometer delitos innecesarios El mexicano tiene habitualmente un estado de ánimo que revela un malestar interior . . . Es susceptible y nervioso; casi siempre está de mal humor y es a menudo iracundo y violento. (81)

Ramos tipifica al mexicano de la ciudad como un mestizo o blanco, proletario o burgués, desconfiado y resentido; introvertido y acomplejado; carente de principios, iracundo y en extremo violento, verbal y físicamente (72-84). Acentúa lo expuesto para agregar otras actitudes antisociales. Simultáneamente, las reflexiones de Paz son un recurso eficaz para especificar la conducta criminal de los personajes aubianos y reforzar desde un punto de vista adicional el estudio de Ramos. Para Paz, "el mexicano mata –por vergüenza, placer o capricho–" (196); y es un ser indiferente ante la vida y la muerte. Paz relaciona la intrascendencia del vivir o morir con la conducta virulenta del macho mexicano.

Las perspectivas de Ramos y Paz coinciden con la temática de varios crímenes mexicanos y el tono propuesto por Aub, quien en el prefacio de *Crímenes ejemplares*, confiesa: "Empleo, evidentemente, un tono absurdo para presentar estos ejemplos" (8):

"Roncaba. Al que ronca, si es de familia se le perdona . . . Me quejé al casero. Se rió . . . Yo no podía dormir . . . El tiro se lo pegué con la escopeta de mi sobrino" (25). "Lo maté porque me dolía la cabeza. Y él venga a hablar, sin parar, sin descanso, de cosas que me tenían completamente sin cuidado" (30). "–¿Por qué se me va a acusar de haberle matado si se me olvidó de que la pistola estaba cargada? Todo el mundo sabe que soy un desmemoriado" (35). "Lo maté porque tenía una pistola. ¡Y da tanto gusto tenerla en la mano!" (49). "Les dábamos en toditita la madre a esos chingones de la Nopalera . . ." (53).

Algunos de los crímenes mexicanos alegorizan el impacto social del cambio abrupto y deshumanizado que caracteriza al gobierno de Miguel Alemán. Tal y como he mencionado en páginas anteriores, durante el alemanismo, un número extraordinario de campesinos experimenta el cambio de lo rural por lo urbano; el régimen los transforma en obreros sujetos a la enajenación social y a la represión cotidiana.

Aub satiriza la realidad sociopolítica mexicana. Uno de los crímenes más concisos exterioriza la atmósfera del alemanismo:

Yo no tengo voluntad. Ninguna. Me dejo influir por lo primero que veo. A mí me convencen en seguida. Basta que lo haga otro. El mató a su mujer, yo a la mía. La culpa del periódico que lo contó con tantos detalles. (69)

Aclara Krause que la falta de libertad de prensa fue un distintivo gubernamental: "El lector podía enterarse con detalle sobre el crimen pasional de la noche anterior Pero si lo que buscaba era la verdad informativa y la opinión desinteresada sobre la realidad nacional, tenía que acudir a una prensa no escrita: la del chisme, la conseja y el rumor" (150). Aub ofrece indicios directos para que el lector logre ubicar el periodo y lugar donde ocurren los crímenes, y hasta el motivo: "Le pedí el *Excelsior* y me trajo *El Popular*" (48).

La crítica mordaz de la corrupción del régimen está presente en otro crimen:

El policía pitó . . . Me alcanzó en seguida con su motocicleta. Me habló de mala manera . . . Pero bien está pagar una mordida cuando se ha cometido una falta o se busca un favor. ¡Pero en aquel momento lo que el sostenía era una mentira monstruosa! (15)

Herbert Cerwin expone a la mordida como una práctica cotidiana y generalizada en todos los niveles gubernamentales. Y aunque Miguel Alemán anunció en todos los diarios la eliminación de la mordida, los bajos salarios de la policía, de tres cincuenta a seis pesos diarios, promovieron esta conducta (324-325). La referencia de cantidades nos remonta a la época: "Ya sé yo que no buscaba más que uno o dos pesos, o tres a lo sumo" (15). "Lo maté porque me dieron veinte pesos para que lo hiciera" (23).

El fenómeno de urbanización y centralización industrial es ilustrado con la descripción de autobuses repletos de trabajadores que tienen que adaptarse a los deficientes servicios públicos de la ciudad de México. Aub distingue la incorporación de la mujer mexicana en el sector obrero; en condiciones infrahumanas, es forzada a sobrevivir en un medio hostil y vulgar:

Es que ustedes no son mujeres y, además, no viajan en camión, sobre todo en el de "Circunvalación", o en el amarillo cochino de "Circuito Colonias", a la hora de salida del trabajo. Y no saben lo que es que le metan a una mano. Que todos y cualquiera procuren aprovecharse de las apreturas para rozarle a una los muslos o las nalgas, haciéndose los desinteresados, mirando a otra parte, como si fuesen inocentes palomitas. (72)

Los siguientes crímenes recrean la etapa cinematográfica, periodística y teatral en la vida de Aub. Los cuentos nos ubican en la época de oro de los noticieros, la cinematografía y el teatro mexicano (15): "Y aquella pareja se pasó el Noticiero Universal cuchicheando . . ." (70). "El Oficial Mayor de la Unión de Autores Cinematográficos me devolvió amablemente mi manuscrito . . ." (43). "Estaba leyéndole el segundo acto . . . ¡Aquel imbécil se moría de sueño! . . ." (23); "Aquel actor era tan malo, tan malo que todos pensaban . . . « que lo maten » . . ." (25). Estos y otros crímenes mexicanos reconstruyen aspectos de la realidad urbana del alemanismo. Y sin lugar a dudas, los personajes satirizan las características determinadas por Ramos y Paz.

La inclusión textual de los rasgos salientes del carácter nacional ideados por Ramos y Paz coadyuva a presentar una visión irónica de la sociedad urbana y rural en los relatos. El humor negro y la indiferencia ante la vida, expresada en la insignificancia de la muerte, el machismo y su distintiva violencia física o verbal; la actitud rencorosa, el hermetismo y el consecuente desahogo violento son elementos que Aub utilizó para representar el carácter, cultura e identidad del mexicano. Para concluir esta investigación, debo puntualizar que gracias al profundo conocimiento de la literatura y sus autores; la sociedad, historia, política y cultura de México, Aub escribió una serie de cuentos mexicanos que enriquecen el género breve hispanoamericano y reproducen, desde el punto de vista crítico de Luckács, el ámbito sociohistórico y político de México.

Notas

(1). "Aparecieron sus primeros ejemplos en *Sala de Espera* [1948-1951], a partir del segundo volumen, y han sido publicados en libro, incompletos, en 1957 Otros crímenes han aparecido en *Papeles de Son Armadans*, Palma, vol. CI, 1964, 194-212" (Soldevila 183); en la *Revista de la UNAM "Nuestra Década"*, (1964): 903-907, y en la edición completa de 1972.

(2). Esta y las demás traducciones del inglés al español son mías.

(3). Samuel Ramos es el precursor de los estudios sobre lo mexicano y el movimiento de la filosofía del mexicano. Determina el origen psicológico de los aspectos sobresalientes del carácter mexicano, y postula la tesis del complejo de inferioridad en México. Paz examina las ideas de Ramos con una perspectiva histórica.

(4). *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* omite el nombre de este café, pero gracias a una crónica de Octavio Paz se puede precisar el nombre e ubicación del establecimiento: "Xavier y Octavio G. Barreda me invitaron a su tertulia del café París. El café París de mi tiempo estaba en la calle 5 de Mayo. El grupo se reunía todos los días . . ." (Paz, *Generaciones y semblanzas* 445). Un testimonio de Celestino Gorostiza menciona la presencia de Aub en el mismo lugar: Max Aub y otros que no

formaban en realidad grupos aparte, sino que alternaban con los mexicanos y circulaban entre ellos (INBA 111-112).

(5). Según Aub, la Reforma "desde muchos puntos de vista, engendrará la Revolución, tanto por sus bienes como por sus males, acrecentados con la dictadura de Díaz" (*Ensayos mexicanos* 44). La *Historia general de México* explica que la Reforma generó leyes "basadas en la separación de la Iglesia y el Estado. La primera de ellas fue el 12 de julio y ordenaba la nacionalización de los bienes eclesiásticos y la extinción de las órdenes monásticas. Siguió la ley sobre la institución del registro civil, la ley sobre el matrimonio y la referente a la secularización de los cementerios y posteriormente la de tolerancia de cultos" (601). "Las leyes de 1857 iniciaron la corriente desamortizadora de los bienes eclesiásticos y municipales con el fin de consolidar la pequeña propiedad. Pero los resultados fueron los contrarios: la consolidación del latifundismo y un gran negocio para los especuladores. Durante el *Porfiriato*, los extranjeros, y particularmente los españoles en lo que al sector agrario se refiere, se vieron favorecidos por la política de concesiones de grandes extensiones de tierra y de usurpación de los ejidos . . . monopolizan la tierra y condenan a la miseria al peón o jornalero, reprimiendo cualquier intento de reforma" (Delgado 124).

(6). La narración reconstruye hechos por medio del señalamiento de relevantes personajes históricos. El general Miguel Miramón defendió la causa conservadora hasta el final de su vida. Los generales Jesús González Ortega, Ramón Corona, Felipe Berriozábal y José María Arteaga protegieron la causa constitucionalista en la Guerra de Reforma y contribuyeron a la defensa liberal para consolidar el triunfo de la república durante la intervención de las tropas francesas de Napoleón III. Manuel Lozada combatió contra el ejército liberal y cometió actos vandálicos en la Sierra de Alica, Tepic. Para una mayor información, véase *El liberalismo militante* y *El liberalismo triunfante* en *Historia general de México* (585-705).

(7). El cuento está dedicado al periodista mexicano José Alvarado Santos (1911-1974). Participó en la campaña presidencial de José Vasconcelos (1929) y fue miembro fundador del Partido Popular (1948). Autor de los libros de relatos *Memorias de un espejo* (1953) y *El Personaje* (1955) (Musacchio 1: 135).

(8). El 11 de junio de 1915 aparece el Manifiesto del jefe constitucionalista Venustiano Carranza: "declara que domina la mayoría del país y pide que se le sometan bandos contrarios para lograr la paz y consumar la Revolución . . . Por decreto, en 1916, Carranza declara a Villa fuera de la ley" (Castro Leal 1 : 35-36). Según Aub, *El águila y la serpiente* "es una obra maestra que entreteje los fundamentos del género: relatos, crónicas, impresiones, memorias, que forman un libro clásico en cuanto a fondo y forma, y proporciona la clave para entender lo que fue la Revolución en su periodo agudo y no solamente como el canto épico que es *Los de abajo*" (*Ensayos* 75).

(9). Los cuentos expresan la fidelidad al lenguaje expresada por Paz: "Escribir, equivale a deshacer el español y a recrearlo para que se vuelva mexicano, sin dejar de ser español" (310). Sobre el lenguaje de México, Aub opinaba: "el problema de si el

"mexicano" es hoy un idioma distinto del español. Si no lo es, como el "argentino", muy posiblemente llegará a serlo" (*Ensayos* 47).

(10). Ramos, en su estudio de El "pelado" mexicano, asevera que es "completamente desgraciado [y], se consuela con gritar a todo el mundo que tiene 'muchos huevos' . . ." (75). "Sus explosiones son verbales, y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo. Ha creado un dialecto propio cuyo léxico abunda en palabras de uso corriente a las que da un sentido nuevo" (73).

(11). "El sinarquismo, con su organización secreta y sus tesis místico militares, dio algunos golpes, como las <<tomas>> algo mas que espectaculares de Morelia y Guadalajara en 1941 . . . Al final del sexenio, el talante conciliador de Avila Camacho logró aún más: encauzar el sinarquismo hacia la acción política dándole registro como partido político" (Krause 57).

(12). Describe un robo de ochenta mil pesos: "en billetes de diez mil y nuevos" (64). Los billetes de diez mil pesos fueron impresos por el Banco de México en 1943, 1950 y 1953. La industrialización y los efectos sociales del fenómeno de la migración están presentes en el texto. Aub recurre al idioma inglés para ilustrar la nueva mentalidad neocolonialista producto de la inversión estadounidense: "repartirse los billetes "fifty-fifty"." (64).

(13). Aub dedica el cuento a Juan Rulfo. Véase la reciprocidad literaria con *Nos han dado la tierra*, de Rulfo: "Así nos han dado la tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes. Uno los ve allá cada y cuando, muy arriba, volando a la carrera; tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve . . . La tierra que nos han dado está allá arriba" (*El llano* 42-44).

(14). La prosperidad de Jalisco y otros estados es resaltada en contraposición al irónico estancamiento socioeconómico descrito en *La hambre*, *El hermanastro*, *El Zopilote* y *El hombre de paja*.

(15). "Las décadas de los años cuarenta y cincuenta fueron la 'edad de oro' de aquellos noticiarios que antecedían rigurosamente la proyección de cualquier película en las principales salas de la Ciudad de México" (Pérez 203). Aub fue argumentista y coguionista de la película *Mariachis* (1949); guionista de *El charro y la dama* (1949) y otros filmes (Abellán 5: 120). José Emilio Pacheco ha precisado que muchas de las películas más mexicanas de Emilio Fernández tuvieron como guionista a Max Aub, sin crédito o con él, y que también fue importante su participación [como dialogista] en *Los olvidados* de Luis Buñuel [1950] (Corral 254-255). En este tiempo, los dramaturgos Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli dominan el teatro en México: "El 17 de mayo de 1947 se estrenó en el teatro de Bellas Artes la pieza *El gesticulador*, del dramaturgo Rodolfo Usigli. El público lo acogió con gran interés, pero el gobierno [alemanista] reaccionó con violencia . . ." (Krause 89).

Bibliografía

- Abellán, José Luis. *El exilio español de 1939*. Vol. 5. Madrid: Taurus, 1978.
- Aub, Max. *Crímenes ejemplares*. Barcelona: Editorial Lumen, 1972.
- . *Cuentos mexicanos (con pilón)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- . *El Zopilote y otros cuentos mexicanos*. Barcelona: EDHASA, 1964.
- . *Ensayos mexicanos*. México: UNAM, 1974.
- . *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- Blanco Aguinaga, Carlos, ed. *El llano en llamas*, de Juan Rulfo. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo: Reclaiming a Civilization*. Austin: U of Texas Press, 1996.
- Castro Leal, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Vol. 1. México: SEP/Aguilar, 1960.
- Cerwin, Herbert. *These are the Mexicans*. Nueva York: Reynald & Hitchcock, 1947.
- Clavijero, Francisco Javier. *Historia antigua de México 1780-1781*. Vol. 1. Traducción de Joaquín Mora. México: Porrúa, 1945. (1a ed. 1826).
- Corral, Rose. *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*. El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos Literarios/Fondo Eulalio Ferrer. México: 1995.
- Cosío, Villegas, Daniel, ed. *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México, 2000.
- Delgado Larios, Almudena. *La Revolución Mexicana en la España de Alfonso XIII (1910-1931)*. Salamanca: Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo, 1993.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia*. Traducción de Carlos Pujol. Barcelona: Ariel 1983.
- Fuentes, Carlos. *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar, 1994.
- Guzmán, Martín Luis. *Obras completas*. México: Compañía general de ediciones, 1963.

Historia general de México. México: Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, 2000.

Instituto Nacional de Bellas Artes. El trato con escritores 2. México: Ediciones INBA, 1964.

Krause, Enrique. *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.

Luckács, György. *The Historical Novel*. Traducción de Hannah y Stanley Mitchell. Londres: Merlin Press, 1962.

Marra-López, José Ramón. "Cuentos mexicanos." *Ínsula* 162 (1960): 10.

Musacchio, Humberto. *Milenios de México*. Vol. 1. México: Diagrama Casa Editorial, 1999.

Parra, Max. "El nacionalismo y el mito de lo "mexicano" en Octavio Paz y José Revueltas." *Confluencia* 1 (1996): 28-37.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 2001.

———. *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*. México: FCE, 1987.

Pérez Monfort, Ricardo. *Estampas del nacionalismo popular mexicano: Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESA, 1994.

Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: UNAM, 1963.

Soldevila Durante, Ignacio. *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

Vanderwood, Paul J. *Disorder and Progress: Bandits, Police, and Mexican Development*. Lincoln: U of Nebraska Press, 1989.

Reconstructing Fertility: Reproducing the Family in

María Luisa Mendoza's *El perro de la escribana* (1)

[Blake Seana Locklin](#)

Texas State University-San Marcos

In María Luisa Mendoza's *El perro de la escribana, o las Piedecosas*, the narrator, Leona Piedecosas, takes the reader on a convoluted journey through her memories. (2) Her contemplations focus on her family, its houses, and her relationship to both. Despite the progression implied by the chapter titles ("Primera residencia," "Segunda mansión," and so on), her narration moves freely among past and present, city and country, imagination and history. In the last chapter, she equates the construction of her novel with the reconstruction of her ancestral home. She takes her family and its history into herself in order to make them her own, using incorporation to transform oppressive repetition into liberating creativity. She breaks free from the mandatory fertility of her family's past, and instead creates meaning through writing.

In the history of the Piedecosas family, Leona finds a reproduction of repression, which takes the form of an oppressive repetition of both spaces and roles. Throughout *El perro de la escribana*, the Piedecosas houses mirror the family's characteristics. The chapter titles distinguish nine types of structures: residencia, mansión, morada, hogar, vivienda, domicilio, estancia, habitación, and casa. Leona locates her memories in specific family residences, but she calls all the structures "la misma casa reconstruida infinitas veces" (109). (3) At times the houses appear in a historical progression, while at other moments they coexist and the communication between them is organic and physical: "las casas de los vasos comunicantes que entretejían nuestras propias vidas, en los túneles secretos de tierra adentro, amarrados por cordones umbilicales y enigmas, claves de familia" (91). As the family fortune wanes, the houses become more modest and the family's domestic

objects are crowded into smaller and smaller spaces. Nevertheless, in contrast to sterile modern apartment houses, which to Leona's mind have no meaningful connection to the past or to each other, the houses of the family maintain links to each other and to history, allowing the continuity of the family and its internal relations.

Leona finds, in her travels through her past, that the men and women in her family reenact the roles of their ancestors. She encounters generations of men who are intent on maintaining their control of the family by dominating its women. At the same time she also discovers both complicity and subversion on the part of Piedecosas women. She associates the men of her family with patriarchal institutions. In the first sentence, she points out the hypocrisy of the Church and corruption of the aristocracy: "en donde estás Tú, mi Dios, no hay clases ni distingos y uno pobre ¿sabes? prieto y con piojos, todavía es posible ser igual a Ti, tan blanco Tú, tan rubio y barbado como un aristócrata de las familias aristócratas que transcurren por los gobiernos ensuciándose, embijándose las manos con la podredumbre de la política [. . .]" (13). The platitudes of the Church and the maneuvering of the politicians both aim to ensure the replication of the social order. The second chapter, for example, introduces Leona's irresponsible uncle Regalado Oscura, who has no real interest in the land himself, but resents the indigenous residents, whose claims to land threaten his place in the traditional social order (27-28). In *El perro de la escribana*, such reproductions of and challenges to the political, social, and economic order matter most in their specific effects on the development of the Piedecosas family.

Leona's criticism of the patriarchal structure of her family focuses on attempts to confine women to a mandatory fertility which will ensure the replication of the family. The Piedecosas concern with replication reduces women to vessels for reproduction; women's fertility is an object which men control and want to reproduce, since repeated pregnancies ensure the continuity of the bloodline. The women return to their father's house to give birth in an anonymous pilgrimage where continuity and numbers take precedence over individuals; it does not matter much who goes, as long as "cada año, una u otra volvían a la casa de Celaya a dar a luz dentro de sus alcobas [. . .]" (25). One of these women, Teresa, dies in childbirth. Her fate resonates throughout the novel, in which images of pregnancy and birth illustrate the dangerous values of the family. Teresa's daughter Pupé is a model woman because of her many descendants (99), and her children serve only to reproduce in turn. As Leona says, "Las mujeres que no casáronse para dar a luz otras mujeres no valen ni así en mi gente [. . .]" (126). It is interesting that in this sentence the role of male descendants, who can carry on the family name, is elided. The specification of giving birth to women here indicates the family's priorities. Women descendants will continue the cycle of births. Thus it appears that passing on fertility itself, to daughters, is even more important than producing new members of the family. The mothers' role is not romanticized; women simply pass on the burden to their daughters. Leona traces the phenomenon in her journey to the past, asserting that, "Cada mujer de mí misma, la que fui, parió los hijos debidos para vestirlos y crecerlos, las hijas paridoras por otras ramas en la maldición multiplicada [. . .]" (119). Daughters thus recapitulate their mothers physically and functionally.

Childless women can find places only on the borders of the family's picture of womanhood. Veneranda, or Vene, for example, earns a role in the family through her religious devotion (99). Amor Von Sternanfelds is more acceptable as Pupé and Vene's foster mother than as a childless woman, but still not seen as completely feminine. Before Teresa's death, Regalado Oscuro refers to his sisters-in-law, including Amor, as "mulas sin gota de leche" (28). Leona describes her aunt more positively as "la delicadeza en la estatura de amazona teutona" (47). Amor cares for and educates her foster daughters, ensuring that at least Pupé accepts the duty of maternity. In this she fulfills part of the maternal role. Nevertheless, not having actually given birth, she is not completely one of the "estirpe de esposas, hijas, nueras y nietas paridoras" of the family (87). The ambiguity regarding Amor's femininity, which is "casi pueril," indicates the marginality of her motherhood (47). Leona's admiration of this aunt as a model suggests issues with which Leona herself must struggle, in particular how to define and reconcile femininity, strength, and fertility.

An image of Pupé nursing her great-grandson indicates both the power of the imposed role and its limits. Pupé herself accepts that she is and will always be a mother; she is willing to nurse her descendants for generations. The picture also suggests the importance of ancestors as source of strength. Yet the continuity reveals an absence. Where is the mother, or even grandmother, of the child at Pupé's breast? These women have abandoned the child, rejecting their maternal role. In this way, the lineage of childbearers weakens.

Those women who accept maternity do so in the service of an increasingly meaningless obsession. In a desperation to maintain the family's presence, concern for numbers supercedes any desire to pass on family culture. The family thus reduces itself to the type of continuity represented by the dogs Dimes and Diretes, who preserve the names, blood, and obedience of their ancestors:

los perros Dimes y Diretes, choznos de muchos otros de iguales nombres, [. . .] mantenidos en familia como si de esa manera, con la estancia de consignas en gritos de ¡no!, ¡sube!, ¡bájate!, regaños o querencias pronunciados todos frente a las jetas de los chuchos penchachos sacerdotales portadores de secretos familiares, se conservara la descendencia, la costumbre, la sangre intacta por lo menos en Dimes y Diretes ya que el apellido a punto debatíase en la vida real [. . .]. (34)

This passage indicates that the family has lost any sense of its own significance or purpose in society; the only goal that remains is to preserve itself unchanging in the form of descendants loyal to empty family traditions. Individuals matter as little as the specific dogs, known only by the names of their predecessors. Since the phrase "Dimes y Diretes," means bickering or gossiping, the names of the dogs suggest not only a nominal continuity but also meaningless communication. Another image, of a woman giving birth in a house that feels like an empty museum, similarly emphasizes the lifelessness of a fertility which only serves to replicate the past. The family has lost its influence in society, no longer having much more importance than Dimes and Diretes. Leona notes towards the end of the novel that even the family's obsession with

increasing its numerical strength through enforced reproduction fails as the masses in the streets of the city overwhelm the family's numbers (131). Despite the decline of the Piedecosas family in the face of the world outside the doors of the house, Leona must confront the insistence on repetition which remains an oppressive force in her life.

Besides the focus on reproduction, Leona notes a replication in the actions and characters of family members. The submission and the resistance of women repeat themselves throughout the history of the family, and Leona sees both roles manifested in herself. She remembers her grandmother Escolástica and mother Clara as embodying a passivity which is in itself a repetition of an inherited role. She sees the two women as pictures, framed and frozen in eternal pregnancy. They are submissive and two-dimensional as a result of their narrowly-defined role in life. Escolástica Villasantos is "una madre pasiva y embarazada como retrato" (26). Similarly, Leona remembers her mother Clara as she appears in an old photograph: "sumisa y mansa con la cabeza echada para abajo, atejabanada, melancólica, resignada, [. . .] un regazo quizá embarazado de mí misma" (103). The memories framed as reproductions suggest that Escolástica and Clara, in terms of their role in the family, are reproductions of other women. Similarly, Pupé's maternity replicates that of Escolástica: "Su vida habría de ser espejo multiplicante de hijos como los tuvo su abuela. Su madre si no muriera en el parto" (52). In contrast to these two women trapped within their frames, Leona depicts herself as a woman in control when she describes a picture of herself reading, an apparently passive pose which actually prefigures her own chosen role of narrator and reinterpreter of her family (109).

In Leona's view, Piedecosas women are not simply victims, but often complicit in the family's restrictions. The men build the houses; the women, through surveillance and teaching, control access to them. Leona's great-grandmother Efigenia Cabildo, a woman with three hundred keys, uses her power to confine women to their proper places (87). Leona's mother takes her to mass in the morning to reinforce the family's values of feminine virtue and motherhood (57). Leona's list of those who try to ensure the honor of the young women in her family consists primarily of other women (along with some feminized men of the religious hierarchy): "mamá, nana, profesora, sacerdote, catequista, guía espiritual, [. . .] tías viudas, viejucas [. . .]" (69). Similarly, Pupé, while listening to Leona's stories, lists all the women who should interfere with the heroines' immoral behavior: "las institutrices, primas, arrimadas, fregonas, tahoneras, hilanderas [. . .]" (52). The women on these lists are supposed to manage the behavior of other, primarily young women in the interests of maintaining social order in general and the family's practices in particular.

Nevertheless, while Leona condemns women's complicity in oppression, her narrative is also a rediscovery of the resistances to it. Since the primary force of the oppression lies in the imposition of marriage and childbearing, much of the resistance centers around women's sexuality. Desire, a sin, becomes a way to defy the maternal role. The resistance is an ongoing process in which repeated adultery or subversion of the patterns of dominance in sexual relations matters more than individual action. Amidst the memories of proper women, Leona finds those who participate in both "las juntas populares católicas semanales y obligadas, y los exultantes quereres clandestinos por la

tarde en el cuarto de atrás" (17). In this way, sexual relations in the father's house become the site of both obedience and transgression.

The narration echoes the subtle relationship between acceptance of and challenge to the family values: in almost every scene which mentions sex, a flow between repression and desire recurs, as in the chapter "Sexto domicilio," where, in one sentence, blasphemous thoughts of desire in church lead to a list of guardians charged with ensuring women's purity, and then to fantasies of enjoying forbidden contact while feigning distraction (68-70). Leona's story makes the reality of women's lives more complex than the narrow roles assigned to them, even while describing their resistance as part of the repetitive family history:

No hay que hacer más que amarse, [. . .] en el rito de las Piedecosas, tomada y guiadora, violada y violadora, dulce trampa de mis mujeres vestidas de víctimas, suaves sus ejércitos invasores que cantan quedito, lamen, chupan, succionan, mordisquean, tímidas y castas se dejan sitiarse sitiando con la sapiencia de [. . .] la tromba de los arrepentimientos para salvarse y ir al cielo [. . .]. (90)

The manipulation of roles, in which women can become either the passive or the aggressive partners, implies that the passivity is not necessarily that of victims but rather that of actors who have chosen their parts. The agency of these women undermines male domination while their cynicism on the subject of sin and expiation challenges church authority. Even in this resistance, however, they do not assert individuality, but take part in a recurring ritual.

Leona wants yet another way in which to challenge familial control. She sees herself as a product of her family's repetitive reproduction (of descendants and of roles), but capable of overcoming it through her narrative. Leona's first stories, which she tells her cousins as a child, resemble her family's history in that they follow standard formulas: "y cuya historia iba a concluir invariable en besuqueos y matrimonio entre el muchacho aristócrata y la muchacha en garras" (45). As an adult, Leona begins to see that her family's history includes similarly repetitive plots and typical characters, including herself:

Tías Teresa, Estefanía, Guarda, Fortunata, Gertrudis, Maura y Leona que hablo. Primas Purificación, la pura, Veneranda la yerma, hermana Leonor y Leona la que hablo. Historia repetida en los juegos dentro de las casas cuando anochece y se ha ido almacenando en el anaquel de nuestras vidas para ejercitarla a su hora, de grandes, y tener hijos del vientre o contemplar desde la esterilidad el pacto del sexo con los recién nacidos. (91)

Here, she positions herself within the series of her family's women, but the option of contemplation indicates her strategy of reevaluation and transformation. She specifies that such a path is only possible for one who has chosen not to bear children for the family, but she is still part of the "historia repetida" (91). In her chosen role of observer, she is therefore both inside and outside the family.

Finding the balance between insider and outsider has taken up much of Leona's life. She wants to assert her independence from her family, but she must find a way to define herself on her own terms. Part of her narration is an analysis of the limitations of the cosmopolitan identity she constructed in her youth as an alternative to the family. She rejects the sacrifices of maternity customary in her family, but she feels that she has been forced into too narrow a set of choices. For example, she defines herself in opposition to Pupé the mother and Vene the old maid as having married often and for love (99). Rather than accepting a life circumscribed by home, church, and the market, she travels, and even marries, internationally. "[I]gual tomábamos el chocolate caliente que el metro, el avión, el camerino del trasatlántico," she says, insisting on her modernity (101). Still, her supposedly independent identity is fragmented and remains subject to patriarchal definition. The travel itself reveals the problem of her "nombre confundido en las boletos aéreos, los pasaportes con apellidos varios que van variando, Leona de Tal, de Cuál, de Él, de Ti [. . .]" (101). Even her first name retains the mark of the father, as the first letter refers to her father Eleazar's nickname "Él o Ele" (36). In addition, her self-description shows that since she must suppress some of her own feelings in order to maintain her appearance, she is still submitting to standards set by others. Only emotionless can she avoid wrinkles, for example: "que sólo delatan el arrugado mapa de la edad al estrujarse de placer, dolor, miedo o simple curiosidad [. . .]" (67). In the end, rejection is not sufficient; Leona must creatively confront her family.

For Leona, the key to her independence lies in her resistance to motherhood rather than her ultimately unsatisfying rebellions against other aspects of her family's values. She does not choose to enact resistance from within the role of mother, but rather reinvents the fertility her family values by means of narrative and incorporation. (4) Examining herself, she lists the physical and psychic benefits of childlessness. She believes she has aged less than her relatives, "gracias a la yermez estéril, que de algo sirve lo sola sin hijos para la conservación [. . .]" (67). She also insists on her own intelligence, and an energy that the mothers in her family lack. She is "Mucho mejor que las demás, multiparidas, gordas, como si una goma las hubiera borrado, como ojales sin botones, tediosas, sin ideas, ignorantes [. . .]" (67). However, even as she details her superiority to the others, it seems that her potential is denied in the label of childless woman; she needs a way to define and experience "fertility" without submission. A description of Leona's house and self suggests a connection between the absence of children and the presence of her writing materials: "El sol de ahora en mi casa de ahora, vedada a los hijos su dueña que hablo, torpe, atolondrada, con los miedos diarios repetidos en la ruina; soledosa y papelera casa de escribana" (111). Her writing and her solitude are intertwined. As Rosario Castellanos says of Virginia Woolf: "La esterilidad física es el diezmo que [. . .] paga a la justicia a cambio de un instante de beatitud en que el universo se revela a los ojos del contemplador como dotado de sentido, de orden, de transparencia y de belleza. El instante en que la totalidad se deja aprehender y traducir por la palabra poética" ("La mujer ante el espejo" 43). However, through her own narrative Leona tries to assert a more complex relation between children and words than substitution. Although Leona associates her writing with her rejection of maternity, the text argues for a more meaningful idea of fertility than simple production. A replacement of many children with many books would replicate the family's obsession

with numbers. Leona's narrative becomes more than the "product" of a writer's fertile creativity. It is rather a testament to her exploration, a journey in which she does not simply find herself, but rather recreates herself with the knowledge she gains.

In order to redefine herself and her family Leona first must confront her nostalgia for a past society which she has herself condemned as cruelly patriarchal. While seeming to contradict her desire for independence from the past, Leona's nostalgia is in fact the key to her narrative strategy, as it encourages her to incorporate rather than simply to reject her family and its history. It enables her to recuperate some positive aspects of the past and note the limitations of a progress which alienates people from their history. When contrasting present and past, she criticizes economic development and the resulting social changes. Separation of labor from the land, for example, seems a loss to her. She describes working in the city negatively: "trabajar en busca de la miserable ganadería del pan [. . .]" (61).

The city itself becomes the object of nostalgia in the chapter "Novena casa," where she laments the signs of progress. Inside the houses, the inherited furniture of her youth, full of significance for her, has given way to mechanically reproduced "tubos y formaica" and "la peste de mal gusto" (129). Leona's complaints reflect on the modern life she herself leads. For example, the economic and technological developments that enable her to travel to Europe bring intrusive foreigners to the streets of the city: "Hoy suben y bajan autobuses con turistas que nos fotografian desde las ventanillas a nosotros [. . .]" (132). The tourists' desire to reduce Leona to another two-dimensional image recalls the static image of Clara Espino in a photograph; some of the problems of modernity thus echo those of tradition. While Leona has tried to distance herself from that type of replication in her family, the most significant problem she finds in the modern city is the absence of the ties of blood and communication that she had in the past. More than the old aristocratic families themselves, she misses the interactions: "se enlazaron con ellos, se multiplicaron en cientos de vasos comunicantes--venas--niveles de mina" (131). The nostalgia is problematic, given that Leona spends much of the novel criticizing, for example, precisely the kinds of interactions in which family members have participated in the past. The persistence of nostalgia despite her critique of the past makes it necessary for Leona, "la escribana" of the novel's title, to rediscover and rewrite her family history.

Leona attempts through her exploratory narrative to reconnect herself with the past, giving meaning to her nostalgia. She herself identifies her feelings as evidence that she cannot simply ignore her family's past and values: "¿Por qué mi tristecidad enraizada en lo de antes? ese empeño doliente del malogro, porfía en lo que se atrabancó en terrenos y gavetas, cajitas y vitrinas. Uno crece en su circunstancia, en el es un decir, empujada por la historia de los antepasados [. . .]" (111). The image of her aunts as "Tejedoras del tiempo" reinforces her sense of an inescapable association with the past, specifically with her women relatives (84). The fate of women in her family, which involves physical oppression, is passed on through their mandatory maternity. Echoing the centrality of birth in the novel, Leona sees herself as the daughter of all her oppressed women ancestors, thinking of "las mías que me hicieron poco a poco, coito a coito, domadas con palmetazos de severidad y disciplina [. . .]" (86). In the present, she

acknowledges that, despite her perception of difference from her cousins, she cannot extirpate herself from their common past, blood, and homes: "Nuestras vidas tan distintas enlazadas por los tubos de la sangre [. . .] por los cimientos de las casas que nos poseyeron" (97). To acknowledge one's past does not necessitate submitting to it, however, but can instead serve as the preparation required to control it. As Rosario Castellanos said of the characters in another of Mendoza's novels, (5) "tanto más trascienden sus limitaciones de lugar, de época, de circunstancia cuanto con mayor acuciosidad se describen esas limitaciones de lugar, de época y de circunstancia. [. . .] *son* ese gran coro anónimo que [. . .] ha cambiado el rumbo de lo que no era nuestro destino porque era nuestra libertad" ("María Luisa Mendoza" 168-69). Leona too explores her past as a method of transforming destiny into liberation.

She must confront the past and its homes within herself. In the essay "Feminist Politics: What's Home Got to Do with It?" Biddy Martin and Chandra Mohanty explore in another context the problem of acknowledging both the oppression of home and its continuing influence in a woman's life. (6) Martin and Mohanty note that:

Change [. . .] is not a simple escape from constraint to liberation. There is no shedding the literal fear and figurative law of the father, and no reaching a final realm of freedom. There is no new place, no new home. Since neither her view of history nor her construction of herself through it is linear, the past, home, and the father leave traces that are constantly reabsorbed into a shifting vision. (201)

Leona, understanding that she cannot escape the past, transforms it. Her own narrative, weaving among the repetitions of her collective past, brings together the laws of the fathers and the legacies of the mothers to create a complex self able to act productively rather than reactively. Leona's strategy involves not only the reliving of the family's repetitions through her narration, but a repeated gesture of incorporation. With no concern for purity of blood or definition, she erases boundaries and melds times, spaces, memories, and relatives in the furnace of her body.

Such hybridities bring to mind the concept of the cyborg that Donna Haraway presents in "A Manifesto for Cyborgs," first published three years after *El perro de la escribana*. Although Haraway defines a cyborg at first as "a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction" (65), the significance she attributes to the cyborg goes beyond science and science fiction. Leona does differ from the cyborg in her attitude towards fertility. She is, like the cyborg, "suspicious of the reproductive matrix of most birthing" (Haraway 100). However, where the cyborg may either replicate itself like a fern or regenerate like a salamander (Haraway 66, 100), Leona seeks to oppose stale replication with personal and familial regeneration. Still, her project of self-definition depends on the type of impure processes that Haraway champions: "transgressed boundaries, potent fusions, and dangerous possibilities" (71). In particular, two incorporations allow Leona to take her world into herself and recreate it: she imagines her body as merging with both family houses and the family itself.

The first of these incorporations occurs in the chapter "Octava habitación." Leona integrates her body with the buildings that house it, taking control of the space of repetition. She describes a physical assimilation of various rooms into her body (104-7). The first room is "la solana en el vientre" followed by the image of a pregnant woman and virgin nursing in her "columnas rojas" (104). Other rooms parallel aspects of Leona's development. "[C]uartos deshabitados invadidos de cosas viejas que no usó" recall the importance of such objects to her family's memories in the first chapter (105). "[E]stancias para simplemente dejar ir la vida y el cuerpo" suggest the luxury the family has left behind (106). "Cuartos de tránsito" allude to her years of escape through travel (107). And "Cuartos de techos bajos" duplicate the cheap houses of her family's decline (108). In the rooms she sees various erotic moments in her life including one of her lover's sucking her breast in a "maternidad de amantes" (106). The eroticized nursing serves as a counterpoint to the first images of pregnancy and the nursing child. Through this process, Leona brings scenes from her life outside the family into the family's spaces, while controlling those rooms in the physical space of her own body. One of the rooms in her body, a "cuarto interior naval," prefigures the next chapter, in which her body itself is a "nave templaria" (105, 118-19). As Magdalena Maíz notes in "Una aproximación al paisaje cotidiano: narrativa femenina mexicana," "El paisaje cotidiano en esta escritura de Mendoza se vuelve un discurso en sí mismo que permite al personaje femenino desprenderse de su entorno para observarlo, aprehenderlo, cohabitarlo y dejarse habitar por él" (353). The various Piedecosas homes are the sites at which Leona's desire for distance from the family intersects productively with her act of incorporation.

In the eighth chapter, the first house of the Piedecosas family is the last space that Leona incorporates. In her final gesture of assimilation in "Novena casa," she again possesses the family's origins. The Piedecosas family begins not with any kind of natural genesis but with a manmade structure. The male ancestors' construction, both literal and figurative, of the original family home and thus of the family itself, prefigures Leona's own effort to reconstruct a new version of the family and its story. In her final incorporation, Leona absorbs her entire history. The starting point, inside a closet, recalls the attempt of the family to keep her within its confines, but she instead takes it into herself. From the closet, she journeys to her origins, making the time, the people, and their qualities her own: "Retorno de puntas a mi origen sin límites ni mojoneras, mezclado el tiempo de mis antepasados con el mío, criada al ritmo de ellos, en sus creencias y alimentos, en su moralidad y su desenfreno" (117). Although she sees herself as actually moving through the centuries, she understands that she already carries her ancestry within her. She becomes hermaphroditic; whereas before she noted her inheritance of the secret double role of the women as both passive and active, here she encompasses both sexes, "entrando en el viaje al pasado en los dos sexos que marcan mi casta, la hombría y la mujerada, poseer y doblarse en la posesión, tomar y ser el objeto mordido [. . .]" (118). Similarly, her hands physically resemble both male and female ancestors and she wears a woman's wedding ring and a man's watch. At the end of her journey she summarizes the identities within and adds a reminder of the physical body which holds them: "Mujer, ave, hombre, madre, abogado, novia, viajero, esclava, virrey, corregidora, minero, adelita, borracho, perdida, niño, niña, la que hablo, atendida a mis rodillas contrafuertes, defendiendo mi nave templaria" (118-119). Like the man

on top who wants to possess and take over the woman's body, "hombre que cubre para que no haya mujer fuera de él," Leona ensures there is no Piedecosas outside of her (125). Her identity becomes elliptical, and by arranging herself around multiple centers, she can encompass more of her family. She emphasizes the physicality of this possession in the phrase "los hombres que te habitaron en la sangre" (126); she carries not only their blood, but the men themselves.

The physical incorporations serve as acts of control analogous to her project in the story as a whole: to evaluate and reclaim the past instead of rejecting it. Leona becomes a chronicler of her family who rewrites as she records, taking the history of her ancestors into herself and transforming it. María Luisa Mendoza has said that she wants to "recordar la historia de mi pueblo y de mis antecesores. Por eso soy historiadora [. . .]" (Interview with Bearse 459). (7) Leona, in *El perro de la escribana*, becomes the patron of her family in the sense of preserving the family history through her writing. However she does not merely record history, she takes control of it. To consider again the transgressions of the cyborg, Haraway postulates impurity as a foundation for strength: "Cyborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other" (94). Leona does this in her narrative when she takes the history of her ancestors into herself and transforms it.

As narrator, Leona recuperates those parts of her past in which she finds strength from among the oppression and complicity, even while admitting that those negative aspects are a part of her as well. Haraway champions the value of holding such oppositions within oneself. The cyborg, she says, is "not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints. The political struggle is to see from both perspectives at once because each reveals both dominations and possibilities unimaginable from the other vantage point" (72). Leona's nostalgia, for example, instead of constituting complicity with the patriarchy, becomes a signal that she should look back constructively. The disturbing facts of Leona's history have value in that she can learn resistance from the oppression instead of denying it. The search for some agency among the victims of her family mirrors her own effort when faced with her past to act rather than reacting.

The narrative as a whole and her two incorporations in particular allow Leona to reinterpret fertility as a meaningful process instead of a self-replicating reproductive object. The final chapter, "Décima nada," sets the boundaries of her narrative while reinscribing the cornerstone of the ancestral home she arrived at in her exploration. The original foundation stones say: "dio principio año 1693" and "ya se acabó 1698" (137). "Tenth Nothing" consists of two sentences, "Dio principio año 1693. / Ya se acabó 1981" (141). The last date marks the completion of the text as well as a line between the past and the future, a cusp from which Leona can start again, not with the purity of a complete rejection of her former life but with the strength that comes from the impure possibilities of all she has explored and her willingness to enact change. Breaking the cycle of repetition, she is ready to construct a new house, family, and self.

Notes

(1). I would like to thank Debra Castillo and Jonathan Kay for commenting on earlier versions of this paper.

(2). Magdalena Maiz and Luis H. Peña note that "With the reception given to her novel *El perro de la escribana* (1982), Mendoza definitely became considered one of the most outstanding and experimental novelists within the panorama of American literature. This, her third novel, is considered her most mature [. . .]" (325-6). Nevertheless, Mendoza's other novels have received much more critical attention than *El perro de la escribana*. One exception is Maiz's "Una aproximación al paisaje cotidiano," which compares the novel to Rosario Castellanos's *Album de familia* and Elena Garro's *La semana de colores*. For contemporary reviews of *El perro de la escribana*, see Ana María Hernández and Luis H. Peña. Andrea Parada Cangas includes a bibliography of criticism as well as Mendoza's publications in her 1993 dissertation.

(3). All references to the novel are from María Luisa Mendoza, *El perro de la escribana, o las Piedecosas* (México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1982).

(4). In "Killing Priests, Nuns, Women, Children," originally published in 1985, about the same time as *El perro de la escribana*, Jean Franco notes the limitations of a resistance that ignores the possible strength of home and motherhood even as she traces the disappearance of the "immunity" attributed to them:

Feminist criticism based on the critique of patriarchy and the traffic in women has rightly shed no tears for this liquidation of mother figures whose power was also servitude. Yet such criticism has perhaps underestimated the oppositional potentialities of these female territories whose importance as the *only* sanctuaries became obvious at the moment of their disappearance. (16)

(5). *Con él, conmigo, con nosotros tres*

(6). They discuss "Identity: Skin Blood Heart" by Minnie Bruce Pratt, in which the specific circumstances are culturally and historically distinct from Leona's, but the need to confront the past is similar.

(7). See also the more extensive interviews with Alberto Dallal and Beth Miller, which predate the publication of *El perro de la escribana*.

Works Cited

Castellanos, Rosario. "La mujer ante el espejo: cinco autobiografías." *Mujer que sabe latín*. 2a ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984. 41-61.

---. "María Luisa Mendoza: el lenguaje como instrumento." *Mujer que sabe latín*. 2a ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984. 165-70.

Franco, Jean. "Killing Priests, Nuns, Women, Children." *Critical Passions: Selected Essays*. Ed. Mary Louise Pratt and Kathleen Newman. Durham, NC: Duke University Press, 1999. 9-17.

Haraway, Donna. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s." *Socialist Review* 15.2 (1985): 65-107.

Hernández, Ana María. Rev. of *El perro de la escribana*. *World Literature Today* 57 (1983): 254.

Maíz, Magdalena. "Una aproximación al paisaje cotidiano: narrativa femenina mexicana." *Cuadernos de Aldeu* 1.2-3 (1983): 347-54.

Maiz, Magdalena, and Luis H Peña. "María Luisa Mendoza." Trans. Owen Williams. *Spanish American Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*. Ed. Diane E. Marting. New York: Greenwood, 1990. 316-29.

Martin, Bidy, and Chandra Talpade Mohanty. "Feminist Politics: What's Home Got to Do with It?" *Feminist Studies/Critical Studies*. Ed. Teresa de Lauretis. Theories of Contemporary Culture 8. Bloomington: University of Indiana Press, 1986. 191-212.

Mendoza, María Luisa. *El perro de la escribana, o las Piedecosas*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1982.

---. Interview with Alberto Dallal. "Diálogo que trata de la vida y novelas de la China Mendoza." *Revista de la Universidad de México (UNAM)* 27.5 (1973): 34-40.

---. Interview with Beth Miller. *26 autoras del México actual*. By Beth Miller and Alfonso González. México, D.F.: B. Costa-Amic, 1978. 255-68.

---. Interview with Grace M. Bearse. *Hispania* 64.3 (1981): 459.

Parada Cangas, Andrea. "Dos cuentistas feministas hispanoamericanas de hoy: Luisa Valenzuela y María Luisa Mendoza." Diss. University of Michigan, 1993.

Peña, Luis H. "María Luisa Mendoza: espacio y escritura." Rev. of *El perro de la escribana*, by María Luisa Mendoza. *Plural* 2nd ser. 12-14.136 (1983): 60-62.

---. Rev. of *El perro de la escribana*. *Chasqui* 11.2-3 (1982): 74.

Identidades, arte y revolución:

***Tinísima* de Elena Poniatowska**

[Carmen Perilli](#)

Universidad Nacional de Tucumán- CONICET

*Este problema de la `vida' y el `arte' es mi tragicomedia.
El esfuerzo que hago por dominar la vida es una energía desperdiciada que podría
emplearse mejor si yo la dedicara al arte. Podría tener más que mostrar.
Tal como está, mis esfuerzos se desperdician casi siempre, son inútiles.*

Tina Modotti, carta a Edward Weston

Toda historia de vida traza modelos y arma identidades en secreto pacto entre autor y lector. La escritura biográfica latinoamericana se convierte en acto de presencia en el que se anudan la historia y la Historia. La biografía plantea de entrada la cuestión del sujeto; la productividad textual se apoya en la interacción entre identificación y extrañeza. Este doble movimiento trastorna seguridades introduciendo el discurso del afecto y de las pasiones. La indagación acerca del sujeto lleva a pensarlo en tanto otro dentro de un tiempo y un espacio múltiple, la historia se inscribe en el lugar de este sujeto que es en sí mismo, el juego de la diferencia, historicidad de la no-identidad en sí (De Certeau, 1997: 77).

La escritura de Elena Poniatowska se obsesiona en hilvanar tradiciones familiares y nacionales, a través del registro y la invención. Sus genealogías ovillan un dominio narrativo que construye ficciones y crónicas en diálogo constante. Los relatos inscriben al sujeto / autor, en una serie de imágenes, moldeadas como personaje / persona que va desde el yo al otro. Poéticas de la subjetividad en las que intervienen miradas políticas que relacionan novela familiar y memoria colectiva; relato oral e historia escrita, buscando anudar diferencias e identidades.

Los relatos insisten en el lugar de cultura, en/ entre mundos. La filiación biológica tiende lazos con una identidad ajena a México y a las clases populares, la afiliación cultural que genera sospechosas representaciones de lo mexicano. Predomina la dicotomía entre escritura y experiencia planteada en los textos maestros de la cultura latinoamericana, como dispositivo de productividad textual. La exaltación de lo empírico coincide con una mitificación del espacio y del hombre mexicano, idealizado como raza.

Imaginar una nación supone tener en cuenta aquello que le es ajeno. Extranjero, según el diccionario, es sinónimo de bárbaro, carcamán, exótico, extraño, forastero, peregrino hasta indeseable. En la escritura de la historia de la cultura mexicana que escribe Poniatowska nos encontramos con una galería de sujetos excepcionales en cuyas siluetas confluyen lo personal, lo político y artístico. En el tiempo en que el aura del arte se desvanecía, ciertas mujeres eligen opciones arriesgadas y apuestan a nuevas formas, alternando entre ser sujetos y objetos de la creación. La galería de mujeres construida por la prosa de la periodista abarca desde las vidas emblemáticas, vinculadas al muralismo, de Frida Kahlo, Antonieta Rivas Mercado, Lupe Marín, Lola Álvarez Bravo hasta las diosas del cine mexicano como Dolores del Río y la escritora Rosario Castellanos (1).

La biografía-novela *Tinísima* tiene su germen en un guión cinematográfico. Ofrece una versión de la vida de la fotógrafa Tina Modotti, poniendo un acento especial en el aura romántica que rodeó su paso por México. El retrato une revolución y erotismo en una mujer que es, a la vez, *femme fatale*, amante trágica, militante artística y política fanática. La pasión caracteriza la figuración fijada por la mirada de los otros/ hombres. En la narración Modotti es el pretexto para montar un fresco de la ciudad ilustrada posrevolucionaria mexicana, que tiene como centro a los muralistas y Vasconcelos. La travesía de la protagonista reúne espacios distantes: Hollywood, Alemania, la Rusia stalinista y la España de la guerra civil.

De la actividad artística de Tina Modotti (1896-1942) quedan unas 250 fotografías. Para algunos, como los fotógrafos Lola y Manuel Álvarez Bravo, es la primera fotógrafa mexicana, para otros ésta es una afirmación excesiva. Vittorio Vidali (2), su último compañero, reunió todas sus obras en el libro *Tina Modotti garibaldina e artista* pero fue Mildred Constantine con *Tina Modotti, una vida frágil* (1979) quien impactó en el campo intelectual de las últimas décadas del siglo XX actualizando debates.

El personaje histórico puede definirse como un sujeto nómada: nace en Italia, se traslada a Estados Unidos, donde trabaja como obrera y prueba suerte en la naciente industria cinematográfica donde actúa en películas de segunda (3). Su casamiento con Roubaix de L'Abrie Richey, poeta y dibujante, la introduce en el mundo artístico donde conoce al fotógrafo Edward Weston con quien se traslada a México en 1922 (4). Una vez allí se dedica a la fotografía y a la política. Su vida amorosa la une a tres dirigentes comunistas sucesivamente: el mexicano Xavier Guerrero, el cubano Julio Antonio Mella y el italiano Eneas Sormenti. Cuando asesinan a Mella y abandona México, se entrega de lleno al Partido de Stalin tanto en Moscú como en España. Vuelve a México a morir en 1939.

La escritora fabula una Tina Modotti atrapada por los vendavales históricos, amarrada, con ardor a los amantes y a la revolución, que encuentra su identidad en México. Extranjera en la historia de una cultura los estruendosos nombres masculinos la pintan, la dibujan, la fotografian, la escriben. Su presencia es estridente en el mundo cultural posrevolucionario, marcado por una narrativa épica, patriarcal y nacionalista cuyo "héroe" cultural incuestionable es Diego Rivera.

Si en *Querido Diego te abraza Quiela* la escritura polemiza con el libro de Bertram Wolfe, *Tinísima* pone en diálogo una multiplicidad de discursos. Los más importantes son los diarios de Weston y el libro de Constantine (5). A ello se agrega un largo reportaje realizado a Vidali y sus testimonios y escritos. Poniatowska realiza un arduo trabajo de investigación en archivos periodísticos así como entrevistas.

Entonces entrevisté a muchísima gente que me contó su vida. Por ejemplo todos los que estuvieron en la Guerra de España y me contaban su actuación en la guerra. Me presentaron a su familia y entonces obtuve mucho más material del que yo necesitaba. Y sucedió lo que sucede en los programas de televisión, que se cuelgan. En un programa dicen "ya se colgó" y entonces yo me colgaba y me colgaba. Haz de cuenta que yo era un equilibrista y me colgaba hasta el fin de los tiempos. Creo que sobre todo ocurre con personajes como Tina Modotti (Gliemmo:162-163)

Hay que resaltar la importancia que, en la composición de la biografía tienen las imágenes: a fotografías, dibujos, murales, pinturas. Como en otras ocasiones Poniatowska usa la técnica del *collage*, ensamblando textos, que entran en diálogo sin fundirse totalmente. La fotógrafa es representada siempre en relación con un Otro, que la convierte en objeto de su mirada. Sus primeros tiempos la muestran marcada por el arte moderno y decadente de Robo, equívoco marido. "Los dibujos a línea de Robo tenían una modelo: Tina, su mujer, a quien puso una rosa en el sexo y pétalos giratorios

en los pezones" (Poniatowska, 1992: 123). Su quehacer de fotógrafa deriva de su amor por Weston; su encuentro con la causa política se debe a Xavier Guerrero, el muralista- "Hacer el amor con Xavier era pasar de las caritas sonrientes de Veracruz a la gravedad de las cabezas olmecas... era ascender a una antigüedad portentosa, imponente, a la acción suspendida, a la esencia ajena,"(Poniatowska, 1992: 218). Julio Antonio Mella es su gran amor romántico que termina en la muerte mientras que Vidali (Carlos Contreras) se convierte en el verdugo de su libertad. La ficción arma un sujeto definido por la pasión amorosa- "Cada uno le había dado un sonido nuevo, un tiempo distinto, su espíritu, su estatura, cada uno había caminado sobre las olas hacia ella; ella, su cabeza sobre el pecho en turno" Poniatowska, 1992: 636).

El relato discurre entre la reconstrucción de notas periodísticas referidas al asesinato de Mella (1929) y a la muerte de Tina (1943). La muerte --la del otro y la propia-- dan origen y fin a la Historia que se trama sobre los espacios y diseña extrañas geografías. La permanente fuga de la identidad se refleja en los nombres: Assumpta, Tina, Tinísima, Rosa, María, Carmen, etc. La narración se inicia y concluye en México, superando la entrega al arte y la revolución por la pasión truncada en la historia de amor. Poniatowska confiesa haber aprovechado los blancos dejados por las biografías existentes.

Elena Poniatowska se ausenta y disimula el rastro de sus informantes, armando un coro de versiones enmarañadas. Su mirada hacia la protagonista revela una gran identificación. La fotografía y la escritura testimonial son artes complementarios. La escritora queda prendada de la cámara, como si no pudiera trabajar la lengua de Tina sin re-producir la en imágenes más ajenas que propias, proyectando una construcción homogénea, dejando de lado, trabajar la lengua del personaje. Los dos proyectos artísticos responden a parámetros definidos por los intelectuales mexicanos de los años veinte, que se propusieron no sólo nacionalizar el arte popular- "Tina Modotti y Elena Poniatowska recogen en su arte las dos mitades de un mismo signo: el ojo y el oído, atentamente enfocados / entonados a descubrir el palpito secreto del corazón de México" (Ferré, 1989: 52).

Tina es pura intimidad o pura exterioridad y el título remite a esa intensidad. La extrema relación entre lo personal y lo público determina su vida. El escándalo de su sexualidad transgresora la condenan con tanta fuerza como su militancia política. Su arte queda en un segundo plano, colisionando con la política. La entrega del cuerpo al amor se transformará en entrega a la causa. El cuerpo pasa de la pasión a la acción y, en ese gesto, se niega. Después de alejarse de México abandona la máquina de fotos, sus ojos siguen mirando pero ahora para otros: una de sus funciones es espiar, acechar al enemigo, siempre hurtando su cuerpo, sustrayéndolo en los disfraces, al igual que su nombre.

El repertorio de voces que cuentan su historia se complementa con las imágenes en las que mira o es mirada. La novela comienza con el diálogo en el hospital. El lector recibe, en forma directa, la imagen y la voz de Tina. Las imágenes validan las palabras, las de Tina personaje y Tina artista. Poniatowska construye un sujeto de la escritura en espejo con el sujeto de la fotografía. Las quince fotos tomadas por Tina son superadas por las

veinticinco en las que es modelo de Edward Weston, Manuel Álvarez Bravo, Robert Capra y Gerda Taro. El texto visual provee nuevas dimensiones a la biografía, leer es igual a mirar.

La presentación del libro coteja la perspectiva del Otro (Weston) y la de Modotti. La segunda como contraparte o interior de la primera. La distribución de las imágenes no es casual, los cuerpos de las fotografías tocan al lector. Vamos de la imagen de Mella – vivo y muerto- al cuerpo de Tina. Llegamos al sujeto femenino a través del sujeto masculino La muerte del comunista cubano el 10 de enero de 1929 inaugura el relato *in media res* e implica un quiebre en la vida de su amante. El cuerpo de Mella se torna inerte mientras el de Tina se vuelve activo. Pasa de lo privado a lo público, ingresa en los medios de comunicación.

No es casual la elección de fotografías, propias y ajenas, tanto las que reproduce como aquellas que deja de lado. La fuerza de los retratos de Weston tiene un gran peso en el relato ya que resaltan la intensa sexualidad y la vulnerabilidad -las fotos pertenecen a su etapa romántica como fotógrafo, cuando emplea un lente suave. La interpretación de subraya la subjetividad de Modotti, su cuerpo femenino y expuesto.

La fábula exhibe un diseño trágico y adopta la forma circular del mito uniendo a los amantes, de modo casi shakespeariano. Desde la muerte de Mella hacia atrás y hacia delante, Tina se mueve para terminar su largo y esforzado viaje en la misma mesa que trece años antes estuvo Julio Antonio. Allí su cuerpo desnudo recobra la belleza perdida. La biografía tiene dos trayectos: el primero ascendente que la entroniza presentándola como heroína y víctima- y el segundo, descendente, que la destruye mostrándola burócrata y verdugo. Hay cierta profusión de datos históricos con nombres como Eiseinstein, Mayakovsky y Sandino

El fin de todo relato lo re-significa: la historia de amor se impone sobre todas las otras, inclusive sobre la historia de lucha. Poniatowska se deja atraer por el peso de lo amoroso. Julio la nombra en el título íntimo y acariciador, Weston la muestra vuelta sobre sí misma. Sus ojos cerrados y sus manos enmarcando el rostro ponen el acento en el sentimiento y la subjetividad. El romántico retrato se completa con la fotografía de Mella con la que comienza el primer capítulo en el que Tina "quisiera hundirse en su costado, ser con él un solo aroma nocturno" (Poniatowska, 1992:10) . La irrupción de Vittorio junto al cadáver tiende la narración hacia el futuro así como a la escena de escritura del libro para cuya elaboración Poniatowska lo entrevistó. Las fotografías de las azucenas y los cactus aluden a la subjetividad del personaje. Las flores representan mujeres lánguidas e indefensas o crueles y agresivas-

La "feroz exhibición de la intimidad" (Poniatowska, 1992: 59) es el lugar desde el cual se arma la lectura del imaginario mexicano. Esa naturaleza de mujer desordena el territorio cultural masculino. Como una "buena salvaje" "Tina no se daba cuenta que el paraíso era ese momentáneo asomo de gorila en sus axilas" (Poniatowska, 1992: 121). En Juipantla aprende junto a las indígenas que "Ser mujer es hablarle fuerte a la milpa que se extiende de mar a mar, esparciéndose como se esparce el alud de sus cabellos sobre sus hombros cuando lo alisan para después trenzarlo con listones rojos y azules y

amarillos" (Poniatowska, 1992: 114). Las imágenes de Poniatowska oscilan entre la Mujer y las mujeres; el arquetipo y la singularidad.

En la odisea de Tina Modotti México es una violenta y atractiva Itaca, geografía de la violencia y la exaltación en la que el arte y la revolución toman colores surrealistas. Bello y luminoso en los brazos de Xavier o de Julio; cálido e idílico en la arcádica existencia de las campesinas; fascinante en las pinturas de los muralistas o en las fotografías de Weston pero de amenazantes fauces xenófobas en los guaruras; siniestro "país de hombres" en el que "las balas se hacen fiesta." (Poniatowska, 1992: 280). México es un umbral divide su vida entre un antes de mundos perdidos y un después agobiante. La plenitud está ligada al amor por Mella y a la labor de fotógrafa, pero, fundamentalmente al encuentro con su identidad en el país mexicano.

El segundo capítulo comienza el 4 de enero de 1923. La fotografía de la máquina de escribir de Mella con el título de *La técnica* nos remite a la vida del militante. El papel que está en la máquina es un fragmento de un texto de León Trotsky. La fotógrafa es el sujeto de la escritura aunque no aparezca. Poniatowska busca iluminar su actividad como creadora, como sujeto detrás y delante de la cámara. "In the process of writing Tina, Poniatowska empowers her writing subject" (Gómez Quintero y Pérez Bustillo:29). Hay un continuo deslizamiento pronominal, los enunciados pasan de la primera a la tercera persona, de la palabra a la imagen. La técnica fuerza al lector / contemplador a analizar y reflejar los efectos de ese desplazarse.

Las fotografías que encabezan la mayor parte de los capítulos refieren a la autoexposición, una especie en una suerte de biografía icónica. Durante la primera etapa Tina es espectáculo, su cuerpo es pura mirada. Ojos que miran pero que, sobre todo, son mirados- "Quizá Tina se enamoraba de la forma en que la miraban porque esa mirada la conmovió" (126). Al autorretrato de la tapa suceden una serie de cuatro fotografías y dos dibujos fotografiados: "*Tina en la azotea*", cuerpo de mujer, cosa mirada sin rostro; "*Tina en Hollywood*", cuerpo enmascarado; "Tina Y Eduardo" falsa escena de familia con la imagen de Cristo. Los dos dibujos "Tentación y Tina Modotti" de Roubaix de L'Abrie Richey- la exhiben sensual y decorativa mientras que "*Tina modelo de Diego Rivera en la capilla de Chapingo*" la convierte en símbolo de germinación y fertilidad.

Sujeto deseante y objeto deseado, su cuerpo insiste, casi de modo activo, en inscribirse en distintas superficies: "En el cuarto oscuro... Tina hacía aparecer dentro del líquido revelador una nueva imagen de sí misma, su cuerpo que siempre la acompañaba y le era desconocido" (Poniatowska, 1992: 140): "Estar desnuda era ser ella misma, sin disfraz, y mostrarse en su desnudez era presentarles a los demás el más hermoso vestido" (Poniatowska, 1992: 141). Se apropia del cuerpo ajeno, atrapa a los otros-hombres y el Otro- Pueblo. Entre la intimidad de la belleza y la fuerza de la denuncia la *Graflex* es una réplica de la máquina de escribir de Julio, de los enormes e idolatrados murales, de *El Machete* leído por los campesinos.

Como dramática consecuencia de sus contradicciones, de su posición de mujer entre tiempos y lugares se aleja de la creatividad atribuyendo sus deserciones a su sexo: " Su

falta de disciplina y capacidad creativa era un problema de vida. Pero aún, de índole femenina" (Poniatowska, 1992: 177); "Sigo pensando que es un trabajo para hombres...yo no soy lo suficientemente agresiva" (Poniatowska, 1992: 322). La frontera es umbral no sólo geográfico sino interno. El personaje marcha hacia una paulatina destrucción, engranaje de la enorme burocracia soviética en el que la víctima se torna verdugo. Abandona sus deseos--como mujer y como artista-- se aniquila, transformándose en mero instrumento: "¿Qué es lo que va a morir, si en los últimos años, su "yo" no tiene vida, si al "yo" Tina lo ha matado, si en los últimos años se ha convertido en pura sumisión, vehículo de otros? Esta con la que ahora lucha no es sino la oquedad; soy un agujero, a través de mí pasan las corrientes, los pescados entran por mi sexo y salen por mi boca, miren" (Poniatowska, 1992: 301); "Tina quería cachetarse, otra vez su miserable "yo". Hacía tiempo que creía haberlo erradicado; no hay "yo", se repite, sólo "nosotros", la causa por encima de los propios deseos" (Poniatowska, 1992: 403).

La primera persona permanece ligada a los diarios de Weston, de Mercedes, de la hermana y de Mella y a las cartas que la unen a un pasado la abandona hacia el final casi totalmente. Si bien hay alusiones a la existencia de un diario íntimo, sólo se transcriben fríos registros de tareas. Ese diario excluye la intimidad que la fotografía y la pintura han expuesto.

Elena Poniatowska admira a Tina a Modotti como sujeto en búsqueda de un arte militante y carácter documental, que intenta conciliar vanguardia estética y vanguardia política. Una mujer en busca de identidades a través de toda clase de instrumentos: la mirada, la palabra, la acción: "Tina registró en su *Korona* las texturas, el aplanado de los muros, la arquería fugitiva del convento de Tepoztlan, y por un impulso que obedeció a ciegas comenzó a buscar el rostro de la gente. ¿Podría arrancarles la máscara?" (Poniatowska, 1992: 171); "¿Podía ella gastar placas en una escalera de Tepoztlán si las calles reventaban de miseria?" (Poniatowska, 1992: 230); "Su preocupación más profunda era vivir el arte sin dejarse desgastar por la vida, que también gasta a los hombres" (Poniatowska, 1992: 171); "Tina se ha propuesto alejarse del esteticismo, del arte por el arte, pero desea a la vez elevar la realidad a la altura del arte" (Poniatowska, 1992: 252).

La escritura procede como cámara cinematográfica que intenta documentar sujetos y mundos. En la primera parte la biografía se enriquece con la polivalencia de representaciones, se arma en imágenes enfrentadas de una heroína rica y contradictoria. El paso de la frontera despoja a la Modotti de su aura y tornándola fragmento de una épica deceptiva: el comunismo. La Tina, apasionada por los hombres o por la fotografía, deseante y deseada se transforma en un ser distante y plano, se distancia del centro autorial que la emplea para denunciar el engranaje del que forma parte, que no registra su reencuentro con la fotografía. Se entrega así al anonimato de la burocracia.

Tina es objeto y sujeto que le permite a Poniatowska poner en escena su propio proyecto político y estético. Al mismo tiempo pone en escena los distintos sujetos que la habitan: metaforizados por las azucenas y los cactus, mostrando las contradicciones de una mujer en tránsito hacia sí misma en el amor, el arte y la política: "En su forma de

trabajar había poesía; Tina sentía como si estuviera a la búsqueda de la esencia de la vida, su propia esencia" (Poniatowska, 1992: 78). En el trabajo testimonial- la crónica y la entrevista- la periodista y escritora Elena Poniatowska encuentra certezas acerca de su pertenencia. Aunque con materiales distintos su búsqueda arma una genealogía: la fotógrafa del *Machete* y el muralismo recoge las imágenes de los muros, la cronista de Jaramillo y de Marcos plasma las voces de los otros.

La ficción biográfica de Tina Modotti se arma en dos movimientos: el de la simpatía y el del rechazo. La escritora se acerca a la fotógrafa, extranjera, mujer y militante para alejarse de ella como mujer sectaria. Elige la imagen de la mujer apasionada que se agita en los enunciados masculinos. Llevada por el afán documental no se permite imaginar la interioridad de Modotti, que queda intacta en la medida en que es dicha sólo desde los otros.

Notas

- (1). " A propósito de Modotti... Nadie, o casi, la recordaría porque las comunistas, salvo las que quisieron llamar la atención sobre sí mismas, como Benita Galeana y Concha Michel, disfrutaban la paz de los sepulcros. En nuestro país, ¿O alguien recuerda a Cuca Barrón de Lumbreras, a María Luisa Carrillo, a Gachita Amador, a Luz Ardizana, a la primera esposa de Valentín Campa, a Laurita Vallejo" (Poniatowska, *La Jornada*, "Cien años de Tina Modotti", agosto 1996)
- (2). Vittorio Vidali o nea Sormenti o Víctor o Raymond o Carlos J. Contreras o el Comandante Carlos de la Defensa de Madrid fue su último compañero quien donó todos sus negativos al Archivo Casasola de Pachuca.
- (3). Protagonista de *The Tiger's Coat*, donde, como presagio es mexicana, se transforma, en poco tiempo, en símbolo sexual. Su belleza es la de la gitana, la mujer fatal, la del puñal atravesado en la boca, la exótica de los ojos negros y cabello rebelde, la morena de rasgos mediterráneos y, por lo tanto, latinos.
- (4). "En San Francisco, y sobre todo en Los Ángeles, en los años veinte, Tina Modotti había vivido bajo la influencia de John Cowper Powys, escritor que promovió una vida bucólica y hedonista dedicada al culto a la belleza.
- (5). La biógrafa describe a Tina, hacia finales de su vida como una mujer pequeña, frágil callada. "Apenas me atrevía hacerle todas las preguntas que llevaba sobre sus fotografías. No sentía que su silencio fuera producto de la serenidad o la timidez, sino que parecía estar trágicamente cansada. Podía percibir la belleza inesperada, a pesar de lo que parecía ser una mirada de angustia en sus ojos." (Constantine: 13).

Bibliografía

Amador Gómez Quintero, Raysa, y Pérez Bustillo, Mireya. *The female body. Perspectives of Latin American Artists*, USA: Greenwood Press. 2002.

Constantine, Mildred, *Tina Modotti: una vida frágil*. México: Fondo de Cultura Económica. 1996.

De Certeau, Michel. *Historia y psicoanálisis*, México: Universidad Iberoamericana. 1997.

Ferré, Rosario. *El árbol y sus sombras*, México: Fondo de Cultura Económica. 1989.

Gliemmo, Graciela. *Las huellas de la memoria*, Buenos Aires: Beas Ediciones. 1994.

Perkowska Álvarez, Magdalena, "La negociación del espacio de la mujer en la historia: *Tinísima* de Elena Poniatowska", *Estudios*, Caracas, julio- diciembre de 1997.

Poniatowska, Elena. *Tinísima*; México: Era. 1992.

----. "Los cien años de Tina Modotti", *La Jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/1996/ago96/960817/elena.html>

----. "Mujeres mágicas", *La Jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/1997/jun97/970612/poniatowska.html>

VVAA. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona: Anthropos. 1991.

Vidali, Vittorio. *Retrato di donna Tina Modotti*, Vangelista Ed. , Milán: 1982.

Nuevas sujetas colombianas: concientización y agencia en los textos de

Florence Thomas y Silvana Paternostro

[Lucero Tenorio-Gavin](#)

Oklahoma State University

Hace tanto, ya, que venimos lentamente escribiendo, cada vez con más furia, con más autorreconocimiento. Mujeres en la dura tarea de construir con un material signado por el otro. Construir no partiendo de la nada, que sería más fácil, sino transgrediendo las barreras de la censura, rompiendo los cánones en busca de esa voz propia contra la cual nada pueden ni el jabón ni la sal gema, ni el miedo a la castración, ni el llanto.
Luisa Valenzuela (1984)

En las últimas décadas se ha dado un marcado interés por recuperar el ensayo latinoamericano escrito por mujeres de ese escondido lugar en que lo había colocado el canon literario. Siguiendo esta tendencia, el presente artículo intenta rescatar dos obras recientes: el ensayo-monólogo de la escritora franco-colombiana, Florence Thomas, *Conversación con un hombre ausente* (1997) y el ensayo-periodístico de la colombiana-americana Silvana Paternostro *In the Land of God and Man* (1998).

Aunque en su forma, estilo y lenguaje estos dos ensayos son diferentes, en su contenido son susceptibles de tomar los aspectos más diversos en los que el yo, o la forma personal, siempre presente, se autentica y se esconde de la misma manera, buscando varios medios y subterfugios para acreditar su pensamiento. El término nuevas sujetas fue acuñado por Julieta Kirkwood, ensayista chilena, quien en la década de los ochenta hacía su incursión en el feminismo y la política. Amy Kaminsky comenta que Kirkwood rompió con las reglas del género gramatical en una forma original, no para jugar con el lenguaje de manera desconstruccionista, como podría pensarse, sino para tratar de lograr una forma lingüística para las ideas que quería expresar. En realidad, el término con su eco adjetival ironiza sobre la libertad y la agencia asociadas con la subjetividad y la represión de la mujer que está "sujetada" a otros. Kaminsky dice que esta autocontenida ironía se enfatiza con el uso de la palabra "objeto", refiriéndose al mismo sujeto femenino pero en su forma gramaticalmente masculina.

También se quiere revisar las nociones de subjetividad e identidad generadas por la escritura personal en el ensayo; el uso del ensayo como género literario ideal para alcanzar la emancipación femenina a través de esa escritura, con su forma principalmente expositiva y persuasiva; y, la manera en que esta subjetividad de mujeres escritoras latinoamericanas y esta forma literaria, afectan los campos ideológico y político en la región.

En cuanto a *Conversación con un hombre ausente* es importante resaltar la influencia del uso del género ensayístico por una mujer escritora latinoamericana, en este caso nacionalizada en Colombia, quien presenta una forma en el ensayo en la que trata de liberarse—por lo menos en parte—de las ataduras del discurso académico dominante, es decir, patriarcal. Thomas se vale de un interlocutor imaginario (un hombre ausente) quien participa en el texto a través de preguntas y respuestas que la misma autora formula como si procedieran de él. "No te imaginas lo excepcional de esta situación para una mujer. Encontrar un hombre como tú, que escucha en silencio, sin cortarle la palabra a uno—digo, a una—, es un sueño" (48).

Por primera vez en el ensayo de escritoras, en un supuesto género no-ficticio, aparece un personaje varón creado específicamente para mantener la lógica femenina en la

narración. La intención es que no se le corte la palabra a la mujer, ni se la interrumpa con la lógica del hombre, aunque Thomas reconoce que no podrá evitar que ese gran Otro masculino esté presente en su propio discurso.

En cuanto a la forma, no hay citas en este ensayo, ni notas de pie de página. Thomas está buscando una nueva libertad en la escritura; obviamente no puede escapar a las referencias a términos y nociones que requieren una audiencia con cierta intelectualidad. Su novedosa forma al escribir no se aparta de propuestas teóricas feministas explícitas, asuntos de identidad, de sexualidad, de género, maternidad, lenguaje y escritura, temas que apuntan directamente a los estudios del feminismo mundial. Thomas lo hace, sin embargo, desde una perspectiva local, desde la singularidad que es Colombia. Ella formula una propia comprensión de su realidad sociocultural, después de treinta años de vivir en el país, habla desde su experiencia femenina personal y al hacerlo, confronta el aspecto hegemónico de la historia de la región. De esta forma la escritora sirve como agente para llevar un mensaje a otras mujeres exhortándolas a que a su vez escriban su propia experiencia personal como medio para la emancipación de sí mismas y de otras mujeres de la región. Así, Thomas propone una concientización.

Sí, no hay duda, el mundo de la palabra y del discurso es el mundo del sujeto masculino... Tal vez por esto nos es cada día más difícil reconocernos en lo que han dicho de nosotras, y a medida que tomamos conciencia de nuestras diferencias existenciales... tomamos conciencia de lo imprescindible de tomar la palabra, de expresarnos, de decir lo que tenemos que decir y además de decirlo desde una nueva palabra, una nueva escritura o por lo menos otra escritura, otras reglas de juego lingüístico que sólo podemos adquirir a partir de una mirada profundamente sospechosa del discurso que nos enseñó el saber occidental.
(107)

De acuerdo con lo que dice Thomas, lo que ahora tenemos como historia del pensamiento y escritura es lo que principalmente ha sido escrito, imaginado y creado por hombres. Esto incluye a la mujer misma. Incitar a las mujeres a escribir es trascendental. A partir del acto de escribir la mujer puede lograr su verdadera emancipación. Hace 17 años, en marzo de 1984, con motivo del Séptimo Congreso de Literatura Hispanoamericana, varias escritoras latinoamericanas se reunieron para presentar sus opiniones sobre el oficio de escribir. Para Helena Araújo, lo femenino aún no había logrado manifestación completa en un mundo que ella todavía consideraba determinado por parámetros masculinos. Señaló en ese entonces que todavía era muy difícil que la mujer consiguiera publicar sus obras, pero añadió: "Más allá de las mil incidencias de la publicación y la difusión de un libro, lo que me concierne es ese diálogo mudo y, sin embargo, vital, con el destinatario. Allí es donde hallo mi subjetividad, mi posible comunicación" (460). Griselda Gambaro confirmó que "escribir es reconocer, a uno mismo y al otro" pero aclaró que el acto mismo de escribir suponía la elección de una manera de ser, "supone un yo reconquistado o a reconquistar" (472). Mientras Gambaro, desde su posición de mujer expresa en ese entonces que "mucho valor necesitaremos para explorar y aventurarnos en esos terrenos donde no nos atrevemos a mirarnos, porque como mujeres somos aún metáforas convenientes y

engañosas de un mundo masculino" (473), Thomas retoma sus palabras y las de Araújo para ir un paso adelante al expresar una necesidad imperante para una nueva identidad en la mujer escritora.

De hecho estoy señalando un doble imperativo para las mujeres: tomar la palabra y escribir, por una parte, pero al mismo tiempo tratar de que sea NUESTRA palabra sin asumir automáticamente la palabra del otro y la escritura del otro. Sabiendo que no hemos sido sujetos—digo, sujetas—de nuestro lenguaje; hemos hablado y nos hemos representado hasta hoy como pensadas por el otro, desde la mirada del otro, utilizando una herramienta que no nos pertenece y que difícilmente puede traducir nuestro imaginario. (107)

En una serie de siete secuencias, Cixous nos llevó a paso acelerado a través de la historia y el futuro de la mujer, sus impedimentos y posibilidades. En su ensayo "Between the lines," Margret Brüggmann se refiere a estas secuencias y cita las palabras más importantes del ensayo de Cixous: "Mujeres, escriban!" Pero, dice ella: "[Cixous] también demanda que vivamos nuestras propias vidas y determinemos nuestra propia historia. 'Escriban' lo usa en su significado original de inscribere-desafiándonos a tallar, a dejar nuestra propia huella en la cultura tradicional" (77). Thomas, en una forma personal en su ensayo, retoma este mandato. Ella escribe sobre los lugares del poder simbólico, la lengua y las ideologías, pero sobre todo, sobre la educación y la escritura. Vemos un desdoblamiento de la mujer sujeto dentro de un yo cuya formulación final está determinada y depende de la participación del otro, es decir, el/la lector/a. El lenguaje que utiliza Thomas tiene significado no sólo porque expresa sus pensamientos o dibuja la realidad que ella percibe desde su posición, sino porque constituye sujetas en tanto seres que se definen histórica, geográfica y culturalmente en un interminable proceso.

La forma personal que usa Thomas en su ensayo se opone al concepto de impersonalidad, una de las convicciones centrales de la modernidad. Una de las consignas iniciales del movimiento feminista (segunda ola) afirma que una escritora del siglo veinte debe rebelarse contra ese estándar impersonal, dar la espalda a la tradición y escribir desde el punto de vista de sí misma usando la primera persona yo. Pero, el "yo" puede significar varias cosas dentro de la prosa hispana. Nancy Saporta y Lourdes Rojas dicen que la mayoría de los escritores hispanoamericanos usa la primera persona del plural, aun para referirse al sujeto singular. Para los efectos de este artículo debemos prestar atención al uso de la voz colectiva "nosotras" o forma plural del "yo" (yos) como una relación de naturaleza dialógica en la que las lectoras eligen leer a las mujeres y de hecho el ensayo adquiere voz. Hay una atracción hacia la autoridad que se confiere a la voz de la ensayista, la cualidad dialógica del género—la cual crea un sentido de cercana interacción con las lectoras—y un deseo de comunicar públicamente sus intereses personales.

Al leer el ensayo de Thomas, con su narración en primera persona (sea yo o nosotras), sus lectoras establecen una ligazón íntima con el ser individual de la autora, quien en este caso sostiene un monólogo consigo misma o un diálogo con este hombre que ella

intencionalmente crea y ausenta a la vez, y que, al mismo tiempo, le sirve para forjar su propio yo en el texto.

... nunca podré afirmar nada—incluso desde mi feminismo de hoy—con el mismo tono, la misma seguridad y seriedad con que ustedes los hombres anuncian sus verdades desde siempre. Nunca me podré sentir dueña del saber—ni siquiera de un saber—y espero siempre seguir dudando de lo que relato... Sí; hoy soy feminista, una feminista que nunca dejó ni dejará de amar a los hombres. (126)

Mientras que los ensayos de escritores son tradicionales en el sentido que reconocen el status quo e intentan explicar la vida dentro de un sitio aparentemente absoluto e incambiable (los ensayos de Sarmiento, Mariátegui, Martí, Bello, Reyes), la posición de género específica que Thomas imprime en su ensayo es, precisamente, la fuente autorizante que le permite enfrentar abiertamente, no sólo la tradición patriarcal, política y económica que analiza en su texto, sino lo que el ensayo, como forma, representa tradicionalmente. Allí la mujer encuentra su emancipación. "En manos de la escritora que ha adoptado el ensayo para efectuar cambios sociales trascendentes", lo dijeron Boetcher y Mittman temprano en los noventa, "la forma misma se convierte en un forum" (151). En su ensayo, Thomas reclama abiertamente una voz pública a pesar de la opresión de la cultura a que permanezca silenciada. Es decir, ella se presenta a sí misma como figura pública, convierte su vida personal en objeto de muestra pública, y ofrece comentarios ultimadamente políticos, tanto directos como encubiertos. Se trata de un acto de afirmación pública, aunque no enunciada explícitamente; detrás de cada palabra que escribe está esa afirmación "esto es lo que yo pienso" y se lo doy al público lector para su consumo, consideración y juicio.

¿cómo competir con el sexo masculino, ahí, visible, reconocido, nombrado y reproducido miles de veces iconográficamente, con nuestro no-sexo, invisible, adentro, misterioso y nunca nombrado? Sabes, no me acuerdo haber oído una sola vez a mi madre hablarme del clítoris, ni siquiera nombrármelo, pero sí me acuerdo con mucha precisión de las historias, risas e incluso tiernos regaños alrededor del pene de mis hermanos. A las mujeres les toca esperar la "dichosa" menstruación para que las tías y la abuela las feliciten porque ya pueden ser madres. (86-87)

Thomas expone una situación de su vida personal para demostrar que tanto ella como todas las mujeres sufrimos este 'reflejo' ya que somos todas, en lo fundamental, herederas del patriarcado, una ideología que envuelve "cada micro-espacio de la vida cotidiana y que apenas hoy empezamos a cuestionar" (ibid). Al estudiar su tipo de escritura, podemos entender mejor cómo las ideas sobre lo público y lo privado, lo político y lo personal, la voz masculina y la femenina, afectan y reflejan el período histórico/literario particular de Colombia en 1997, cuando se publica este texto. Al ofrecer una reflexión personal como un tipo de verdad, este ensayo construye a la autora como sujeta y como su creadora, así el ensayo trata tanto de la autora como del supuesto tópico. Su estilo sirve a los propósitos de su trabajo feminista al seguir un modelo de

conversación en el que una mujer local, ella como autora y narradora, abre el espacio a la subjetividad de otras mujeres.

¡Sola, no! Nunca estoy sola... A este propósito se me está ocurriendo que es urgente que las mujeres, cuando se separan o que un hombre las deja o que ellas han dejado a un hombre, o que sus hijos e hijas se han ido, aprendan a no pensarse solas, sino libres. Libres por fin y con una nueva compañía: ellas mismas. Re-encontrarse y colmarse de una existencia para sí mismas. Dejar de ser hermanas, esposas, madres, amantes que siempre fueron por o para ellos. Empezar a hacer sentido para sí mismas y nunca más sentirse solas... pero sí, cada vez más libres. (159)

Su ensayo como documento de una era en la historia cultural de Colombia, y particularmente de la historia de nuestras mujeres, es de gran valor; como un trabajo de literatura autobiográfica, es un ejemplo único del discurso y la definición femeninos. Lo que Thomas revela en su ensayo sobre la mujer es una historia que no está en la historia y la cual sólo puede rescatarse aguzando el oído para escuchar de cerca los susurros de esta mujer.

Por otro lado, en el texto de *Paternostro, In the Land of God and Man*, encuentro la misión de la ensayista comunicada en una forma diferente pero esencialmente con el mismo énfasis en el acto de escribir. Nacida en Colombia, esta escritora-periodista nacionalizada en los Estados Unidos, vive desde hace veinte años en New York. Su texto contiene una serie de elementos autobiográficos, de memorias de su infancia y adolescencia en Colombia, intercalados con los de tiempos recientes dedicada a su trabajo de investigadora y reportera para el World Policy Institute. *Paternostro* presenta en su texto una investigación rigurosa, reportajes, y cifras. Como lo afirma Jonathan Mann en una reseña al comienzo del libro, *Paternostro* descubre de manera fuerte pero fidedigna, "ese velo de silencio que rodea la sexualidad y la cultura sexual latinoamericanas". Lo hace de manera novedosa, dando conocimiento de los problemas sexuales que encuentran nuestras mujeres, desde Nueva York hasta Brasil, revelando su historia personal contrastándola con la evidencia que encuentra.

God, family, private property, and la patria seem to be values with which Latin women can identify. Don't they realize that that's what's keeping them miserable, sweating at night bathed in blood from dangerous abortions and sexually exploited. (73)

En su libro, *Paternostro* revela el índice de mujeres en América Latina que están siendo infectadas con SIDA. No se detiene en las estadísticas facilitadas por centros de salud populares; se va a los miles de casos de las esposas de clase alta que han contraído la enfermedad. Explora el mundo de los ricos y de los políticos y otros famosos, en países de toda Latinoamérica y los sigue en sus aventuras nocturnas hasta descubrir y revelar un mundo oscuro y brutal. *Paternostro* confirma a través de un médico, que una mujer de clase media o alta en América Latina tiene más riesgo de adquirir SIDA que una prostituta.

That same week I was told that eighty percent of the wives who had tested HIV-positive at Bogotá's Simón Bolívar Hospital had been infected because of the bisexual activity of their husbands. Most of these women had married as virgins. Their husbands were the only man they had made love to. (28)

Paternostro expone la vida sexual clandestina de los hombres casados de las sociedades que visita; expone a su propia familia, a gente importante y reconocidas personalidades de su país. En una palabra, denuncia el doble estándar que asumen los esposos, sus relaciones con travestis y prostitutas, su negativa a usar condones, y su irresponsabilidad sexual. Después de entrevistar al director del programa de prevención del SIDA en Colombia, Paternostro comenta:

Transvestites and prostitutes, male and female, are a part of the sexual space of some Latin men. In part because macho culture is so homophobic, men with homosexual desires tend to prefer to suppress their desire for men and assume the role of husband. They know that once they are married, if the desire remains, anonymous sex with another man is readily available. (136)

Paternostro reitera que el machismo es un asunto de poder. El hombre que es más macho "fights harder, drinks harder, fathers more children, fucks anything—the laws, the women, the street children, the donkeys" (137). Y, para ella, en una cultura que ve al hombre como un ser superior, tener sexo con un hombre es la prueba última. "Having sex with a woman is not at all impressive. Having sex with many women is somewhat better, but having sex with a man is the uttermost expression of manhood." (137)

Teresa de Lauretis ha señalado que la identidad de una mujer es el producto de su propia interpretación y reconstrucción de su historia "tal y como es mediada a través del contexto cultural discursivo al cual ella tiene acceso" (14). Encarnada a lo largo del ensayo de Paternostro está su identidad política; de hecho, su texto constituye un reconocimiento de esa identidad, en la medida en que ella, como escritora, expone e identifica voces públicas y denuncia perspectivas que califica como anti-feministas. Por ejemplo, ella se solidariza con la causa de los travestis porque ellos son un grupo minoritario de "mujeres". Cuando ella visita Brasil, en 1994, durante la First Brazilian Conference of Gays and Lesbians Who Work with AIDS, el grupo decide darle cabida a los travestis para que luchen por sus derechos. Paternostro aclara en su libro que los travestis no se identifican como Gays sino como mujeres, pero, mujeres con mayores desventajas que las usuales. Entrevistando a uno (una?) de ellos muestra su situación.

I know I have to work as a prostitute because no one will hire me", she says adding that she checks the classifieds every week. When something sounds interesting, she sends out a resumé, but it is in the name of Luis, Paola's legal name, and it is hard to hide the waxed eyebrows, the six pounds of silicone on the chest, and the exaggerated cheekbones when Luis shows up for an interview. "No company hires a transvestite" says Paola, "so to survive I have to do prostitution, expose to STDs and AIDS and police beatings. One day soon I will die, killed by AIDS, by death squads or by the police. (167)

Una pregunta que surge al escribir este artículo es aquella de la representación. Podemos pensar que los problemas de la representación en la escritura de mujeres en Latinoamérica, son, por lo menos a primera vista, más sociales que epistemológicos en esencia. Sylvia Molloy ha discutido la dificultad en la auto-representación textual (la cual no es exclusiva de las mujeres); ella dice que es antecedida por otro problema básico, aquel de la percepción de la mujer por la sociedad—y la percepción de sí misma de la mujer como escritora—, esto es como figura pública; Molloy dice: "Cualquier consideración sobre las mujeres escritoras en Latinoamérica debe tener en cuenta que el mismo término mujer escritora se refiere a una realidad inestable, que aun hoy en día, no es aceptada sin calificarla" (108). Molloy busca encontrar en los textos escritos por mujeres lo que ella denomina "un gesto", e investigar las estrategias de que se valen las escritoras para determinar la forma en la cual la mujer representa a la mujer y se construye a sí misma como sujeto del texto.

En Paternostro vemos que escogió escribir su texto en inglés, lo cual nos intriga en cuanto a que confronta la realidad tercermundista frente a las expectativas de los lectores angloparlantes. La ensayista indudablemente está representando a otras mujeres pero ¿a qué audiencia se está refiriendo? La cuestión de la representación—por lo menos definida como las condiciones de significado y de verdad que se encuentran en el ensayo para ser examinadas—está inextricablemente conectada con el concepto de ideología (althusseriano) en su debatida definición que corresponde a las representaciones del inconsciente colectivo y las actividades y rituales en que esas representaciones están inscritas: "una representación de la relación imaginaria de los individuos con las condiciones reales de existencia" (162). El argumento de Althusser es que la ideología interpela a los individuos como sujetos a través del mecanismo del reconocimiento; llama a los individuos a su lugar social y confiere sobre ellos su "identidad". La ideología se puede entender entonces como un lenguaje y la sujeción viene del interior del individuo: la sujeción de la sociedad y aquella del individuo "dependen entre sí y se rechazan" (ibid). Estamos hablando de categorías imaginarias, una estructura de espejo-doble. Consecuentemente, las identificaciones y/o nuestro distanciamiento de ellas están basadas en factores culturales, a través de la mediación de la historia humana, la sociedad y el lenguaje. Cuando Paternostro lleva a cabo su investigación sobre las reconstrucciones del himen que realizan en una clínica en Brooklyn, siente todo el peso de la confrontación de su identidad.

I remained curious and angry—and I slipped into the sadness and confusion that frequently beset me when I confront aspects of my culture that are so backward, so unjust, and yet so familiar. I had to prove my fear right: the women of Latin American descent who come here with dreams of freedom, of economic prosperity, of una vida mejor, are not free from male expectation and domination. (272)

Instigar a reflexionar sobre la propia identidad (un regreso a lo "subjetivo") no implica salirse de lo político, sino precisamente lo contrario: localizar asideros de poder y resistencia (a la manera foucauldiana) mientras se lucha, quizás no ganando todas las batallas, quizás entrando en contradicción y complejidad pero ejerciendo una acción política basada en "la unidad en la diversidad". Esta diversidad, no está fundamentada

en los denominadores comunes sino en la variedad de identidades y circunstancias posibles en Latinoamérica, variedad heterogénea, posiblemente antagonista, quizás muy diversa. El mensaje que encontramos en Paternostro es que en la medida en que las mujeres redefinen su existencia y su manera de construir el mundo, van a trastocar consecuentemente los viejos parámetros de la masculinidad y van a obligar igualmente a repensar el sujeto masculino. Apuntar a la concientización masculina es de hecho una novedad en el ensayo de escritoras latinoamericanas y, realmente, Thomas y Paternostro no quieren destruir totalmente los binarios, quieren transformarlos: "Soñar la posibilidad de asociar, por ejemplo, hombre con femenino, con emoción, con sensibilidad, con cuidado, sin que esto signifique abandono de masculinidad, es exactamente lo que entiendo por abrir los conceptos" (Thomas 46).

El feminismo occidental, de hecho, ha reconocido que las mujeres no comparten automáticamente una identidad de género, ni tampoco que tienen necesariamente intereses políticos comunes: no hay una única experiencia de mujer. Con respecto a estas dos mujeres latinoamericanas, aun cuando representan al mismo país, sus circunstancias materiales y sus experiencias difieren significativamente y por el hecho que comparten el género no puede deducirse que haya unidad de intereses entre mujeres de culturas diferentes, y ni aun dentro de la misma sociedad a la cual pertenecen. Entonces, hay que referirse a algunas formas posibles en que las perspectivas del feminismo sobre la identidad pueden desarrollarse para dar cuenta del género y de las complejidades de las divisiones nacionales, étnicas y raciales.

Por ejemplo, Sonia Saldívar comenta que en las autobiografías de las latinas Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa ellas no crean un yo monolítico sino una construcción de ese yo como miembros de grupos oprimidos de muchas maneras, cuya identidad política no puede divorciarse de sus condiciones. (55) El sujeto creado es al mismo tiempo individual y colectivo. En los textos de Moraga y Anzaldúa podemos experimentar la intensa presión que sufre mucha gente al tener que escoger entre culturas: para ellas las opciones más aparentes, asimilación a la cultura blanca o afirmación de la cultura nativa, están llenas de contradicciones.

Lo que Thomas y Paternostro intentan hacer con su audiencia, tanto de hombres como de mujeres, es dar cuenta de la necesidad de apreciar y volverse sensible hacia las varias experiencias de las mujeres, apuntando a que ni líneas fronterizas arbitrarias, ni límites, pueden encapsular las especificidades de la subordinación. Thomas quiere sugerir que hay una variedad de condiciones en que las mujeres nos localizamos, pero estas diferencias no son arbitrarias ni absolutas. Como sabemos, bajo cada modalidad de pensamiento puede concebirse una variedad de alternativas disponibles cultural e históricamente específicas, individuales y voluntarias. Si no se reconocen estas especificidades, entonces, serias distorsiones entran en el área de la teoría sobre el feminismo. El feminismo que estas dos escritoras hacen para Colombia es uno de denuncia, de deconstrucción, de la visibilización de muchas violencias simbólicas y silenciosas, que a veces se vuelve muy evidente y repetitivo. Se trata, creo yo, de un trabajo de redefinición de lo que significa ser mujer y ser hombre, sabiendo que esto tomará tiempo y que el progreso no es una idea ni sencilla, ni plana, ni lineal, pues cada conquista puede significar al mismo tiempo pérdidas. Thomas dice que "lo importante

es entender que somos los artesanos y artesanas de nuestra propia historia rechazando cualquier idea de determinismo, de providencia e incluso de final feliz". (221-222)

En conclusión, el mensaje de las ensayistas es claro; las mujeres tienen que confrontarse en la escritura, tienen que atreverse a escribir. Deben usar un punto de vista propio, personal, y volverlo político. El ensayo literario es la forma ideal para instar a las mujeres a expresar su palabra y plasmar su escritura. Esto, por supuesto, no es sencillo, porque, como sabemos, la gran mayoría de las mujeres todavía no se ha concientizado de que debe existir otra palabra, o de que es necesario tomar la palabra de la mujer en serio, ya que, como se ha aclarado aquí y como lo aclara Thomas en su ensayo, hemos sido socializadas en el lenguaje del otro. Sabemos que llegar a esta conciencia no es ni automático ni evidente, pero Thomas y Paternostro han dado un gran paso al denunciar esta necesidad. La experiencia de ser mujer debe crear una conciencia crítica de lo que significa ser mujer en un lugar dado en la estructura de poder. Podemos concluir—como lo apoyaría Thomas—que, al escribir, la mujer tiene dos caminos: acceder a la cultura dominante y caer en las trampas del discurso patriarcal, o escribir con autenticidad aunque sea para ser clasificada en una subcultura.

Obras citadas

Althusser, Louis. "Ideology and ideological state apparatuses (notes towards an investigation)". En *Mapping Ideology*. Ed. Slavoj Žižek. London: Verso, 1994.

Araújo, Helena. "Yo escribo, yo me escribo..." *Revista Iberoamericana* 51 (1985): 457-460.

Boetcher Joeres, Ruth-Ellen, and Elizabeth Mittman, ed. *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*. Bloomington: Indiana UP, 1993.

Brüggemann, Margret. "Between the Lines: On the Essayistic Experiments of Helen Cixous in 'The Laugh of the Medusa'". En *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*. Ed. Boetcher Joeres and Mittman. Bloomington: Indiana UP, 1993.

de Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984.

Gambaro, Graciela. "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura." *Revista Iberoamericana* 51 (1985): 471-473.

Kaminsky, Amy K. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.

Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 1990.

Molloy, Sylvia. "Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration."

Introduction Part 2. Women's Writing in Latin America: An anthology. Ed. S.Castro-

Klarén, S.Molloy, and B.Sarlo. Boulder: Westview P, 1991. 107-124

Paternostro, Silvana. In the Land of God and Man. A Latin Woman's Journey. New York: Plume, 1998

Saldívar-Hull, Sonia. "Mestiza Consciousness and Politics: Gloria Anzaldúa's Borderlands / La Frontera." In *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. Berkeley: U of California P, 2000. 59-80.

Thomas, Florence. *Ensayo: Conversación con un hombre ausente*. Bogotá: Arango, 1997.

Max Nordau, cultura helénica e inversión sexual en *De Sobremesa*,

de José Asunción Silva

[Alfredo Villanueva-Collado](#)

City University of New York

Max Nordau, psicólogo alemán, discípulo de Cesare Lombroso, es hoy figura olvidada excepto para los analistas del momento finisecular decimonónico. Sin embargo, adquiere una inusitada importancia por aparecer como puntal explícito e implícito de la red referencial que conforma la estructura de la única novela de José Asunción Silva, *De sobremesa*. Su protagonista, José Fernández, justo antes de embarcarse en una lectura del *Diario* de Marie Bashkirtseff, cita el minúsculo comentario sobre la recién muerta joven rusa que hace Nordau al referirse al ensayo que Maurice Barrès le dedica en *Trois stations de psychotérapie*, y que aparece en *Degeneración*, el estudio en el que Nordau patologiza la totalidad del arte moderno. Estos tres textos forman la entrada al laberinto referencial de la novela y enmarcan su tema principal: la patologización del artista por el discurso dominante de la modernidad.

Tal patologización se expresa de innumerables formas tanto en la vida como en la obra de Silva. Primero, forma parte de lo que he llamado "la ficción biográfica,"⁽¹⁾ el discurso crítico que ha intentado explicar la desadaptación social y la trágica muerte del poeta en términos de toda una herencia patológica remontando a sus bisabuelos, y extendiéndose a otros miembros de la familia. Segundo, ha afectado los juicios sobre su novela en lo que he llamado la "ficción crítica," esto es, una serie de lecturas negativas fundamentadas en la percepción, muchas veces no expresada pero implícita, que el texto contiene, de alguna forma velada, el secreto de la identidad hetero/homo/sexual de su autor.⁽²⁾ Tal identidad fue puesta en entredicho aun en vida del poeta, y continúa obsesionando a la crítica hasta este momento.

La aparición de Nordau en la red referencial de *De sobremesa* indica la presencia en ésta del discurso científico del momento finisecular en su manifestación médica, también representado por médicos reales—Potain—y ficticios—Oscar Sáenz, Rivington, Charvet y el afeminado doctorcito anónimo que examina a Fernández. En conjunto, estos médicos funcionan en un rol doble: como especialistas en enfermedades puramente físicas, y como alienistas, esto es, "expertos" en enfermedades sicosomáticas. Silva devalúa el discurso médico a través de lo que Richard Terdiman ha llamado "ironía corrosiva," exponiendo de paso la patología social de la clase burguesa que le da origen. ⁽³⁾ Silva pone en entredicho la validez del discurso médico que ha construido las categorías mediante las que se "etiquetan" personas y artistas como víctimas de un morbo psico/social./sexual.

Por otro lado, el tema de la enfermedad, tanto física como meta/física, constituye el centro alrededor del que giran todos los otros temas de la novela. El proyecto político de Fernández expone el lado oscuro—morbosidad de las utopías fascistas—de la noción de

progreso tal y como la concibe el discurso de la modernidad.(4) Marie Bashkirtseff, representante del discurso artístico y el modelo para el diario de Fernández, muere de tuberculosis en la vida real; la doncella prerrafaelita, Helena de Scilly, de quien Fernández se enamora después de haberla visto una sola vez, corre la misma suerte. El amor de Fernández por Helena cobra un carácter mórbido, siendo a la vez causa y efecto de una patología expresada en la misteriosa "enfermedad nerviosa" que lo aqueja

Tal enfermedad es tanto más misteriosa dado el caso de que ninguno de los médicos que examinan a Fernández le encuentra una causa física, reafirmando su perfecto estado de salud y su exceso de energía. Y aquí reside el meollo del misterio de la novela. Silva se cuida muy bien de reafirmar *explícitamente* la heterosexualidad y la salud física de Fernández a través de la novela, desde su utilización de anónimas prostitutas y su querida bisexual, hasta su pasión por Helena y su cínica seducción de las cuatro "horizontales." Fernández, en estos términos, y dados los comentarios sobre la sexualidad del poeta que circulaban, y de los que estaba muy consciente, *no es Silva*.

Sin embargo, como veremos, existe en la novela un énfasis ocular, de marcado acento homoerótico, en el cuerpo del protagonista, y el texto contiene una serie de marcadores que parecen referir al "amor que no se atreve a pronunciar su nombre." En este ensayo, para desentrañar el "misterio" de la novela—que no es otra cosa que el misterio de la sexualidad de su autor— me propongo: 1) estudiar los mecanismos por los que Silva devalúa y niega la validez del discurso médico en su versión alienista; 2) explorar las estrategias críticas inmersas en el discurso pseudocientífico del post-modernismo que todavía buscan patologizar tanto a Silva como a su novela, y aquellas que proveen bien pensadas aproximaciones al "misterio" del texto; 3) releer la novela a la luz de las teorías del amor homoerótico presentes en *El simposio* de Platón, enfatizando el subtexto de la pasión de Fernández por Helena; 4) re-evaluar la figura de Helena ya no como un ejemplo en vivo del ideal femenino prerrafaelita y modernista, sino como versión irónicamente velada de la cultura helénica, caracterizada desde sus raíces y a través de la historia por el amor entre miembros del mismo sexo.

Degeneración se publica en 1892 en alemán y es traducida al francés en 1894 (Pierrot 46, n.5).(5) Silva indica en la novela, mediante una referencia de página al pasaje donde Nordau menciona a Marie Bashkirtseff, que utilizó la edición francesa. Héctor Orjuela da 1893 como fecha de publicación (50) y en Aníbal González aparecen tanto 1895 (37) como 1893 (92). Existe una edición norteamericana del 1895 que parece haber sido reeditada varias veces ese mismo año.(6) La traducción al español no ocurre hasta 1902 (Aggeler 17).

En 1905 Darío incluye a Nordau entre *Los raros*, señalando el nuevo rol de la medicina en la creación de las normas culturales burguesas y la antipatía entre arte y ciencia a través de los siglos: "Y en el terreno crítico, cierta crítica tiene por base estudios sobre el genio y la locura: Lombroso y sus seguidores" (*Raros* 171). Benigno Trigo, en su estudio de 1994 sobre Darío y Nordau, asegura que "*Los raros*, lejos de causar una impresión excelente, dio lugar a controversia. Al igual que *Azul*, *Los raros* se recibió como un ejemplo más de la enfermedad mental de Darío . . ." (303), y que por lo tanto,

ocurre en Darío una "internalización" del concepto de degeneración (304) que lo lleva a un cambio en su poesía para evitar ser clasificado como "degenerado."

Sin bien este comentario es acertado, es incompleto, por no tomar en cuenta la burla que hace Darío del discurso científico aplicado a las artes mediante la re/citación de las palabras de Nordau: "Otras causas de condenación: amor apasionado del color; fecundidad; fraternidad artística entre dos; esta afirmación que nos dejará estupefactos gracias a la autoridad del sabio Sollier: 'Es una particularidad de los idiotas y los imbéciles tener gusto por la música'" (*Raros* 174). Para Darío (adelantándose a Foucault) se hace muy claro el proceso de imposición de normas burguesas:

Después de la diagnosis, la prognosis; después de la prognosis, la terapia. Dada la enfermedad, el proceso de ella; luego la manera de curarla. La primera indicación terapéutica es el alejamiento de aquellas ideas que son causa de la enfermedad. Para los que piensan hondamente en el misterio de la vida, para los que se entregan a toda clase de especulación que tenga por objeto lo desconocido, 'no pensar en ello.' (*Raros* 178).

Lo que Darío expresa aquí en términos de la percepción que la modernidad científica tiene del arte aparece en *De sobremesa* en boca de uno de los médicos que atienden al protagonista. Para la modernidad burguesa la creación artística es intrínsecamente una desviación—creación de lo inútil-- de la norma, y el artista un ente potencialmente subversivo; por lo tanto debe ser clasificado como "degenerado."⁽⁷⁾ Los acertados comentarios de Darío no hacen sino confirmar lo que Silva ya ha señalado sobre el discurso científico de la medicina en *De sobremesa*.

La utilización de Nordau en *De sobremesa* no sólo refiere al juicio que hiciera sobre Bashkirtseff en *Degeneración*, sino también al discurso médico representado por Oscar Sáenz, Sir John Rivington y Charvet, y al plan estructural de la novela. Señala Nordau que el misticismo opera a partir de contradicciones perpetuas (82), lo que llamo juego de opuestos o anverso/reverso. Según Nordau, "la profundidad mística . . . es toda oscuridad. Causa que las cosas parezcan ser profundas por los mismos medios del hermetismo . . . haciendo imperceptibles sus siluetas. El místico oblitera los contornos firmes de los fenómenos; arroja un velo sobre ellos y los esconde en un vapor azul. Enturbia lo que está claro y hace lo transparente opaco, como los calamares al océano"(59).⁽⁸⁾ Esta descripción del contradiscurso finisecular reconoce el hermetismo como marcador del arte moderno y a la vez señala la devaluación del lenguaje que más tarde se convierte en una piedra de toque de la filosofía europea. Silva, irónicamente siguiendo la topología de Nordau, escoge auto-clasificarse como "degenerado" —y recordemos que dentro de esa categoría entran los autores y artistas favoritos del colombiano.

Nordau describe al "degenerado": "Busca siempre reclutas para el ejército de los metafísicos inventores de sistemas, exponentes de rompecabezas del universo, los que buscan la piedra filosofal, el cuadrado del círculo y el movimiento perpetuo" (21).⁽⁹⁾ Silva utiliza el simbolismo alquímico, en toda su complejidad hermética, como principio fundamental de la novela. En contraposición a las figuras "degeneradas" de

Rossetti y Bashkirtseff, Nordau ensalza las figuras "normatizadas" de Dante y Goethe (481). Silva utiliza tanto el *Fausto* como la *Vita nuova* abiertamente, extrayendo de ellos el elemento sobrenatural que sirve en la creación de la figura fantasmagórica de Helena.⁽¹⁰⁾ Silva, al clasificarse como "degenerado" crea una distancia entre su protagonista y él, a pesar de que el consenso crítico ha clasificado a José Fernández como alter-ego de su creador. Señala George Fredrick Drinka que para Nordau hay cuatro signos seguros de degeneración: falta de sentido moral, emocionalismo, falta de voluntad y una predilección por el ensueño (251). Fernández, entonces, es un degenerado. Irónicamente, su amor por Helena contiene todas las características que enumera Drinka. Sin embargo, al final de la novela Fernández se 'regenera' mediante el ejercicio de una voluntad nietzscheana y el abandono de todo sueño—tanto el artístico como el político.

Nordau clasifica a los degenerados en dos categorías, los "místicos" y los egomaniacos." Los místicos se caracterizan por una escritura simbólica y oscura, que promete revelar misterios sin nunca cumplir tal promesa, lo que describe el hermetismo de la novela de Silva. Los egomaniacos se caracterizan por su culto al Yo (Drinka 252). Si no se toma en cuenta la ficción biográfica que informa mucha de la crítica sobre Silva—esto es, que autor y personaje son uno y el mismo—se revela la ironía operante. Silva es el "místico," dados los parámetros herméticos que impone a su novela. Fernández, su criatura, es el "egomaniaco," palabra que lo caracteriza a través de la novela y que Nordau asocia con el infantilismo emocional que Silva se cuida de hacer explícito con respecto a Fernández a través de frecuentes alusiones.

La red referencial alusiva de Nordau continúa en la caracterización que Silva hace de Sáenz, Rivington y Charvet en la novela—versiones del discurso científico y no meras copias de figuras históricas como asegura Orjuela (63). Tal discurso sienta normas de acuerdo a las pautas de la clase social que le da origen—la burguesía o clase media—y contiene la definición normativa de conducta socio/sexual masculina. Operan dos premisas: el exceso de vida intelectual causa trastornos mentales que llevan a la degeneración, y la cura para tales trastornos es un retorno a una vida más simple o "primitiva." Cultura, refinamiento, arte, son antimasculinos.⁽¹¹⁾ Sáenz contrasta la naturaleza vigorosa de su amigo, "la superabundancia de vida de este hombrón" (110) con el ambiente enervantemente lujoso de la habitación donde ocurre la sobremesa, pidiéndole a Fernández que no disipe sus energías, que las concentre en la producción de alguna obra digna de sus fuerzas (111). Otro amigo comenta sobre el lado "antihigiénico" de las aventuras amorosas de Fernández, --otra forma de malgastar energías. El discurso de Sáenz es fundamentalmente anti-fáustico: el actuar sin propósito—lo que hoy en día llamaríamos el acto gratuito—coarta y destruye la capacidad creativa del varón, lo feminiza (115-16). No es saludable quererlo todo, intentar conocerlo todo, tal y como Fernández expresa sus ambiciones.

El discurso médico aparece en la segunda parte de la búsqueda de Helena—la misteriosa chiquilla de quien Fernández se enamora la única vez que la ve. A Fernández le aqueja una incomprensible enfermedad nerviosa—una sensación de angustia que no lo abandona y que le causa frecuentes desmayos. En Londres acude a Sir John Rivington, quien se especializa en psicología experimental y psicofísica: sus

publicaciones incluyen títulos inverosímiles tales como *Codelación de las epilepsias larvadas con la concepción pesimista de la vida* y *Causas naturales de apariencias sobrenaturales* (167). Su estilo envuelve la lógica perfecta de los raciocinios "sólidos como el hierro" (167). Silva se divierte anulando mediante la parodia la naturaleza normativa/restrictiva y en último caso absurda del discurso científico. En una estrategia "corrosiva" como burla del lector común, el nombre mismo del médico refiere al contradiscurso artístico de la modernidad: Rivington's es la casa editorial que publica el estudio sobre Dante escrito por la hermana de Dante Gabriel, Maria Francesca Rossetti, en 1871.(12)

Rivington predica un tipo de salud mental basado en la separación de lo espiritual y lo empírico, como lo señala el título de uno de sus textos. Atribuye causas u orígenes psicológicos a los fenómenos psíquicos/espirituales que percibe como trastornos mentales. Su tratamiento enfatiza (1) los antecedentes familiares y culturales (tal y como hace el consenso crítico sobre Silva casi un siglo más tarde); (2) la organización y planificación de la vida; (3) regulación de la sexualidad mediante el matrimonio (168). Es Rivington un determinista formativo cuya disciplina científica, la psicología, se coloca al servicio de las normas burguesas de conducta social—tema que ya para este momento Silva ha tocado en la novela mediante la discusión y el rechazo de las ideas de Nordau.

Rivington no tiene noción de misterio. Reduce la angustia espiritual causada por la crisis de la constitución de la modernidad a sicopatología, para la que el uso de drogas es causa y no consecuencia o síntoma de dicha angustia y de las visiones de Fernández (170). La cura que propone Rivington no lleva ni a la satisfacción del deseo ni a la creación artística. Por otro lado, Silva "contamina" el discurso de Rivington cuando éste descubre la "casualidad" de que él es el dueño del retrato que Fernández asocia a la figura de Helena. El buen doctor, sin proponérselo, también es parte de un esquema "sobrenatural."

Nordau propone una "ley psicológica de la imaginación" (335). Para Nordau, "cada una de nuestras representaciones, de hecho, se basa en alguna observación hecha por nosotros, y aún cuando inventemos al azar, sólo trabajamos con las imágenes que la memoria recuerda de anteriores observaciones" (475).(13) Nordau explica la noción de cámara oscura, rechazándola: "Trabajar absolutamente desde el método de la cámara oscura y de la placa sensitiva le sería sólo posible a un artesano obtuso, quien, en presencia del mundo visible, no sintiera nada, ningún placer, ningún disgusto, ninguna aspiración de ninguna clase," añadiendo más tarde: "el pintor puede, después de todo, si quiere rebajarse y rebajar su arte . . . reducirse a la condición de la cámara oscura, transmitir sus impresiones visuales a sus órganos motores de la manera más mecánica posible y obligarse a no pensar y sentir nada durante el progreso de su obra" (477).(14)

Irónicamente, la explicación que Rivington ofrece para la obsesión de Fernández con el retrato utiliza la imagen de la cámara oscura que Nordau considera insuficiente para juzgar el fenómeno de la creación artística. Rivington anula el poder de la imaginación activa, y la supedita totalmente a la memoria:

La memoria es como una cámara oscura que recibe innumerables fotografías. Quedan muchas guardadas en la sombra; una circunstancia las retira de allí, recibe la placa un rayo de sol que la imprime sobre la hoja de papel blanco, y heme aquí que usted se pregunta quién hizo el retrato sin recordar el momento en que el negativo recibió el rayo de luz que lo trazó en las sales de plata. Vamos, ¿todavía está usted viendo el fantasma? Deseche usted esas ideas místicas que son un resto del catolicismo de sus antepasados, prefiera usted la acción al sueño inútil y será usted muy feliz. (172).

Silva demuestra la ignorancia de Rivington al hacerlo citar mal a Nordau, ya que éste menciona la teoría de la cámara oscura precisamente para demostrar su insuficiencia. La ignorancia del propio Fernández se hace visible, al no reconocer que el médico se equivoca. Silva también expone el terreno ideológico de las relaciones Inglaterra/Colombia en el comentario casual de Rivington sobre los antepasados de su paciente. Rivington anula su propio discurso al proponer adicciones fisiológicas, no psicológicas, asociadas con conductas masculinas típicas de una alta clase media como fármacos para la dolencia de Fernández. Primero aconseja moderación; luego, exactamente lo contrario: "Distráigase, no sueñe más, el sueño es un veneno para usted. Juegue, emborráchese más bien eso sería más higiénico que su estado de hoy" (184).

La actitud de Fernández con respecto a Rivington también muestra una devaluación del personaje. Primero lo alaba. Luego, cuando pierde el control al pedirle copia del cuadro y se echa a llorar, comenta: ". . . abrazado a aquel jayán casi desconocido para mí" (184). Finalmente, comenta al salir del consultorio: ". . . le he remunerado al viejo esa extraña consulta terminada con esa fantástica receta con la largueza de un príncipe. Creía que me devolvería el cheque, pero no, lo guardó, y lo empleará bien, de seguro. Tanto mejor" (184). La palabra "viejo" contrasta abruptamente con la "frescura infantil" del rostro del galeno que forma la primera impresión de Fernández (167). La palabra "extraña" refiere al hecho de que Fernández no sale del consultorio con una receta sino con un cuadro y unos consejos absurdos. El detalle del cheque hace de Rivington un mercader de la medicina.

Charvet, el médico francés, al igual que Rivington (167, 181), encuentra a Fernández en perfecta salud física. En 1976, Héctor Orjuela propone que "los afamados galenos Charcot y Potain que atienden a la rusa serán Charvet y Rivington para José Fernández." (63), opinión que Silvia Molloy parcialmente repite en su artículo de 1997, concentrando el "transparente seudónimo" Charvet/Charcot. (15). Esta aproximación "intencional" entre los nombres le permite a Molloy hacer una lectura en sí altamente patologizada de los textos colindantes en *De sobremesa*: la histeria como "enfermedad innombrable" tanto en el *Diario* de Marie Bahkirtseff como en el del propio Fernández y en el texto de Silva. Pero también observa que es el nombre de una prestigiosa casa de modas masculina, cuyo símbolo es el "Charvet," francés para grifón: "The point that this transparent pseudonym, Charvet is, at the same time, the signature, the *griffe*, of one of the most prestigious designers of male apparel in fin-de-siècle France, an author, one might say of male representations and arbiter of manly taste, confirms the connection between disease, excess and masculinity (or rather the representation of masculinity) in *De sobremesa*" (24).

O sea que, para Molloy, el nombre de Charvet confirma la patologización de los textos, (y de paso, de la masculinidad). Sin embargo, otro aspecto del signo la elude. Una vez más, como en el caso de Rivington, nos hallamos en presencia de un signo sólo asequible al lector iniciado, signo que anula el discurso "científico" del que porta su nombre. El grifón, animal mitológico, mezcla de águila y león, encierra en su doble naturaleza los binarios inferior/superior, tierra/cielo, cuerpo/alma, Cristo/antiCristo, y refiere a la esfera de las ciencias ocultas que forma la infraestructura simbólica y el esquema ulterior de la novela.(16)

La especialización de Charvet es la neurología (186) pero le gusta jugar al analista. Hace que Fernández le confiese que lleva cinco meses de abstinencia sexual y lo compara tanto con un "hermoso animal" como con una máquina que acumula vapor sin darle salida (187). Estas comparaciones refieren a otras fuentes del discurso cientificista, el naturalismo darwinista y la nueva tecnología, a la vez que devalúan la identidad humana del protagonista.

Fernández sufre un tremendo ataque de ansiedad la noche de la muerte de Helena en París, que termina en un desmayo después de haber alucinado frente a una vidriera que exhibe un reloj. Charvet le ha estado tratando anteriormente con "largos baños calientes y altas dosis de bromuro" (187). Silva asocia mediante esta referencia el discurso científico con el ocultista de manera sorprendente. El bromo, según el *Diccionario de la lengua española* (1970) es "un metaloide líquido a temperatura ordinaria, de color rojo, parduzco y olor fuerte y repugnante. Es venenoso, destruye los colores orgánicos y se halla formando bromuros, principalmente en aguas y algas marinas." (204). Por lo tanto, el bromuro es semejante al 'elixir rojo' de la alquimia, la forma líquida de la piedra filosofal, pero es tóxico. En bajas cantidades sabe dulce, en mayores cantidades sabe amargo y en dosis demasiado fuertes cambia su sabor a salado. En grandes cantidades, puede causar anemia, desórdenes sanguíneos, trastornos estomacales, alta presión, y falla renal. En el siglo XIX se utilizó para tratar convulsiones y como sedativo. Un detalle importante en términos de la relación Charvet/Fernández: aunque científicamente no existen bases para ello, por largo tiempo se asumió que disminuía el apetito sexual.

Fernández ha tomado una dosis diaria de seis cucharadas (194). Es enteramente posible que la alucinación del reloj haya sido causada por el venenoso fármaco, y la visión inicial de Helena por una sobredosis de opio. Los baños refieren al proceso que ocurre dentro de la retorta, ya que en el simbolismo alquímico "el rey y la reina," el mercurio y el azufre, deben "morir" en el baño para que aparezca "el hijo filosófico," la piedra filosofal. Finalmente, el bromuro, descrito por Fernández como "un licor rojizo, perfumado, meloso y amargo en el que se fundían diez sabores extraños" (194) refiere a un pasaje anterior en el que Fernández, ya de 35 años y habiendo alcanzado un conocimiento rojo y amargo como el fármaco, describe su visión del mundo: "¿Tú te crees que yo me acostumbro a vivir? . . . No, cada día tiene para mí un sabor más extraño y me sorprende más el milagro eterno que es el Universo" (114).

La receta de Charvet no funciona: "Inútil todo. He permanecido horas enteras en la enorme tina de mármol blanco, aletargado por la influencia del agua; tengo en el paladar

el sabor salino de la droga sedante . . ." (187). Charvet, enterado del voto de castidad de su paciente, añade a la receta desde una perspectiva mecanicista de la sexualidad: "Supóngase usted una batería poderosa acumulando electricidad; una caldera produciendo vapor, ¡electricidad y vapor que no se emplean! . . . Sobran las drogas, amigo mío, usted sabe el remedio, aplíquelo . . . en dosis pequeñas al principio—agregó sonriendo" (187). La medida de la receta—sexo en pequeñas dosis-- contrasta irónicamente con la desmesura de la dosis de bromuro que le acaba de hacer ingerir al paciente, que por otra parte la anula.

Silva parodia el discurso médico re/citándolo a su manera. Mientras Fernández espera la visita de Charvet, recibe la visita de otros médicos. Don Mariano Miranda, el amigo que le cuida, comenta: "Dicen que no es grave. Eso fue todo lo que saqué en limpio; lo demás no lo entiendo: astenia, neurastenia, anemia, epidemia, syringomelia, camelia, neurosis, corilóporo" (189). Silva una vez más anula tanto el discurso científico como el artístico al confundirlos en la voz de su personaje, aprovechando la ocasión para burlarse del lenguaje 'rubendaríaco.'

La descripción de uno de los galenos apunta a un caso de "degeneración" sexual: "un personaje rosado y oloroso a Chipre . . . de corbata lila, las patillas rubias y el pelo rizado" ausculta a Fernández frenéticamente "con los dedos llenos de anillos" (189). En otro brillante pasaje, Silva resume el conocimiento médico de la época en boca del mediquito afeminado, exponiéndolo como una jeringonza sin sentido:

--Mi amable y bondadoso colega ha tenido la bondad de honrarme autorizándome para decirle a usted la opinión que hemos formado respecto de la novedad que usted experimenta. Son graves los desórdenes del sistema nervioso . . . ---comentó ahuecando la voz y emprendiéndola con una disertación interminable en que enumeró todas las neurosis tiqueteadas y clasificadas en los últimos veinte años y las conocidas desde el principio de los tiempos. Me habló del vértigo mental y de la epilepsia, de la catalepsia y la letargía, de la corea y de las parálisis agitantes, de las ataxias y de los tétanos, de las neuralgias, de las neuritis y de los tics dolorosos, de las neurosis traumáticas y de las neurastenias, y con especial complacencia de las enfermedades recién inventadas, del *railway frain* [sic.] y el *railway spine*, de todos los miedos mórbidos, el miedo de los espacios abiertos y de los espacios cerrados, de la mugre y de los animales. El miedo de los muertos, de las enfermedades y de los astros. A todas aquellas miserias les daba los nombres técnicos: xeno-fobia, claustrofobia, misofobia, zoofobia, pasofobia, astrofobia, que parecían llenarle la boca y dejársela sabiendo a miel al pronunciarlas... (191).

Tal "miel" refiere oblicuamente al sabor del bromuro, medicina con cuya sobredosis Charvet, sin proponérselo, inutiliza y casi mata a Fernández. El discurso médico, a pesar de su "sabor azucarado" es también un fármaco venenoso. Silva reporta los últimos desarrollos del discurso médico con asombrosa exactitud—haciéndolos aparecer como productos de la imaginación, "enfermedades recién inventadas," artificio, quizás arte. A la vez señala que aquellos terrores existenciales—miedo a la muerte, a los muertos, a los astros—que eran parte de un sistema metafísico son ahora parte del catálogo de

anormalidades nerviosas. La "neurastenia" entra al vocabulario médico en 1881 (Kern 125), meramente unos 15 años antes de la posible redacción de la novela. En 1870 Charcot identifica casos de pacientes experimentando traumas a la espina dorsal por viajar en tren; "railway spine" y "railway brain" eran términos que se utilizaban en demandas contra las compañías del ferrocarril (Drinka, 110). Por último, notemos que el discurso médico deja un "sabor" comparable al de un fármaco venenoso o el elixir alquímico.

Como antes hiciera con Rivington, Silva pone a Charvet al servicio de las fuerzas sobrenaturales que la modernidad burguesa interpreta como materia de patología científica. Charvet asiste a Fernández en su búsqueda de Helena, y "por casualidad" la reconoce en el retrato de la madre, recordando haberla conocido personalmente cuando atendía a la madre en su enfermedad,(200) Charvet le indica a Fernández con quiénes se tiene que comunicar para intentar trazar el paradero de Helena. Pero tal búsqueda está plenamente teñida de ironía. Helena se encuentra como ellos en París, pero ya muerta, de manera que la búsqueda termina donde comenzara, movimiento circular que forma uno de los patrones estructurales de la novela.

En 1994, Benigno Trigo estudia el discurso alienista en *De sobremesa*.(17) Según Trigo, la lectura que Fernández hace del diario de Bashkirtseff ocurre a través de un "filtro de lecturas médicas" y para los amigos que le acompañan inicialmente, "el diario de Fernández es un documento humano que demuestra la enfermedad del autor" (140) Sin embargo, como hemos visto, Fernández no sólo rechaza el juicio de Nordau, sino la totalidad del discurso médico. Trigo también asegura que tanto Nordau como Barrès tratan la figura de Bashkirtseff como si fuera un caso clínico y, sin ocuparse de estudiar la compleja interacción estructural y artística entre de Fernández y la rusa, y el otra vez explícito rechazo que este hace de "los negativos del ideólogo" (Silva, 123) añade: "José Fernández se identifica con el francés y toma la misma actitud de psicólogo frente al *Diario* de la Bashkirtseff (140).(18)

Tanto Trigo como Molloy hacen lecturas patologizantes de la novela, en realidad no muy lejanas de las gastadas premisas alienistas, esta vez expresadas en un nuevo lenguaje académico: "El autoanálisis de José Fernández se representa como un aterrador gesto obsesivo de separación y elaboración de los distintos elementos que lo componen. El gesto lo lleva a la alucinación, al discurso creativo que constituye la figura de su locura" (Trigo 138). Notemos esta última frase, equiparando alienación mental y discurso creativo. Sin embargo, Trigo apunta una vez más hacia "el misterio" de la novela, el que asocia con la influencia negativa de Helena sobre Fernández:

Lo que a primera vista parecía una inocente sobremesa, es en realidad parte de la influencia que la muerte de Helena ejerce todavía sobre Fernández. Con esta revelación se rebasan claramente los límites del pensamiento médico que permea la novela, y se sugiere que la discusión que toma lugar a plena vista de todos, literalmente sobre la mesa, tiene una contrapartida invisible, que sugiere otra interpretación. En este sentido la sobremesa del título sería una referencia a la tela que cubre la mesa, que esconde a la vez que muestra los contornos de lo

que queda debajo de ella: el misterioso origen de la enfermedad de Fernández. (143).

En 1997, Oscar Montero intenta elucidar el "misterio" del texto silviano, ese vacío en las entrañas de la sobremesa. Después de citar a Aníbal González con respecto a que la novela no es un autorretrato sino "una pintura (no muy halagadora, por cierto) del hombre finisecular de letras tal como Silva lo vio" (130), Montero comenta: "Si es cierto que la novela no es un autorretrato, podría decirse que es su reverso, su negativo, su deformación estética, la expresión de una crisis de identidad sexual *avant la lettre*, irresuelta en el plano de la novela y por supuesto en el campo vital del escritor; y por lo tanto, por su carácter deforme, perversamente atractiva" (350). Y al fin se menciona por nombre lo innombrable:

La virilidad de Fernández constituye uno de los conjuntos temáticos más insistentes de la novela. Es decir, es comprensible la inversión sexual en un hombre evidentemente afeminado, sin duda en el ambiente en que se mueven tanto Silva como sus personajes. No lo es en un hombre de rasgos y modales viriles, y cuando se 'descubre' la inversión en el hombre de apariencia masculina, resulta más perturbadora que la inversión . . . de un "partido" o un "mariquita." (252)

Entre los muchos aciertos de la lectura de Montero se encuentran el señalar la ambigüedad de la ficción biográfica, que reafirma la (hetero)sexualidad de Silva a la vez que proporciona detalles sobre su vida y persona que indican lo contrario (251); la constitución "sentimental" del círculo de amigos alrededor de Fernández (252); la conexión según el discurso dominante de la época entre temperamento artístico e inversión sexual (252); y la problemática de las relaciones de Fernández con Rivington cargadas como están de una marcada ambigüedad homoerótica (257). Atreviéndose a decir lo que el consenso crítico ha evitado por tanto tiempo, Montero asevera: "Si Silva fue afeminado, como lo afirma Tomás Rueda, el personaje de la novela no lo es y sin duda no quiere serlo, aunque tenga que apuñalar a su amante lesbiana para probarlo (252).

Finalmente, Montero re-problematiza el meollo de la novela, su "vacío:"

Fernández añora la presencia de Helena, puesto que su ausencia transforma cualquier relación con otra mujer en una "grotesca parodia de amor". Sin embargo, la frase sugiere mucho más. Fernández se comporta como un heterosexual en la intimidad, mientras que la sociedad sospecha que no lo es. Es decir, se invierten los términos de la fórmula que consigna al "clóset" en el comportamiento homosexual, mientras que el individuo aparenta todo lo contrario en público (258)

Montero casi da en el clavo—pero asume que Helena es, en la novela, el marcador ideal de la heterosexualidad normativa. que Fernández persigue. Ahora bien, no es Fernández de quien la sociedad sospecha una inversión sexual. *Es de Silva*. Tanto Fernández como

Helena son personajes palimpsestos—hay que borrar la superficie del texto que refiere a ellos para encontrar la clave de la novela.

Gabriel Giorgi, en el 2000, (19) re-lee la ya iconoclasta re-lectura de Montero y analiza a fondo la relación del "círculo sentimental" de amigos alrededor de Fernández:
"Interesa subrayar que alrededor de este *performer* del lenguaje, la representación de la audiencia deja leer un círculo discretamente homoerótico, donde todos desean (admiran, celebran, protegen) al escritor, todos quieren compartir esa intimidad." Giorgi es el primero en señalar la centralización del cuerpo masculino, real, visible, inmediato del protagonista, en oposición al cuerpo idealizado y en último caso invisible de Helena:

. . . lo que constantemente se observa, en el nivel de la enunciación, en el que el texto se escribe y se lee, es el cuerpo de Fernández objeto de la mirada. Esta entrega de un cuerpo masculino a la mirada de otros hombres es uno de los desplazamientos más notables del texto, puesto que funciona en el marco de una tradición en la que el objeto de observación fundamental de la mirada estética es el cuerpo femenino . . .

Dos grupos masculinos en la novela se entregan a la observación del cuerpo de Fernández. Uno es, como ya hemos visto, el círculo de amigos. Giorgi también identifica al segundo, en una lectura que difiere radicalmente de las lecturas de Molloy y Trigo, en tanto el énfasis ha dejado de ser patologizante:

Hay una especie de erotismo de la salud, como si la mirada médica se tornara, en cierto momento, regocijo estético discretamente erótico ante el espectáculo del organismo saludable. La segunda consulta ahora con el "profesor Charvet" es más explícita: "Ha realizado usted el consejo de Spencer," me dijo 'seamos buenos animales.' 'Es usted un hermoso animal,' agregó sonriéndose' . . . Entre "bueno" y "hermoso" hay un salto . . . que ensancha el campo de la observación médica hacia el de una visibilidad estética del cuerpo masculino.

Giorgi re-lee las relaciones entre Fernández y estos dos grupos como mediadas por un conocimiento—la posible inversión sexual del protagonista—que todos los personajes poseen y comparten pero que no se puede nombrar, ni siquiera entre "inicia-dos": ". . . Charvet reacciona con asco ante la idea de nombrar, y de dar su nombre a una enfermedad . . . Este terreno, en el que el nombre propio se reúne con lo innoble, lo enfermo del cuerpo como si eso '*innoble*' no tuviese el derecho ser nombrado describe el hacer de la ciencia: el arte es lo opuesto." Tal silencio forma parte de la disputa entre discurso médico y discurso artístico: "El discurso médico debate con el discurso artístico las condiciones de apropiación del poder o autoridad cultural alrededor de las relaciones entre diferencia y normalidad, enfermedad y salud, síntoma e invención estética."

Después de haber citado el pasaje inicial del diario de Fernández en el que imagina a Nordau en un museo de arte, Giorgi comenta: "Esta escena interesa no sólo por el carácter siniestro de ese paseo vigilante del médico, sino porque los escritores modernos (Verlaine, Tolstoy, etc.) son convertidos en estatuas, cuerpos inmóviles—e incluso el

mismo científico es visto en términos del cuerpo—anteojos negros, manos "rudas" "tudesca", ceguera o miopía." Giorgi añade un detalle crucial: "En esta escena originaria parecen jugarse una multitud de equívocos estéticos. En primer lugar, los escritores modernos, precisamente aquellos que ponen en entredicho el problema de la forma, son representados en este museo aurático profanado por la medicina, como 'mármoles griegos,' Apolos y Venus, 'mármoles augustos y albos.' [subrayados míos]. Giorgi identifica la tradición a que tal transformación refiere: "La tradición helénica funciona, dentro de las culturas modernas occidentales, como el lugar donde se verifican las coordenadas de representación del cuerpo masculino. Los griegos fundaron, al menos para el occidente patriarcal y heterosexista, esa cultura homoerótica en la que el cuerpo masculino tuvo dignidad de objeto estético y erótico."

Giorgi ha percibido algo fundamental que la crítica ha pasado por alto hasta ahora. Silva, a través de Fernández, hace una conexión explícita entre el "degenerado" arte moderno y la cultura griega, desde sus orígenes marcada por el signo del homoerotismo, exponiendo así la "patología" que informa la ficción fundacional de la cultura occidental. Pero Giorgi añade: "Si esas coordenadas culturales no rigen en el texto de Silva, la aparición de Baudelaire o de Ibsen como un busto griego no deja de tener resonancias alrededor del problema de la representación y la visibilidad del cuerpo masculino."

Estas líneas de Giorgi me remitieron a mi primeros intentos de elucidar el conflicto entre la salud física y la salud mental de Fernández. En mi estudio de las notas al margen de *À rebours* y otros dos volúmenes de la biblioteca personal de Silva, propongo que la descripción física de Fernández puede contener elementos de la descripción que hace Eugène Demolder de Huysmans como un hombrón "bárbaro" lleno de salud, y enfáticamente lo diferencia de Des Esseintes (285). En 1994, intento elucidar la red referencial alrededor de "la funesta Helena" partiendo de la premisa que no constituye, simbólicamente, el nombre más apropiado para un "ideal femenino", dado su historial erótico y metafísico desde sus orígenes en la tradición griega.

Es en Helena, la doncella fantasmagórica, que se encuentra la clave del "misterio" de la novela. El nombre de la mujer idealizada representa la sexualidad normativa deseada por/para Fernández. También representa, al constituirse a través del discurso artístico, la parte "femenina" indeseable del protagonista. Pero *a la misma vez* refiere a varias definiciones del amor que han pasado de la homoerótica cultura griega a la predominantemente heteroerótica cultura occidental como premisas fundacionales, y que se pueden trazar en *De sobremesa*.

La primera refiere a la noción de una *paideia* o educación (Jaeger I, xvi) de carácter homoerótico, en la que un *erastes*—por definición varón adulto-- imparte su *areté*--la combinación de cualidades que caracteriza un estado de excelencia, ya masculina ya femenina (Jaeger I,5)-- a un *eromenos*—definido como un varón adolescente (Plato 532-33) En otras palabras, un proceso educativo homosocial/homoerótico compuesto por dos grupos, hombres mayores y hombres jóvenes, con un contenido específico que va más allá de la mera sexualidad. En *De sobremesa*, Fernández se encuentra colocado precisamente entre esos dos grupos, como bien lo ha señalado Giorgi. Los médicos

juegan el rol del *erastes*; es de ellos que Fernández, en el rol de *eromenos*, pretende *aprender* sobre su condición emocional/existencial. El "círculo sentimental" de los amigos para los que Fernández, en el rol de *erastes*, personifica el modelo potencial de *areté* masculina (como bien lo expresa el médico entre ellos, Oscar Saenz) representan colectivamente al *eromenos*. Significativamente, ambos grupos, como también señala Giorgi, concentran su atención ocular sobre el *cuerpo* del protagonista.

Pero, como hemos visto, Silva niega la posibilidad de tales relaciones. Los médicos carecen de *areté*, en su sentido más amplio de eficiencia o excelencia. Rivington cita mal a Nordau en cuanto a la *cámara oscura*, y vende consejos—matrimonio, desarrollo de capital, abandono de los sueños—que sólo son lugares comunes del discurso pseudo-científico del alienismo. Charvet, "sensual hasta las puntas de las uñas" (197), no oculta su admiración "homosocial" hacia la "fisiología de atleta" de su paciente, casi lo mata con una sobredosis de bromuro, insinúa que el propio Fernández sabe cuál es el remedio para sus males—esto es, el retomar la actividad sexual (187), y termina confesando que no sabe (o que no quiere decir) que es lo que aqueja a su paciente(193). Y el tercer médico tiene muy poco de "masculinidad griega."

Los amigos de Fernández, en conjunto, tienen una función específica: de varias maneras piden la lectura del diario. Por separado, muestran que ninguno tiene la capacidad de entender a Fernández o de convertirse en un "lector cómplice." Oscar Sáenz es otro portavoz del imperfecto discurso médico, identificándose abiertamente con Rivington (175) y sermoneando a Fernández en cuanto a la necesidad de cambiar sus hábitos de vida. Máximo Pérez espera que la lectura del diario lo ayude a elucidar/ diagnosticar el misterioso mal que también lo aqueja, convirtiéndolo en un *alter-ego* del protagonista, y la propone como terapia para sus "ideas negras" (119). Juan Rovira es un ser denso—él mismo admite; soy una bestia" (148)-- que equipara "el buen gusto" de los versos de Fernández con el que ya demuestra en sus caballos, cigarrillos y mujeres (117), pide la lectura del diario(117), se fastidia cuando los otros comensales piden lecturas que él considera distintas a las suyas(119), pero confiesa no entender lo que ha escuchado, y se marcha temprano (148).

Luis Cordovez es el amigo más cercano a la noción de un *erómenos* con respecto a Fernández. Éste lo describe con "facciones delicadas y naciente barba castaña" que recuerdan al "perfil de Cristo de Scheffer" (118). En *El simposio*, Pausanias señala que el mejor *erómenos* es aquel que ya comienza a dar señales de inteligencia, que aparecen alrededor de la primera barba (535). El cuadro "La tentación de Cristo," del pintor francés Ary Scheffer muestra al Cristo acompañado de una figura satánica por demás homoeróticamente atractiva. Cordovez admira abiertamente a Fernández, como lo demuestra al mirarlo; pide la lectura de unos versos para "desinfectarse" el alma, pero luego cambia de opinión y pide una lectura que lo haga "soñar" (118)—a lo que Fernández "distraídamente" contesta que está listo para prestarle un tomo de las novelas de José María de Pereda (119)—escritor que no puede estar más distante de la estética modernista/decadentista. Por otro lado, Fernández, con su abandono de todo compromiso que no tenga que ver con "el culto al Yo," niega la noción misma de *areté* que caracteriza al *erastes*. Al final de la lectura del diario, no hay comentarios ni aprendizaje, sólo silencio.

Oscar Montero, siguiendo el consenso crítico, cataloga a Helena como prototipo de la "Mujer Ideal" que Fernández persigue (249). Para Montero, "Helena se convierte en el emblema de la sexualidad binaria que obsesiona al protagonista" (254), esto es, homosexualidad/ heterosexualidad. Tal premisa lleva una segunda definición del amor, propuesta por Aristófanes en *El simposio* mediante el mitologema del hermafrodita. La raza humana, en sus principios, se componía de seres perfectos, redondos, que en sí contenían parejas. Existían tres sexos, siendo el "hermafrodita" aquel que contenía una pareja cuyas mitades exhibían sexos opuestos. Estos seres provocaron la envidia de los dioses, quienes los dividieron en dos mitades y las condenaron a buscarse unas a otras para regresar a la perfección primaria (542-543). Para Aristófanes, el amor consiste en la búsqueda de esa mitad sin la que no se puede recuperar la perfección original de la especie (543-44). Esta versión, origen del llamado "amor romántico," se manifiesta en el amor imposible de Fernández por Helena, amor de carácter alucinatorio y fantasmagórico condenado al fracaso en su versión heterosexual.

Montero propone un segundo binario: "Para el protagonista de *De sobremesa* no sólo el horror sino el nombre de la llamada inversión sexual se borra a través del papel mediatizador de dos mujeres estereotípicas del modernismo: la virgen y la hetaira." (254). Este binario refiere a una tercera definición del amor a través de la figura de Afrodita. Para Pausanias, en *El simposio*, existen dos diosas del amor: Afrodita Pandemos o "terrestre"—protectora del amor asociado a la bisexualidad, los cuerpos, y el énfasis en la satisfacción momentánea del deseo; y la Afrodita Ouranos, o "Afrodita celeste," quien rige sobre un amor superior, asociado con el intelecto que se da solamente en relaciones homoeróticas (535). El binario virgen/hetaira puede interpretarse como una versión femenina, heterosexual del binario Afrodita/Ouranos/afrodita Pandemos. Silva, en *De sobremesa*, anula ambos elementos al devaluar tanto la figura de Helena como las de las diferentes mujeres que seduce a lo largo de la novela.

Comenta Montero: " Fernández se acerca al prototipo del *Uranier* descrito por Ulrichs; un hombre viril dotado de los sentimientos de una mujer"(254). El término Uranista" refiere precisamente a la Afrodita Ouranos, protectora del amor homosexual en Platón. Pero en la novela, paradójicamente, el "amor ideal" que corresponde a esta Afrodita se representa a través del adolescente cuerpo femenino de Helena. Propongo que para desentrañar el misterio de la obsesión de Fernández por un fantasma femenino, y esclarecer la interrogante de la sexualidad de Silva, la figura de Helena ha de leerse "en travesti" o "à rebours" como el marcador—o, como le llama Giorgi, coordinada-- en *De sobremesa* de una cultura que glorifica y endiosa las relaciones homoeróticas como superiores a las heterosexuales.(20) Así, llegan a justificarse plenamente las observaciones de Giorgi sobre la centralización del cuerpo masculino de Fernández como el verdadero objeto de atención, estudio y deseo en la novela.

Por otro lado, tanto Helena como Bashkirtseff refieren al discurso artístico que señala la contaminación de la identidad masculina por un elemento o "morbo" femenino. Se convierten en "la voz de la mujer" que Silva "lleva adentro," voz que necesita suprimir textualmente para cumplir con la regla del discurso dominante que exige identidades sexuales exclusivas y excluyentes. Entonces el suicidio cobra un nuevo sentido y

adquiere una probable doble justificación: Silva sabe muy bien que, al contrario de Fernández, no puede abandonar su "parte femenina," esto es, la artística, a pesar de que, para la época, conlleva inexorablemente la sospecha de una implícita e inevitable identidad sexual. También sabe que no puede jamás completar la búsqueda que dramatiza de forma velada en su protagonista, y nombrar lo innombrable, dada la naturaleza proscrita de tal identidad. Ni heterosexual ni homosexualmente puede satisfacer la necesidad de amar, propia de su "esencia." Recordemos que 1895, el año en el se supone que Silva haya estado trabajando febrilmente en su novela, es el año fatídico del juicio y la condena de Oscar Wilde.

Por lo tanto, crea personajes como Fernández y Helena, en cuya frustrada historia de amor puede el lector común leer sus propios pre/juicios. Marie Bashkirtseff presta por un momento su voz a Silva en un dueto de un extraordinario virtuosismo técnico, para luego sufrir a sus manos la misma devaluación a la que somete a todos sus otros personajes. Helena, menos personaje que fantasma creado de retazos de obras de arte, muere sin haber pronunciado una sola palabra en toda la novela. Fernández recobra su salud emocional y su identidad masculina retomando "control" de su vida, esto es, abandonando tanto la creación artística como la noción de "amor romántico" y dedicándose al "culto del Yo." Silva, probablemente reconociendo que ni Colombia ni la cultura latinoamericana en general toleraría la existencia de un "Oscar Wilde" latinoamericano, toma otro camino.⁽²¹⁾ Pero antes, un gesto de orgulloso asco y cínico hastío, oculta el secreto de su identidad sexual, como la perla de gran precio de los alquimistas, a plena vista de los que, después de su muerte, intentarían pene/trarlo, consiguiendo sólo añadir a la ficción suprema que el propio Silva comenzara: ". . . sobre mi cadáver, todavía tibio, comenzará a formarse la leyenda que me haga aparecer como un monstruoso problema de psicología ante las generaciones del futuro" (147).

Notas

- (1). En "Gender Ideology and Latin American Critical Practice: José Asunción Silva's Case." *Translation Perspectives* VI (1991): 113-126.
- (2). En "la ficción crítica." *Leyendo a Silva*. Tomo III. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1997: 349-379.
- (3). En *Discourse-Counterdiscourse: Patterns of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France*. Ithaca and London: Cornell UP, 1985; 68-72. La noción de "ironía corrosiva" a través de las técnicas de re/citación y de/citación constituye uno de los puntales teóricos de mi investigación sobre la novela de Silva.
- (4). Ver mi "Ideología y política: la corrupción de la semilla histórica en *De sobremesa*." *Discurso literario* 6, 1(Otoño 1988): 255-266.
- (5). *Dégénérescence*. (Paris: Félix Alcan, Éditeur, 1894.) dos volúmenes. En mi colección personal tengo la segunda edición. El primer volumen es re-editado en 1894.

el segundo volumen aparece en 1895. El dato bibliográfico que da Silva en la novela es exacto.

(6). Poseo una Segunda y una Quinta edición,. Ambas de 1895. Es la que he utilizado para la traducción de citas al español.

(7). Véase el definitivo estudio de George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality; Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe* (New York: Fertig 1985).

(8). The mystic's pseudo-depth . . . is all obscurity. It causes things to appear deep by the same means as darkness, viz, by reason of rendering their outlines imperceptible. The mystic obliterates the firm outlines of phenomena; he spreads a veil over them and conceals them in blue vapour. He troubles what is clear and makes the transparent opaque, as does the cuttlefish the waters of the ocean.

(9). He is ever supplying new recruits to the army of system-invading metaphysicians, profound expositors of the riddle of the universe, seekers of the philosopher's stone, the squaring of the circle and perpetual motion. Este es el mismo comportamiento del que se acusa a las minorías sexuales.

(10). Esta figura fantasmagórica es también creada desde la descripción que hace Anatole France de Marie Bashkirtseff. No existe hasta ahora un estudio de la interacción entre el *Fausto*, la *Vita Nuova* y *De sobremesa*. He examinado la figura de Helena en "La funesta Helena: Intertextualidad y caracterización en *De sobremesa* de José Asunción Silva." *Explicación de textos literarios XXII*, 1(1993-94); 63-72.

(11). Ver A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900* (Canada: Toronto UP. 1958).

(12). Maria Francesca Rossetti, *The Shadow of Dante: Being an Essay towards Studying Himself, His World and His Pilgrimage* (London,. Oxford and Cambridge: Rivington's 1871). De mi colección personal.

(13). Everyone of our presentations, in fact, is based on an observation once made by us, and even when we invent *ad libitum*, we only work with the memory images recollected from previous observations.

(14). To work absolutely in the method of a *camera oscura* and a sensitive plate would only be possible to a very obtuse handicraftman, who, in the presence of the visible world, had no feeling for everything, no pleasure, no disgust, no aspirations of any kind. . . . the painter . . . can reduce himself to the condition of a mere *camera oscura*, transmit his visual impression in the most mechanical manner possible to his motor organs, and compel himself to think of nothing during the progress of his work . . .

(15). De este artículo me he ocupado más extensamente en un ensayo 'gemelo,' todavía inédito, que trata sobre la figura de la Bashkirtseff en la novela de Silva.

(16). Información sacada de un fascinante portal en Internet. Ver referencia en Obras citadas. He tratado el tema de alquimia en *De sobremesa* en "'De sobremesa de José Asunción Silva y las doctrinas esotéricas en la Francia de fin de siglo." *Revista de Estudios Hispánicos* (Vassar), XXI, 2(Mayo 1987): 10-21.

(17). En este artículo, Trigo incluye un ambiguo comentario sobre mi artículo de 1991 sobre la ficción biográfica en torno a Silva (nota 8, 145) en que dice 'sospechar' que hago sugerencias infundadas a la "verdadera" inclinación sexual de Silva. Recuerdo haber hecho bien claro que, fuera Silva homosexual o no, el hecho de que en vida lo persiguieran ya los rumores de una supuesta inversión sexual ha matizado todo lo que se ha escrito sobre él hasta ahora. Por otra parte, Cuando llego en 1985 a Bogotá hacer investigación sobre la novela, lo primero que se me pregunta es si puedo "probar" tal inversión. Quizás se esperaba que un extranjero se atreviera a decir lo que los propios colombianos se han empeñado en negar pero siguen comentando a nivel de chisme popular. Trigo prefiere patologizar la novela, como lo hace en las páginas que le dedica a Silva en *Subjects of Crisis: Race and Gender as Disease in Latin America* (Hanover and London: Wesleyan UP, 2000), donde, mediante la taumaturgia del postmodernismo académico—el encontrar un autor que sirva para ilustrar una "teoría" que refleja la postura ideológica del crítico--- convierte a Silva en un proto-freudiano.

(18). En la novela, Fernández *explícitamente* rechaza el enfoque de Barrès, y cito; "Ninguno de los negativos del ideólogo me satisface" (121, Edición Ayacucho).

(19). Como el artículo de Giorgi se encuentra en internet, no he podido agregarle paginación.

(20). No puedo dejar de enfatizar que sin las lecturas de los artículos de Montero y Giorgi no hubiera llegado a mis conclusiones sobre el sentido ulterior de *De sobremesa*. Es así que concibo la buena crítica literaria, como una cadena de aportaciones interactuantes.

(21). Este comentario surge de otra anécdota personal. Cuando en 1994 escribo una ponencia para el MLA que luego habría de convertirse en " Masculine Culture, Feminoid Modernism: José Asunción Sillva and *El mal metafísico*," *Confluencia* 19, 2 (Spring 2004): 164-176, se la doy a leer a mi sobrino, Raphael Koster, quien me comenta: "I guess they made sure there would not be a Colombian Oscar Wilde" [Asumo que se aseguraron de que no hubiera un Oscar Wilde colombiano]

Obras citadas

Diccionario de la Lengua Española. Madrid: Real Academia de la Lengua Española, 1970.

Giorgi, Gabriel. "Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en *De sobremesa*, de José Asunción Silva." *Ciberletras*.
http://www.lehman.cuny.edu/cyberletras/c1n1/ens._04.htm

Drinka, George Frederick. *The Birth of neurosis: Myth, Malady and the Victorians*. New York; Simon and Schuster, 1984.

González, Aníbal. "Retratos y Autorretratos: Marco de acción del intelectual en *De sobremesa*." *La novela modernista hispanoamericana*.. Madrid: Gredos, 1987: 82-114.

Jaeger, Warner. *Paideia: The Ideals of Greek Culture*. Vol. I. New York: Oxford University Press, 1962.

Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space: 1880-1918*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

Molloy, Sylvia. "Voice Snatching: *De sobremesa*, Hysteria, and the Impersonation of Marie Bashkirtseff." *Latin American Literary Review* 25, 50(July-Dec. 1997): 11-29.

Montero, Oscar. "Escritura y perversión en *De sobremesa*," *Revista Iberoamericana*, LXIII , 178-79 (enero-Junio 1997): 249-261.

Nordau, Max. *Dégénérescence*. Vol. II. Paris: Félix Alcan, Éditeur, 1895.

Orjuela, Héctor. *De sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.

Plato, *Collected Dialogues*. New York: the Bollingen Foundation, 1961.

Silva, José Asunción. *Obras completas*. Caracas; Editorial Ayacucho, 1978.

"The Griffin." <http://www.crystalinks.com/griffins.html>

Trigo, Benigno. "La función crítica del discurso alienista en *De sobremesa* de José Asunción Silva." *Hispanic Journal* 15, 1(1994): 133-146.

---. "Los raros de Darío y el discurso alienista finisecular." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18.2(1994):293-307.

Villanueva-Collado, Alfredo. "José Asunción Silva y Karl-Joris Huysmans: Estudio de una lectura," *Revista Iberoamericana*, v. LV, 146-147(Enero-Junio 1989):273-286.

-----. "Marie Bashkirtseff, José Asunción Silva y *De sobremesa*: ¿Patología o intertextualidad?" *CiberLetras*, N. 11 (Summer 2004). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>

Información sobre el bromuro:

<http://www.snopes.com/military/saltpetr.htm>

http://en.wikipedia.org/wiki/Potassium_bromide

NOTAS/NOTES

Gabriel García Márquez y la crítica o la construcción de un *clásico*

[Gisela Heffes](#)

Yale University

Cuando la crítica, los lectores y hasta algunos escritores refieren a un "clásico" la primera impresión que tenemos es que nos encontramos frente a un texto cuya grandeza es incuestionable. Pero es justamente esa condición inviolable lo que nos perturba. Es esa atribución de valores esenciales, y por lo tanto inmodificables, lo que nos coloca frente a la obra en una posición de impotencia crítica. Si el "clásico" es un texto "sagrado", un texto incapaz de provocar cualquier cuestionamiento dado que sus valores esenciales están por encima de una construcción histórica, ¿cuál es el propósito de analizarlos? Desde esta perspectiva, el único acercamiento posible consistiría en una reafirmación de sus cualidades inherentes; esto es, corroborar sus valores intrínsecos, aplicarle todas las teorías literarias posibles, canonizarlo o, mejor aún, sacralizarlo.⁽¹⁾ De este modo, el proceso de canonización confina a la obra, y en consecuencia al escritor, a un espacio fijo, de pura inmovilidad. No en vano Harold Bloom, defensor acérrimo de los valores esenciales, expresa en relación a Shakespeare que éste no es el canon occidental, sino el canon mundial. (*The Anxiety of Influence*: XV)

En el prefacio a la segunda edición de *The Anxiety of Influence*, Bloom retoma su debate con Paul de Man y los deconstruccionistas, a quienes califica de "resentidos" (16). El objetivo de esta escuela, señala Bloom, consiste en erradicar la originalidad única de Shakespeare, quien, según este último, no sólo es imposible de contextualizar

sino que nos ha inventado: "Shakespeare invented us, and continues to contain us". La homologación Shakespeare-Dios (que Bloom no oculta sino más bien subraya) nos coloca una vez más frente a una posición incómoda. ¿Qué significa que Shakespeare nos ha inventado? Y si el "genial" dramaturgo nos contiene en su creatividad incesante, en su ubicuidad divina, qué más nos queda por hacer, qué más por decir, qué más por escribir? Esta fe ciega nos recuerda que quienes creen en Dios no lo cuestionan, simplemente lo alaban. Bloom, en un extremo, reacciona contra los estudios culturales y defiende la noción de literatura "cultura", "high literature", y logro estético.(2) Sin embargo, todavía no sabemos cómo definir esa literatura universal que deslegitima por su sola existencia cualquier otra literatura, o una literatura que algunos se contentan en denominar "menor". Y es curioso aún más que Bloom, conocedor de la obra de Jorge Luis Borges, y sobre el cual escribió un libro homónimo y numerosos artículos, al mismo tiempo que inmortaliza al escritor argentino en el canon occidental no repara en el hecho de que el propio Borges lo hubiera cuestionado.

No obstante, esta reacción también es histórica. La mayoría de los ensayos compilados por Jan Gorak en *Canon vs. Culture* describen el debate entre "estudios culturales" y "valores estéticos", el cual se retrotrae a las décadas '60 y '70, con la fusión de los estudios de género, clase y etnia en una disciplina multicultural. Jessica Munn describe el impacto de los estudios de género en el campo de los estudios culturales y las consecuencias directas que esto provocaría en los estudios literarios, en su artículo "Canon Fodder".(3) William E. Cain, por su parte, señala que en el campo de la literatura inglesa y norteamericana, aún hasta hace poco tiempo era impensable integrar textos escritos por afroamericanos en los programas de los cursos y seminarios universitarios. Esto incluye al gran poeta Langston Hughes y al novelista Richard Wright, entre muchos otros.(4) La llamada "literature of abolition" no era estudiada en el pasado ya que los textos de la esclavitud y la abolición eran percibidos por los críticos como textos culturales y políticos y, por lo tanto, exentos de legitimidad literaria.

También Jeffrey L. Sammons, en su ensayo "The Land Where the Canon B(1)ooms", describe un enfrentamiento similar. Del mismo modo que Cain, Sammons establece las condiciones socioculturales y políticas que llevan a la construcción de un canon, y su relación directa con la definición de lo nacional.(5) Pero más allá del debate *Canon versus Cultura*, no podemos negar otro hecho histórico que Cain señala en su artículo citado: muchos de aquellos textos que hoy consideramos "clásicos" no eran considerados en el pasado como parte del canon. Y muchas veces ni siquiera eran tenidos en cuenta. *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, permaneció archivado en una de las bibliotecas de Yale en la sección de cetología, hasta que fue "redescubierto" y "reinterpretado" como un texto literario después de los años '20. Si bien nadie duda en la actualidad del lugar que ocupa el texto de Melville en la tradición literaria norteamericana, es importante señalar que la noción de "tradición" cambia y que por lo tanto no se encuentra fuera de la historia sino, por el contrario, se trata de una construcción histórica.(6)

Me interesa esta noción histórica de tradición, principalmente porque entiendo que una búsqueda por definir los "valores esenciales" o "literarios" de un texto considerado

muchas veces de manera "universal", en detrimento de otros que carecerían de estos atributos, resulta en sí misma infructuosa. Sin duda estos debates obedecen a una disputa mayor, donde cada escuela o corriente académica al defender su postura respecto al canon defiende asimismo su posición política e ideológica dentro del canon de la crítica literaria y los beneficios (reales o simbólicos) que obtiene de aquella. De todos modos, resulta casi ingenuo creer que un clásico se constituye en tal sólo por sus cualidades estéticas, algo que todavía queda sin definir; por el contrario, una lectura crítica de la crítica debe incluir a su vez las operaciones de autoconstrucción llevadas a cabo por los escritores del canon, como también el problema de la representación nacional, y las identidades culturales que estos textos condensan o que potencialmente pueden proyectar.

En el campo de la literatura latinoamericana, es importante destacar que ya en 1941 Borges leía el clásico como un texto capaz de desencadenar problemas, discusiones, analogías y debates; y a su condición histórica, agrega el interés y los problemas que el texto debe provocar en los lectores: "*No importa el mérito esencial de las obras canonizadas; importan la nobleza y el número de los problemas que suscitan*". (Sobre los clásicos: 8. Subrayado en el original.) Esta afirmación supone por una parte que ciertas obras poseen un mérito esencial; no obstante, este mérito o "valor intrínseco" no constituye la razón principal de su pertenencia al canon. Lo importante del clásico es su capacidad de provocar una reflexión literaria justamente sobre la arbitrariedad de su condición. Como sugiere más adelante, el "catálogo" es "heterogéneo" y "arbitrario", pero nunca "axiomático". Cualquier lector, continúa Borges, "puede sugerir variaciones, variables por otro lector. ¿Por qué no recordar que los hombres a quienes la superstición o la inercia concede la inmortalidad literaria no son invulnerables, ni mucho menos? (Subrayado en el original.) Contra la idea de inmortalidad literaria, la invulnerabilidad atribuida a los hombres representativos de cada nación es producto de la inercia y la superstición. Sin embargo, esta idea de representación (7) sitúa al texto o a la obra clásica en un contexto específico, histórico y arbitrario: un clásico es un libro "representativo" de una nación, por medio del cual ésta habla. Este carácter histórico atribuido por Borges a la obra canonizada deslegitima cualquier anhelo por sacralizarla. Si el clásico es aquel texto capaz de cuestionar, provocar y, en consecuencia, desestabilizar el canon, el planteo de Borges subvierte la ecuación ciegamente abrazada: clásico = canon. En este sentido, el clásico en sí es aquello que nos provee de herramientas tanto para cuestionarlo, como para preguntarnos cómo leemos, qué leemos, y por qué leemos de este modo, y no de otro. De esta manera, mientras la mayor parte de la crítica tiende a ver el clásico como un producto acabado (y esto mismo le impide desplazarlo de esa suerte de altar incuestionable donde ha sido fijado) Borges demuestra que aquellos valores considerados "universales" no son más que una elección –deliberada o inconsciente– que "las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad". ("Sobre los clásicos" *OI*: 151) Por lo tanto, al reafirmar su condición histórica, Borges desafía la idea "universal" del clásico. Para el escritor, lo universal es todo y todas sus variables posibles: desde Spinoza a la poesía de los persas, los colores, la anatomía y los hexámetros. Y si un clásico supone previamente innumerables procedimientos que posibiliten su producción final, esto es: su consagración, debemos tener en cuenta no sólo las operaciones de

construcción, sino los recortes realizados por la crítica y la coyuntura histórica y/o cultural que los acompaña.

Enfrentarnos a un "clásico" como Gabriel García Márquez con el fin de comprender su funcionamiento en una tradición mayor como la latinoamericana, supone considerar al menos tres elementos: qué lee la crítica de Gabriel García Márquez, (y en consecuencia qué no lee); cómo se lo lee; y qué hay más allá de lo que se lee (o por qué se lo lee así). Sin embargo, uno de los principales problemas que la obra del escritor colombiano plantea es la proliferación de artículos, ensayos, redacciones periodísticas o de cualquier otro tipo dedicados exclusivamente a sus textos y su vida, y que su obra sigue generando. Sólo su bibliografía consta de cuatro volúmenes de considerable grosor, y los temas y lecturas de su obra son de una variedad extraordinaria. No obstante, después de recibir el premio Nobel en 1982 y traducirse a las principales lenguas, la obra del escritor colombiano será leída a través de diferentes teorías literarias, desde todos los continentes e idiomas, estableciendo cruces y relaciones muchas veces disparatadas, pero no por eso menos válidas. Con sólo leer los títulos de las monografías, tesis y trabajos escritos podemos tener una idea del efecto que su obra suscita. Pero, ¿es esto una causa o una consecuencia de su condición de "clásico"? Es difícil saber: Rulfo, otro clásico de la literatura latinoamericana, no ha "trascendido" al mundo del mismo modo que García Márquez, ni tampoco genera ese número desorbitante de trabajos críticos. Podemos decir que la escritura de Rulfo es más parca, más introvertida o más oscura. Quizá más difícil. Pero sabemos por otro "clásico" como Borges que la "dificultad" no es un obstáculo para la constitución de un clásico. Y pensando en la ya mencionada idea de Borges, los tres, por sus cualidades diferentes, justamente nos enfrentan al problema de qué leemos en un clásico.

La mayoría de los críticos de García Márquez asumen la condición de "clásico" en su obra como un hecho dado y natural. Esto les impide indagar en los orígenes de esta constitución "inmanente", y postulan por lo tanto lecturas cuyo fin más inmediato consiste en una lucha por la primacía en el campo intelectual. Por otra parte, si se lee de clásico a clásico, como lo hace Bloom al plantear su teoría de la influencia, ni siquiera se confiere a los demás textos críticos la posibilidad de establecer otro modo de leer la obra de García Márquez, tan legítima como la propia. En este sentido, tiene razón el escritor colombiano cuando con visible sorpresa sostiene, en *El olor de la guayaba*, que los críticos encuentran no lo que pueden sino lo que quieren. (Kline:16)

Un título como *La verdadera historia de Macondo* supone una lectura que cuestiona las historias anteriores y se postula como la única y más legítima. Este tono enunciativo es un rasgo de la crítica, porque al escribir sobre los clásicos ¿no está acaso postulándose a sí misma como un texto de referencia ineludible, un clásico de la crítica literaria? El mismo García Márquez, al referirse a estos trabajos, habla de la "manía interpretativa" de ciertos críticos, y critica a muchos de ellos, quienes en lugar de leer su escritura construyen con su propia crítica un edificio de ficción. Esto es, hacen "literatura meta literaria".⁽⁸⁾ Mientras la colombiana Carmenza Kline (1992) lee en el premio Nobel la representación de lo local, y los contextos colombianos (principalmente del Caribe), que expresan de manera directa lo nacional, Agustín F. Seguí (1994) lee en *Cien años...* la relación entre historia y mito. Para Kline, *Cien años...* constituye un clásico nacional,

en tanto representa una mimesis de la realidad colombiana; para Seguí, en cambio, representa un "mito secular", ya que se trata de un texto cuya estructura es mítica (se vale para esta comparación de la obra de Mircea Eliade) pero que se corresponde con hechos históricos verificables. (179)

Lucila Inés Mena (1979) lee, como Carmenza Kline, el contexto histórico, punto de partida para la construcción del mito y clave de la interpretación de la historia que, según Mena, el "autor pretende de la novela". Reproduciendo el mismo tono tautológico que Seguí, Mena afirma que la interrelación mito-historia sugiere una visión "total" donde las realidades locales de la historia de Colombia se insertan en el marco universal. Para Raymond Williams (1984) el tiempo adquiere desde el principio una cualidad mágica, y ve en la ciudad un paraíso bíblico. Williams reconoce, no obstante, que *Cien años...* ha sido leída en diferentes niveles de realidad (el social, histórico y mítico), y asegura que una lectura social y política muchas veces escapa al lector extranjero, que se encandila con el exotismo, y desconoce el resto de los aspectos implicados.

El chileno Víctor Farías (1981) sugiere que la soledad representa la esencia del libro, en tanto opuesto a la idea de solidaridad. Se trata de un concepto político, ya que la frustración de los Buendía proviene de este estado existencial, es decir, de la ausencia de un lazo solidario. Josefina Ludmer, en *Cien años de soledad: una interpretación* (1972), trabaja la genealogía y el mito de Edipo desde una posición de lectura estructuralista y psicoanalítica, que agrega una visión nueva a las lecturas preexistentes.

Una de las más polémicas lecturas de la obra de García Márquez fue la de Vargas Llosa (1971) quién, en *García Márquez: historia de un deicidio*, sostiene que *Cien años...* es una ficción total. Para esto, postula una tajante distinción entre las categorías de ficción y lo real. Esta postura será cuestionada y criticada ampliamente. Sultana Wahnón, por ejemplo, en un trabajo donde analiza la función del "judío errante" en *Cien años...*, se expresa contra la idea de leer únicamente la autonomía literaria, como lo hace Vargas Llosa al postularla como una "realidad ficticia", donde reduce a ficción aquello que es historia. Este debate reaparece con José Pascual Buxo, quien manifiesta su desacuerdo con Vargas Llosa y su noción de realidad, la cual califica de empírica y objetiva. Para Buxo, la realidad representa la experiencia en tanto receptáculo de la memoria colectiva, del universo familiar y social.

Sin duda, detrás de cada lectura crítica subyace una ideología específica. Por una parte, la lectura del peruano provoca una confrontación entre los defensores de una lectura histórica, y quienes apoyan la autonomía literaria. Por otra, su posición de lectura queda para muchos deslegitimada, en tanto se trata de un "escritor". Esta perspectiva es tan absurda que, de tenerse en cuenta, debería dejarse de lado todos los ensayos críticos de Borges, Calvino, T.S. Eliot, Virginia Woolf, y John Berger, por citar algunos al azar. Una de las discusiones más conocidas al respecto es la de Ángel Rama - Vargas Llosa. En el semanario "Marcha" de Montevideo, en 1972, Rama publica un artículo que se llama "Demonio vade retro", donde acusa al peruano de escribir un libro "pernicioso"

para las "actuales letras hispanoamericanas" por el "asombroso arcaísmo de la tesis".(pp.7-8)

Otras aproximaciones a la obra del escritor colombiano son la de Armando Silva (1998), quien analizó *Crónica de una muerte anunciada* como una semiótica analítica del secreto, ya que la verdad se expresa en la fisuras. Rosa Beltrán (1998) sugiere que el estilo, el lenguaje hiperbólico y catastrofista, el uso de la parodia, la comedia y el humor en el sentido griego, representan en García Márquez la capacidad de restablecer un sentido cósmico. Según Andrés Marquín Casas (1998) *Cien años...* constituye una novela total que resume en su universo narrativo la mayoría de los aspectos de la vida humana: amor, religión, tradición, ecología, conflictos sociales, políticos, culturales e históricos. Vera Szeckacs (1998), la traductora de Gabriel García Márquez al húngaro, establece la similitud entre Macondo y Hungría, tanto por la historia (tan sangrienta como la de Colombia), como por su condición periférica (igual que Hungría en relación con el resto de Europa, en espera siempre del progreso), la soledad, y la violencia.

La obra de García Márquez, principalmente *Cien años de soledad*, fue y sigue siendo comparada con todos los libros posibles, piezas musicales, crónicas coloniales, obras de teatros, y países del mundo. No obstante, al recibir el Premio Nobel, el discurso de la Academia sueca subraya dos aspectos importantes para comprender su consagración internacional: la trayectoria individual como escritor, es decir el éxito, y el compromiso social y político. Dos "cualidades" de las que tanto Borges como Rulfo carecen. El argentino, por un lado, carecía de "compromiso social y político", según lo entiende la institución sueca, y el mexicano carecía de éxito y de trayectoria (una vez más, según los parámetros extranjeros).

En conclusión, la mayor parte de los críticos son hipercríticos respecto a otros críticos, y casi siempre se consagran a sí mismos a partir de la relación que establecen con un texto clásico. Esa posición de lectura, la mayor parte de las veces proveniente de la academia literaria, consiste además en un efecto encadenado provocado por la totalidad de las redes textuales que rodean la obra de García Márquez. Sin embargo, esta postura desaparece cuando estos mismos críticos analizan la obra de autores no considerados unánimemente como "clásicos". Por lo tanto, el peso de García Márquez (9) no sólo se limita a la escritura de ficción, sino a la interpretación que se postula en relación a su obra. Escasamente encontramos un análisis de este problema; por el contrario, las "críticas" son asimismo repeticiones descriptivas que sólo aumentan el grosor de los volúmenes bibliográficos. Este continuo forcejeo expresa, como ya mencionamos, una lucha de poder entre corrientes críticas, escuelas y academias, y posiciones políticas e ideológicas que recuerdan la noción de "campo intelectual" acuñada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu.(30) Tiene razón García Márquez cuando, irreverente o irónico, se burla de la crítica y sostiene que "ningún crítico podrá transmitir a sus lectores una visión real de *Cien años de soledad* mientras no renuncie a su caparazón de pontífice y parta de la base más evidente de que esa novela carece por completo de seriedad". (17) Pero también esta lectura es subjetiva.

La discusión entre "autonomía literaria" y ficción histórica, reaparece bajo el nombre canon *versus* cultura, pero todavía no sabemos qué elementos específicos definen a un

clásico. Desde una posición conciliadora, coincido con Borges en que un clásico es un libro que las generaciones de los hombres, apremiadas por diferentes razones, leen con "previo fervor" y "misteriosa lealtad". Y si la categoría de ficción es una categoría histórica (sin duda muchos estarán en desacuerdo), no podemos dejar de lado todos los elementos que confluyen a la hora de elegir un clásico. Quizá es justamente esa confluencia de elementos innumerables lo que convierte al clásico en tal.

En todo caso, es fundamental considerar la condición artificial de estas categorías como punto de partida para comprender esta interrelación o debate que no tiene solución, en tanto se procure más que nada imponer una visión más que reflexionar acerca de los problemas que esto genera.

El escritor chileno Roberto Bolaño, en su última entrevista antes de morir, oponía a Silvina Ocampo con Marcela Serrano, definiendo a la primera como "escritora" y a la segunda como "escribidora": la diferencia, aseguraba, consiste en los "años luz que median entre una y otra". (Maristain) Esta oposición condensa la idea del debate, aunque ratifica una vez más lo que ya sabemos. Me inclino de nuevo a pensar en lo que Borges sugiere respecto a la "gloria" de un poeta: ésta depende de "la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas". (Borges, 151) Y acaso, ¿no es más interesante delegar la "decisión" respecto a un clásico en sujetos anónimos quienes, fuera de la lucha en el "campo intelectual", se dejan abrazar por las pasiones, el humor, los sentimientos más básicos pero al mismo tiempo más genuinos?

Es, sin duda, la crítica quien deberá revisar pronto sus categorías de ficción, historia, valor estético, literatura alta, y literatura popular. De lo contrario, el debate continuará fluyendo infructuosamente, alimentando más trabajos monográficos, mientras viejos textos, en el corazón de bibliotecas olvidadas, son leídos con renovada avidez por lectores que desconocen las nociones de estudios culturales y canon occidental, o simplemente canon.

Notas

(1). En términos epistemológicos, ver George A. Kennedy: "The Origin of the Concept of a Canon", en *Canon vs. Culture. Reflections on the Current Debate*. Edición a cargo de Jan Gorak (New York: Garland, 2001) pp. 105-116.

(2). Según Bloom, "[w]e are now in an era of so-called 'cultural criticism'". Y luego, "[p]oliticizing literary study has destroyed literary study, and may yet destroy learning itself. Shakespeare has influenced the world far more than it initially influenced Shakespeare". Y más adelante, insiste: "Shakespeare makes history far more than history makes Shakespeare. Returning Shakespeare to history is a disheartened endeavour, and to a considerable degree an ahistorical adventure. What is literary history, or social history for that matter?" Cf. Harold Bloom: op. cit., pp. xvi y xxvi. Sin estar completamente de acuerdo con la posición de los estudios culturales respecto a su noción de "literatura", considero que la postura de Bloom es preocupante más allá de que estas aseveraciones deban tomarse como una provocación. Mi pregunta es si puede

aún considerarse la ficción como una categoría ahistórica, y cómo Bloom justificaría esta posición de lectura.

(3). "In 1976 a group of women published a manifesto, *Women Take Issue*, expressing their anger at the masculinist bias of the Birmingham Center for Cultural Studies. As [Stuart] Hall memorably puts it, 'as a thief in the night, it broke in; interrupted, made an unseemly noise, seized the time, crapped on the table of cultural studies.' After *Women Take Issue*, cultural studies could not go in the same way. Alongside studies of class, the main thrust of Marxist-oriented, British cultural studies up to that moment, gender had to be included, and then race. The triad gender, race, and class was born". Cf. Jessica Munns: "Canon Fodder", en *Canon vs. Culture*, p. 17.

(4). Según Cain, sólo a partir de los volúmenes *Heath Anthology of American literature* aparece una revisión del canon literario norteamericano con el objeto de ampliar el campo a nuevos textos y escritores: "[t]he Heath editors devote a sizeable section, for example, to 'the literature of abolition' [...] The work of every one of these writers is historically important and interesting in literary terms. It was not usually studied in the past, and not considered literary, for the simple reason that critics and scholars who defined American literature, and established its legitimacy in the academy, perceived slavery and abolition as social and political issues and therefore, as not the sort of thing that the writer of a truly 'literary' text would engage. Cf. William E. Cain: "Opening the American Mind", en *Canon vs. Culture*, p. 7. Subrayado en el original.

(5). Sammons refiere que, en consecuencia, las nuevas teorías críticas y los métodos sociológicos que supuestamente revolucionaron los estudios literarios, concluyeron por constituirse en una suerte de paradoja, ya que estabilizaron el canon aún más, y la crítica deconstructivista fue practicada en textos clásicos. Cf. Jeffrey L. Sammons: "The Land Where the Canon B(l)ooms: Observations on the German Canon and Its Opponents, There and Here", en *Canon vs. Culture*, p. 120. Y más adelante, Sammons describe cómo perdió su primer trabajo y casi pierde el segundo por este motivo: "I lost my first academic position essentially as a consequence of an eighteen month long dispute with my chairman over the composition of a minimum reading list for Ph.D. candidates. When the reemergence of the issue in my next position caused me to flinch, my then chairman complacently reminded that I could lose that one, too". *Ibid.*, p. 125.

(6). "Today the place of Melville's book on reading lists seems secure, yet it was not always deemed an important work in the American literary tradition or even recognized as a *literary* work. 'Tradition' changes. It is not outside history. It has changed in the past, is changing now, and will change again". Cf. William E. Cain: *op. cit.*, p. 6. Subrayado en el original.

(7). Borges retoma la idea de representación en el artículo, también intitulado "Sobre los clásicos", publicado en *Otras Inquisiciones*, cuya primera edición es de 1951.

(8). Algunos ejemplos son: Maturo, Josef, Menton, Kulin, Perozzo y Vargas Llosa. Cf. Carmenza Kline: *Ibid.*

(9). Para esto, me valgo de la idea conceptualizada por Josefina Ludmer en relación a Jorge Luis Borges, donde se trata el problema del "peso" del autor de *Ficciones* en el campo de la literatura argentina, y la necesidad de salir de él. Cf. Josefina Ludmer: "¿Como salir de Borges?", en *Jorge Luis Borges: Intervenciones sobre pensamiento y literatura / William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis*. Edición a cargo de Alejandro Kaufman (Buenos Aires, Paidós, 2000).

Bibliografía

Beltrán, Rosa. "García Márquez: 'Licencias y reticencias de un estilo' (Sobre *Noticia de un secuestro*)", en *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: "Cien años de soledad", treinta años después*, (Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Instituto Caro y Cuervo, 1998).

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford U Press, 1997

----. *Jorge Luis Borges*. New York: Chelsea House, 1986

----. *The Western canon: the books and school of the ages*. New York: Harcourt, 1994

Borges, Jorge Luis. "Sobre los clásicos", en *Revista Sur* N° 85 (Octubre, 1941)

Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV: *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1969

Buxo, José Pascual "Las fatalidades de la memoria: *Crónica de una muerte anunciada*", en *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: "Cien años de soledad", treinta años después*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Instituto Caro y Cuervo, 1998

Farías, Víctor. *Manuscritos de Melquíades: "Cien años de soledad", burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción, ampliada de negación*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1981

Kennedy, George A. "The Origin of the Concept of a Canon", en *Canon vs. Culture. Reflections on the Current Debate*. Edición a cargo de Jan Gorak. New York: Garland, 2001

Kline, Carmenza. *Los orígenes del relato. Los lazos entre ficción y realidad en la obra Gabriel García Márquez*. Bogotá: Ceiba, 1992

Ludmer, Josefina. *Cien años de soledad: una interpretación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972

Mena, Lucila Inés. *La función de la historia en "Cien años de soledad"*. Barcelona: Plaza & Janés, 1979

Rama, Angel. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor-Marcha, 1973

Seguí, Agustín F. *La verdadera historia de Macondo*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1994

Silva, Armando. "Encuadre y punto de vista: saber y goce en Crónica de una muerte anunciada", en *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: "Cien años de soledad", treinta años después*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Instituto Caro y Cuervo, 1998

Szeckacs, Vera. "El mundo de Macondo en Hungría", en *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: "Cien años de soledad", treinta años después*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Instituto Caro y Cuervo, 1998

Mario Vargas Llosa: *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971

Maristain, Mónica. "Estrella Distante", en *Suplemento Radar / Página 12* (19 de Julio, 2003).

Wahnón, Susana "El judío errante en Cien años de soledad", en *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: "Cien años de soledad", treinta años después*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Instituto Caro y Cuervo, 1998

Williams, Raymond L. *Gabriel García Márquez*. Boston: Twayne Publishers, 1984

Camino de Ximena: testimonio de un marciano enamorado

[Lorenzo Helguero](#)

Georgetown University

Publicada en 2002 (aunque distribuida en Lima a mediados de 2003 por motivos de marketing), *Camino de Ximena* de Santiago del Prado, libro que agotó su primera edición en pocos meses, comparte diversas características con la llamada literatura del post-boom: la singularidad (la historia personal y no la Historia), la no pretensión de

representar a nadie (no ser la voz de los "otros", sino la voz "propia"), el nulo interés por alegorizar la Nación (la problemática de la identidad nacional desaparece casi absolutamente). A estas características –que evidentemente están relacionadas entre sí– se podría añadir otra: el testimonio.

En el prólogo del libro (los paratextos de los que habla Sklodowska), del Prado afirma:

El libro que tienes en tus manos está compuesto de las cartas que le escribí a Ximena y una selección de los apuntes que llevé en mi diario. No es una novela; es el extraño camino que recorrí buscando saber, por fin, del amor (del Prado, 14).

Resulta interesante contrastar la afirmación de del Prado con el comentario de Mirko Lauer que aparece en la contratapa del libro: "Crocante, romántica, irreverente, esta novela va a despertar la complicidad de muchos jóvenes". ¿Por qué esta contradicción? Al afirmar que no es una novela, parece claro que el autor está manifestando que lo que se narra en el libro no es ficción, que él lo ha "vivido y sufrido"; al afirmar Lauer lo contrario, podría pensarse que él no "cree" en la factualidad de lo narrado. Y es que el libro, al menos por la crítica periodística, fue recibido como una novela (1). Ricardo González Vigil y Abelardo Oquendo (críticos que publicaron reseñas del libro en los diarios *El Comercio* y *La República* respectivamente) inscriben al libro dentro de este género. Oquendo, incluso, manifiesta que "no hay otra manera de leer *Camino de Ximena* que como una novela" (*La República*, 24 de junio de 2003). Este mismo crítico afirma que "es difícil imaginar en nuestra época a un hombre de 26 años tan virginal y cándido como el Santiago de la novela de Santiago del Prado" (*La República*, 24 de junio de 2003) y probablemente por ello asume la ficcionalidad del libro. ¿Pero *Camino de Ximena* es un libro de ficción?

Si regresamos a la cita de del Prado, vemos que él mismo señala que el libro se compone de partes de su diario y las cartas de amor que le escribió a Ximena, esa moderna Beatriz estudiante de Literatura. Si se asume que esa afirmación es verdadera y no un recurso retórico, no estaríamos, claro está, frente a un libro de ficción, sino a un texto que pertenecería a ese género difuso llamado testimonio o literatura testimonial (2). En la primera carta que le escribe a Ximena, del Prado dice:

(...) permítame decirle, con todo respeto, que es usted un ser bastante inverosímil.
Porque señoritas abundan; y señoritas estudiando Literatura no son precisamente especie en extinción; pero señoritas que, además de estudiar Literatura, escriban (y por lo tanto lean) bien, y encima sean guapas...
...usted bien puede ser la primicia de tan exquisita casta en nuestro país. (del Prado, 19)

Páginas más adelante, en una entrada del diario en la cual Santiago encuentra el primer borrador de esa carta, el autor escribe:

Yo nunca he tenido una enamorada. A mi edad nunca me he besado con una chica. Más absurdo aún: yo nunca he tenido una amiga. (Es su turno, Srta. Ximena, de mascullar: "Srto. Santiago, permítame decirle, con todo respeto, que es usted un ser bastante inverosímil") (del Prado 149-50).

El autor es consciente de que la descripción que hace de sí mismo puede no ser creída por el "otro" (recordemos la frase de Oquendo: "es difícil imaginar en nuestra época a un hombre de 26 años tan virginal y cándido"), pero a la vez es consciente de su alteridad, de su condición marginal con respecto al amor. Ambos (o más precisamente él) pueden ser seres inverosímiles, pero a la vez desgarradoramente "verdaderos".

Otro aspecto que puede haber contribuido a que el texto haya sido recibido como una novela, es un pasaje de una carta al traductor Juan del Solar que del Prado incluye en el libro. En ésta, el autor escribe: "Tal vez ya debería ir pensando en escribir un libro que venda. ¿Qué hay que echar a la olla para que un libro venda? Tendría que ser una novela, que venda como venden esos Bayly, esos Fuguet, esos Loriga, todos esos mentecatos (por supuesto, no los he leído)" (del Prado 162). Este pasaje podría ser tomado como metaficcional, ya que el libro que del Prado publica (y la Editorial Norma vende) es justamente *Camino de Ximena*, la pretendida "novela". Pero a mi parecer sería un error tomar este pasaje de la manera referida. La fecha de la carta es 3 de diciembre de 1996; si consideramos que la primera carta que envía a Ximena es del "domingo 13 y jueves 17 y miércoles 23 de agosto de 1995", queda claro que al escribirle a del Solar aún no ha considerado reunir las cartas y los apuntes de su diario para estructurar el libro.

¿Podría considerarse a *Camino de Ximena*, entonces, como una novela testimonial? John Beverly, discutiendo este término, afirma:

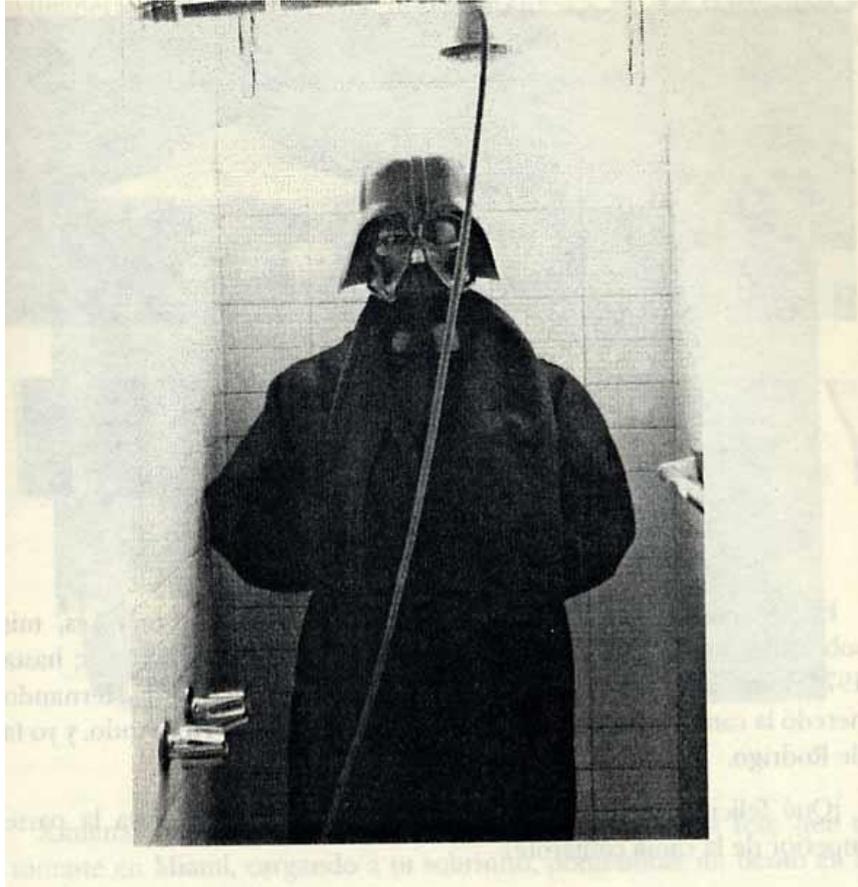
I would rather reserve the term testimonial novel (or Capote's "non fiction novel") for those narrative texts where an "author" in the conventional sense has either invented a testimonio-like story or, as in the case of *In Cold Blood* (...) extensively reworked, with explicitly literary goals (greater figurative density, tighter narrative form, elimination of digressions and interruptions, and so on), a testimonial account that is no longer present as such except in its simulacrum. (Beverly 25-26)

Más allá de que sea conveniente o no incluir en un mismo grupo a textos tan dispares (uno que narra hechos ficticios pero en la forma de un testimonio, otro que trata de registrar al detalle una serie de hechos ocurridos en la realidad, pero fuera de su experiencia), parece claro que *Camino de Ximena* no podría etiquetarse bajo el rótulo de novela testimonial: aquí hay un "autor" en el sentido convencional de la palabra, pero es ese "autor" el que narra sus propias experiencias y frustraciones.

Sin ninguna duda, *Camino de Ximena* presenta dificultades para ser incluido dentro de un género. Es un diario, pero es más que eso. Es un libro epistolar (incluye cartas de él y sus sobrinos a Ximena, la única respuesta de ella a Santiago, otra carta a su amigo traductor de la cual sólo he citado un pasaje), pero también es más que eso. Lo único

que parece claro es que el texto narra hechos que efectivamente acontecieron. No hay simulacro: hay vida.

Un hecho llama la atención: en la foto de la contracarátula, aparece un del Prado de edad escolar, tal vez de diez años, que se cubre el rostro. Ya dentro del texto, en una carta que escribe para Ximena, aparece una foto de del Prado adulto, pero con una máscara de Dark Vader, el personaje de "La Guerra de las Galaxias":



El poeta "del lado oscuro", p. 247

Otro aspecto que se relaciona a esta decisión de "no dar la cara" es que el autor no asistió a la presentación de su libro, lo que nos dice mucho de la actitud de del Prado frente a su texto. El autor intenta cubrir su identidad y no aparece públicamente porque el texto que ha escrito es un testimonio demasiado personal, cartas que estaban destinadas para otros, selecciones de un diario que probablemente en un inicio no pensó nunca publicar.

Según la definición de Sklodowska, *Camino de Ximena* sería un testimonio inmediato o directo, frente a textos como el conocido *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* que sería un testimonio mediato o indirecto, ya que está mediado por un editor (Sklodowska a, 98). Sin embargo, críticos como Beverley restringen el término

"testimonio" a discursos en los que el narrador está en conexión con un grupo o clase social del cual éste es su representante (3):

Testimonio represents an affirmation of the individual subject (...) but in connection with a group or class situation marked by marginalization, oppression, and struggle. If it loses this connection, it ceases to be testimonio and becomes autobiography, that is, an account of, and also a means of access to, middle or upper class status, a sort of documentary bildungsroman. If Rigoberta Menchú had become a "writer" instead of remaining as she has a member of, and an activist for, her ethnic community, her narration would have been an autobiography. (Beverley, 23)

El Santiago de *Camino de Ximena*, evidentemente no está conectado con una clase social ni con una lucha política: afirma su individualidad. ¿Por ello, entonces, dejaría de ser un testimonio? Según la definición que he citado, éste sería el caso. Pero, como afirma Sklodowska, para Beverley

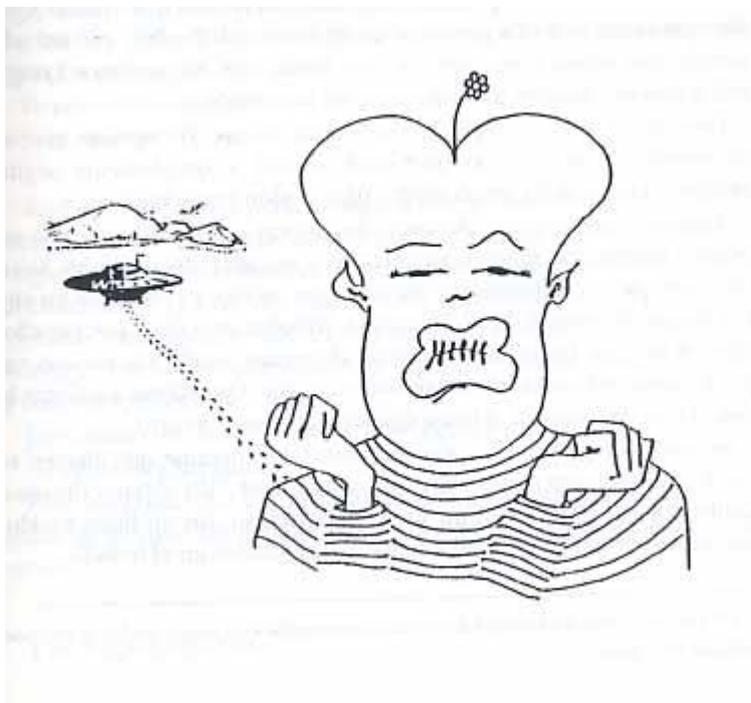
el testimonio tiene que representar una conciencia marginada/subalterna. La delimitación de "los márgenes" y de los sujetos desfavorecidos se hace en términos clasistas y es, por cierto, cuestionable. Si siguiéramos a Beverley, el calificativo de testimonio no podría darse ni a una confesión de una víctima de violencia familiar que perteneciera a la clase media (...) (Sklodowska 1992, 80).

Donde hay aparente consenso es en el hecho de que el testimonio narra la situación de un sujeto subalterno, marginal. Así, para Yúdice, por ejemplo:

Following the studies of Barnett (1969, 1981), Fernet (1977), Gonzalez Echevarría (1980) and Casas (1981), testimonial writing may be defined as an authentic narrative, told by a witness who is moved to narrate by the urgency of a situation (e.g., war, oppression, revolution, etc.) (...) Truth is summoned in the cause of denouncing a present situation of exploitation and oppression or in exorcising and setting aright official history (Yúdice 1996, 44).

Siguiendo esta línea de pensamiento, García afirma que el propósito fundamental del testimonio "radica en afirmar una alteridad marginalizada" (García 439). ¿Hay una situación de urgencia en *Camino de Ximena*? ¿Podemos considerar al Santiago que escribe su texto un ser marginal? La respuesta bien podría ser afirmativa. Como señala el autor, "A los 27 años sé bien quién soy: un desempleado profesional que sigue sin saber lo que es el amor" (del Prado 63). Desempleado por voluntad propia (se encierra en su casa a leer y a escribir, sin otro interés que los libros o el amor a distancia), pero desempleado al fin y al cabo, al margen de la sociedad de consumo, criticado por no hacer nada "productivo". Constantemente, además, se compara en el texto con los miembros de su familia en cuanto a las relaciones de pareja: su hermano mayor que ya no recuerda la sensación de estar soltero, su hermana que se va a Europa con su enamorado (4), él (Santiago) que sólo escribe cartas a una mujer de la cual no recibe respuestas. En una de las entradas del diario, por ejemplo, escribe "Me hundía el pensamiento de que todos en la casa vivían o habían vivido el amor, excepto mis

sobrinos, la hijita de la señora que cocinaba y yo" (del Prado 207). Pero donde esta marginalidad se hace más evidente es en la aceptación por parte del autor de su condición de "marciano", de "otro" radicalmente distinto.



El marciano "maricón", p. 161

En la primera carta que escribe a Ximena, afirma "no soy un marciano" (20); sin embargo, a medida que el libro avanza, el autor empieza a considerarse a sí mismo como un marciano, un extraterrestre como pocos (5):

En el homenaje [a Borges], oliendo a Quorum, la eludiste. Por lo que parece (...) Ximena debe de haber pensado que tú eres medio marciano por haber ido al homenaje y haberla evitado, para verla tan sólo de lejos. Y luego del homenaje le llegó una carta tuya (la escribiste dos semanas antes del homenaje), donde le pides seis (6) fotocopias de su meñique... ¡¡Cómo no va a pensar que eres un Marcianazo!! (del Prado 131)

La marginalidad del autor que escribe (no del que publica) se hace evidente. El texto pone de manifiesto una situación de opresión, no ideológica o política, claro está, pero sí personal, afectiva. Y lo hace narrando una serie de hechos verdaderos, o mejor dicho subjetivamente verdaderos. Es "su" verdad la que él narra. ¿No convertiría esto a *Camino de Ximena* en un testimonio?

Pero el narrador no sólo registra estos hechos, sino que también imagina otros tantos, nunca ocurridos, pero que el autor hace suyos. Así, se imagina un futuro con la Dama, juntos, felices, realizando su deseo: "En el mar, abrazada a mí, susurra en mis ojos: Mi tritoncito..." (del Prado 139). Pero también (porque no recibe respuesta de Ximena e

intuye que ya no la va a recibir nunca), se imagina un futuro de soledad, separado de ella, perdidas para siempre las ilusiones:

jueves 23 (5:27 pm)

No se animó a conocerla; le escribió cositas dulces durante años, sin obtener respuesta; y una mañana le llegó de ella un parte matrimonial...(6)

jueves 23 (5:46 pm)

...Y asistió a la boda, increíblemente asistió a la boda de ella, con un terno que le prestaron (que le quedaba increíblemente pésimo), y un pañuelo inmenso... que no tuvo descanso... (del Prado 190).

Varios críticos han puesto especial énfasis en que el narrador del testimonio tiene que hablar en primera persona. Así, por ejemplo, Beverley define al testimonio como "a novel or novella-length narrative in book or pamphlet (...) form, told in the first-person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events he or she recounts, and whose unit of narration is usually a "life" or a significant life experience. (Beverley 13). Aunque narrado principalmente en primera persona, en el libro de del Prado aparecen también otras personas gramaticales que van exponiendo los hechos. Incluso es posible encontrar, en una misma página, cambios o saltos de "narradores" gramaticales:

miércoles 6 de noviembre (10: 38 am).

En la primera carta que le escribió, el marciano le dijo: "No soy un marciano".

miércoles 6 (9:39 pm).

Mi venusina...

jueves 7 de noviembre (10:31 pm).

Renzo me dice por teléfono que es muy probable que le salga la beca para ir a Grecia a estudiar griego clásico, en octubre del próximo año.

Ximena se va a Boston; el Superagente Erre, a la Atenas de Xantipa, a seguir un cursillo de recontraespionaje.

¿Y tú Santiago, adónde te vas?

(-A la mierda)

Ya sabía que ibas a decir eso...

jueves 7 (11:55 pm).

Il faut être absolument martien. (del Prado 149).

A mi parecer, el hecho de que del Prado recurra a diversos narradores gramaticales no le resta "testimonialidad" al discurso. Puede ser un particular estilo, puede ser que para narrar determinados hechos necesitara distanciarse de la primera persona. Sea como fuere, el efecto de verdad logra establecerse, y eso es, en última instancia, lo fundamental para un texto de las características de *Camino de Ximena*.

Dentro del libro, del Prado incluye un "cuento" titulado "Salamandras del fósforo". Las razones para esta inclusión son claras; en una nota, Santiago afirma: "Ximena, cuyo segundo apellido es Costantini, aparece en el cuento, en Venecia, como la dogaressa Costantini" (del Prado 80). El autor nos dice que presenta su texto a un concurso de cuentos en París y otro en Lima, sin mayor suerte: "Es imperdonable lo que ha hecho

hace un rato: ha llorado porque no ganó nada en el concurso de cuento. Tal vez Salamandras del fósforo ni siquiera es un cuento" (del Prado 167). Así como la pretendida "novela" no es una novela, el "cuento" tampoco es un cuento. Esta afirmación puede hacer referencia a que el texto no tiene la estructura de este género literario (ciertamente no la tiene), pero también puede referirse a que no estamos frente a una narración ficcional, sino a un testimonio. Y es que el "cuento" se diferencia muy poco del resto del libro; los capítulos bien podrían pasar como entradas sucesivas del diario.

"Salamandras del fósforo" se inicia con el "tío" (personaje principal del "cuento") interactuando con sus sobrinos; luego se nos narra un largo sueño del personaje (el lugar: Venecia (7); la mujer: la dogaressa Costantini). Los niños despiertan al tío para seguir jugando, y es recién ahí que aparecen las salamandras que le dan el título al texto: para entretener a los sobrinos, el tío enciende antiguos fósforos y les narra las biografías de las salamandras, cuyas vidas duran desde que éstos se encienden hasta que se apagan por completo. El "tío" es, claro está, Santiago; los sobrinos aparecen con el mismo nombre que en el resto del libro: Martín, Manuel y Nicolás (8); la dogaressa Costantini (como afirma el mismo del Prado) es Ximena, "Una diosa con su pelo cortito"(9) (del Prado 95).

A lo largo del libro, del Prado manifiesta una profunda preocupación por la muerte (10). Casi podría decirse que este tema es tan importante como el del amor. Así, por ejemplo, aparecen diversos animales muertos: ratones, insectos, un perro que muere atropellado, entre otros. "Salamandras del fósforo" no es la excepción: aquí aparece un pájaro muerto, que es enterrado por el tío y los sobrinos:

Cuando terminó de cavar, el tío, ayudándose con el rastrillo y un palito (para no enfermarse) colocó la lámina de pajarito en el hoyuelo, poniendo en dirección al Este lo que sería su cabecita. (Había leído la noche anterior que, hace miles de años, los primeros hombres, los paleantrópodos, orientaban así sus enterramientos, indicando la intención de hermanar la suerte del alma con el curso del Sol, con la esperanza de que volviera a despertar en el otro mundo, renaciera en el más allá, así como el Sol despierta y renace todos los días) (del Prado 87).

Esta cita es interesante porque en una de las primeras entradas del diario (antes del texto "Salamandras del fósforo"); del Prado narra que encuentra un ratón en el baño, animal que luego es envenenado por su madre. Al final de esa entrada, escribe: "Mañana temprano lo enterraré, poniendo, hipócrita, su cabecita en dirección al Este" (del Prado 26). Es decir, el "cuento" explica el por qué de esa forma particular de enterramiento, nos habla de un texto que leyó, que está en conexión tanto con "Salamandras del fósforo" como con el resto del libro.

Dentro del largo sueño narrado en el "cuento", aparece un personaje bastante singular:

Llamó la atención del tío un señor que empezaba a disfrutar de su paseo en góndola. Llevaba muy erguida la cabeza, y sobre ella un insólito tricornio hecho

de palma trenzada. (...) Y los ojos del señor se encontraron con los suyos. Y el tío, bruscamente, lo saludó con la mano. Y su padre, sonriendo, alzó el tricornio con ademán leve, gentil" (del Prado 94).

El padre del autor (que al inicio de "Salamandras del fósforo" se nos dice había muerto pocos meses atrás) es recordado en diversas partes del libro. Así, en un pasaje del diario escrito en el balneario de Pucusana, escribe:

Fue sin duda el espectáculo más exquisito que se vio aquí en Pucusana: un señor (mi padre) yendo a la playa con un tricornio de paja. Lo recuerdo aún pidiéndole a mi madre aguja e hilo para coser tres extremos de su sombrero de paja de ala redonda y armar así el clásico tricornio. El no podía ir a la playa con un mero sombrero de paja; él tenía que ir con un sombrero distinguido, de otra época (del Prado 209).

Las conexiones entre ambos textos son, pues, evidentes. Pero a diferencia del pasaje del entierro del pájaro, aquí es el diario el que contextualiza esa parte del "cuento". Lo importante en todo caso es esa conexión que proviene, en última instancia, de hechos vividos y recordados.

Pero las conexiones no terminan ahí. En el texto de "Salamandras del fósforo" hay una referencia a una cuna, en la que el tío durmió "hasta los ocho años, y recuerda haber dormido plácidamente en la mitad de esa cuna" (del Prado 97). Hacia el final del libro, en una carta que le escribe a Ximena, acompañada de una foto en la que aparecen sus sobrinos metidos dentro de una cuna, el autor cuenta que:

En esa cuna, Ximena, han dormido mis hermanos mayores, mis sobrinos y yo; yo más que nadie: dormí allí hasta los ocho años; hasta 1977, año en que murió mi abuelo Rómulo. Mi hermano Hernando heredó la cama del abuelo, mi hermano Rodrigo la de Hernando, y yo la de Rodrigo. ¡Qué felicidad el día en que Santiago supo que era suya la parte superior de la cama camarote! (del Prado 248)

Por otra parte, en las biografías de las salamandras que les cuenta a sus sobrinos, hay una especial: la de Pyrausta Pingüina Piccolomini del Piccirrini, claramente identificable con el autor: una salamandra que devora libros, escribe poesía, pero que detesta el academicismo (11). Para obtener algún dinero, Pyrausta "se asocia con su hermana Alonsa, estudian la posibilidad de exportar unas maquinillas para afilar las puntas de los mondadientes usados, invierten muchísimo dinero, están muy entusiasmadas, pero el negocio, apenas empezado, fracasa (...) (del Prado 101). En la carta al traductor Juan del Solar, que ya hemos citado anteriormente, el autor afirma: "Mi madre y mi hermano Hernando creen en mí. El negocio en el que ayudaba a Hernando (exportar 'uña de gato', ¿recuerdas?) se estancó por falta de capital" (del Prado 162). Otra vez las conexiones entre los textos se hacen bastante claras.

Pero quizás la parte más reveladora de "Salamandras del fósforo" sea la actitud en la que describe al personaje después de escuchar unas palabras sorprendentes de su

sobrino Manuel: "El tío apuntó las palabritas del niño en el primer papel que encontró, temeroso de perder su orden" (del Prado 104). Muy probablemente ésa es la actitud que del Prado tomó para escribir los apuntes de su diario: anotar cada palabra, registrar cada hecho, guardar –para siempre- cada vivencia.

Camino de Ximena, pues, es un testimonio muy personal. Aquí del Prado nos transmite sus frustraciones, sus obsesiones, sus deseos. Aunque es claro que hay una evidente intencionalidad literaria, hay también una fuerte intencionalidad por parte del autor de documentar "su" verdad. No es una novela: es el extraño camino que del Prado recorre buscando saber, por fin, del amor.

Notas

- (1). Sklodowska afirma que varios de los textos testimoniales que estudia en su libro *Testimonio Hispanoamericano* "han sido leídos como novelas (...) y parece que su consagración dentro del canon literario latinoamericano se debe precisamente a su asociación con la novela" (Sklodowska 1992, 96).
- (2). "Parece preferible no usar el término testimonio en el sentido amplio de la palabra y hablar de literatura testimonial. El testimonio es solamente uno de los géneros de la literatura testimonial, al lado de memorias, crónica, diario íntimo, diario de viaje, biografía, cartas" (Housková, citado en Sklodowska 1992, 75).
- (3). Yúdice, sin embargo, ve al narrador del testimonio no como representante de la comunidad, sino como su agente: "Emphasizing popular oral discourse, the witness portrays his or her own experience as an agent (rather than representative) of a collective memory and identity" (Yudice 1996,44).
- (4). En una de las cartas que le escribe a Ximena, del Prado le cuenta que "Mi hermana Gabriela viajó hoy a Europa de vacaciones con su enamorado. ¡45 días! Algún día, ojalá algún día yo pueda hacer eso con mi enamorada. Lo único que me falta para ello es tener plata y enamorada" (del Prado 172).
- (5). Probablemente el disfraz de Dark Vader aluda también a esta condición de "marciano".
- (6). Resulta bastante irónico que la "carta" que recibe de Ximena sea precisamente para participarle su matrimonio.
- (7). He señalado en otra nota que Santiago manifiesta su deseo de conocer Europa; este sueño, en un sentido al menos, puede verse como una realización de deseo.

(8). Tanto en "Salamandras del fósforo" como en el resto del libro, aparecen dibujos hechos por los sobrinos.

(9). Esta descripción de la dogressa se hace en "Salamandras del fósforo"; a lo largo del libro, Ximena está descrita con el mismo corte de pelo.

(10). En una de las entradas del diario, escribe:

¿Por qué te has puesto triste?
¿Por qué te deprimes?
Porque piensas en la muerte a diario...
Porque no lo puedes evitar.
Y así, aunque te repitas que amas la vida, tú nunca sabrás ser feliz
(del Prado 116)

(11). Del Prado abandonó su carrera de letras en la Universidad Católica para leer y escribir a tiempo completo.

Bibliografía

-Beverley, John: "The Margin at the Center: On Testimonio (Testimonial Narrative)". En: *Modern Fiction Studies*, vol. 35(1), primavera de 1989.

-del Prado, Santiago: *Camino de Ximena*. Colombia: Grupo Editorial Norma, 2002.

-García, Gustavo: "Hacia una conceptualización de la escritura de Testimonio". En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XXV, 3, primavera de 2001.

-González Vigil, Ricardo: "El sueño del primer amor". En: *El Comercio*, Sección Cultural, 26 de junio de 2003.

-Oquendo, Abelardo: "*Camino de Ximena*". En: *La República*, Sección Cultural, 24 de junio de 2003.

-Skłodowska, Elzbieta: *Testimonio Hispanoamericano*. Nueva York: Peter Lang, 1992.

--- "Spanish American Testimonial Novel: Some Afterthoughts". En: *The Real Thing*, Georg M. Gugelberger (ed.). Durham: Duke University Press, 1996.

-Yúdice, George: "Testimonio y Concientización". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 18(36), 1992

--- "Testimonio and Postmodernism". En: *The Real Thing*, Georg M. Gugelberger (ed.). Durham: Duke University Press, 1996.

RESEÑAS/REVIEWS

El sentido del silencio. *Poemas. 1952 – 1968.* Alfonso E. Pérez Sánchez

A finales de los sesenta, en su luminoso ático de la calle de Alberto Aguilera en Madrid, desde donde se podía ver casi Toledo, antes de que levantaran la mole de "El Corte Inglés" y otros edificios, Alfonso Pérez Sánchez, con una copa de coñac en la mano, la habitación nublada del humo de los cigarrillos, el sol entrando suave por los ventanales en aquellas tardes frías, lentas y azules de invierno, leía en voz alta poemas de Cernuda y de Neruda con tanta fuerza y pasión que, a pesar de haber transcurrido casi cuarenta años, han quedado en la memoria de los que le escuchamos como uno de los momentos más felices de nuestras vidas:

Cuando todos se han ido, lentamente recojo
una a una, con amoroso mimo,
las colillas que han ido dejando por los yertos
ceniceros oscuros.

Por ese tiempo algunos de los amigos escribían poesía abiertamente. Uno de ellos era Francisco Brines, otro López Gradolí, mientras que Pérez Sánchez la escribía "a escondidas", como un poco en privado guardaba en el dormitorio su colección de libros de poesía, separados de los de arte que tenía catalogados en su despacho. Mientras recitaba, un bellissimo dibujo del retrato de un joven miraba atentamente la escena y aunque afuera hacia frío y atardecía, en el estudio del profesor la poesía encendía la mirada de un muchacho toledano. Pasó el tiempo y algunos de los que escuchaban se fueron o se los llevó el olvido. Volvieron nuevos cuerpos, llegó otro invierno y otra primavera, pasaba la vida y a veces se asomaba la muerte. Siempre, como un punto de referencia, como una hermosa mentira, un faro donde asirse en tiempos de tormenta, estaba la mirada imperturbable del joven.

Pérez Sánchez nació en Cartagena en el año 1935. Estudió Filosofía y Letras en la universidad de Valencia. Se doctoró en 1964, siendo Catedrático en la Complutense. Dirigió por ocho años el Museo del Prado, del que había sido subdirector por diez años. Es uno de los mejores especialistas en la pintura y el dibujo italiano y español del barroco. Ha publicado numerosos libros.

La poesía que el profesor Pérez Sánchez había escrito un poco a escondidas quedó por mucho tiempo descansando en los cajones del olvido. Quedó reposada, pero no olvidada, porque los que habíamos tenido la suerte de conocerla y saber de su existencia la manteníamos viva. Ahora, se ha publicado reunida en un volumen titulado escuetamente *Poesías. 1952-1968* por la Fundación Olivar del Castillejo, en la colección *Ars Millenii*. Acompañan los poemas un lúcido dibujo de Ramón Gaya, que es un detalle del "Bautismo de Cristo" (1958), y un emocionado e iluminador prólogo de Francisco Brines. *Poesías* agrupa tres libros: *Turbio silencio*, *Apresurado goce* y *Más cierto que esperanza*. En una "Nota del autor" el poeta llama a esta entrega "poemas de juventud", no se sabe si con un cierto dejo de melancolía o de disculpa por lo que puedan tener de inmadurez. Sí, son poemas de juventud porque fueron escritos

cuando el poeta era joven, feliz y enamorado, pero son poemas de madurez por lo que dicen y cómo lo dicen, por el discurrir ideológico sostenido con una precisión en la palabra y un cauteloso tono de lirismo, por el trazado verbal y la independencia de escuelas o generaciones (aunque se pueda identificar, en ocasiones, algunos nombres de moda en aquel tiempo). Los tres libros, dice el autor, "responden a momentos muy precisos de mi vida y seguramente reflejan situaciones y sentimientos que mucha gente de mi edad vivieron" y los tres tienen un nivel paralelo o superior a muchos de los libros de poesía que se publicaron en aquel tiempo y que se han publicado después. Libros que fueron premiados y definidos como "seminales" y que ahora tienen la semilla seca y vana; estéril poesía social, falsa poesía religiosa, agobiante poesía preciosista, cargante poesía barroca... Mientras tanto estos tres libros están frescos, llenos de luz, oliendo a mar, chorreando sangre y repletos de cuerpos, sin que el tiempo, tan inflexible con la poesía, haya podido con ellos.

En el soneto inicial de *Turbio silencio* el poeta se presenta orante a un Señor al que reza o habla. La primera palabra del poema es, significativamente, "carne". Y los cuerpos van a ser, en la vida del poeta, en su vertiente profesional y en su trayectoria humana y vivencial, materia prima de conocimiento, de estudio, de amor, de amargura, de decadencia y muerte. Van a ser a veces árboles, a veces fuego, a veces silencio y a veces desvío. En los "adentros" del poeta fluye un "blando río / que a Tu inminencia crece y se derrama". En este poema, incluida la mayúscula del pronombre Tú trascendente, la forma estrófica escogida, el tono y la identificación de la voz poética con la voz divina, se puede ver claramente un "vago espíritu de religiosidad difusa o misticismo ansioso que el ambiente y la obra de ciertos poetas del momento propiciaban".

Turbio silencio está dividido en tres partes: "Yo en soledad", "Inminencia de Ti" y "Final". Hay una coherencia y una continuidad en las citas que el poeta intercala a lo largo del libro. Citas que nos desvelan y aclaran los nombres y la poesía que hacían "ciertos poetas del momento": Unamuno, un fragmento del Salmo 38, Dámaso Alonso, Miguel Hernández y José Luis Hidalgo (que murió muy joven y que gozó de popularidad en aquel tiempo y que ahora está totalmente olvidado). *Turbio silencio* tiene un claro sonido, es limpia la palabra aunque haya una ansiedad oscura, un misticismo y una religiosidad que, en ocasiones, puede parecer artificial, anticipo de otra religiosidad más honda que aparecerá en *Apresurado goce*, el segundo libro. Lo único turbio de este libro es el agua que corre hacia el mar del Tú trascendente y el tú humano. Río revuelto de pronombres personales. De *Turbio silencio* nadie diría que es un "primer libro". El verso es terso, pulido, sonoro y bien trabajado. Metáforas que saltan luminosas y fogosas, damasquinadas de musicalidad gozosa. En el ya mencionado poema inicial, un soneto que comienza con "carne y sangre", dos palabras fundamentales, cargadas de religiosidad y ritualidad, nos anticipan y delimitan el argumento del libro y nos ponen en guardia de su religiosidad. No cuerpo, sino carne. No vino, sino sangre. El aliento de un Juan de la Cruz lejano se mezcla con la presencia de una voz adolescente y tierna.

Carne y sangre, Señor, estremecidas
en la inminente víspera del goce.

Ansia multiplicada por el roce
de innumerables tórtolas heridas.
Ojos en tibio vuelo adolescente
de la espiga a la flor y de ella al ave.
Mano que, en su torpeza, apenas sabe
acariciar un seno dulcemente.
Eso soy yo, Señor. Ardiente llama,
turbio silencio, desigual desvío.
En mis adentros fluye un blando río
que a Tu inminencia crece y se derrama.
Y mi dolor, en agrio desvarío,
suenan Tu luz, y a Tu silencio clama.

Turbio silencio es también llama ardiente y desigual desvío. Un libro de talante religioso escrito por un joven ateo enamorado y de un Dios imposible y distante, pero deseante de un dios cercano y cálido.

Del "blando río" de *Turbio silencio* que iba a desembocar en la inminencia del Señor, llegamos, a través de un río desbordado y salvaje, al mar del placer que, después de todo, es el morir, "yerta quietud". *Apresurado goce*, un libro de título revelador, compuesto de diecisiete poemas numerados y sin títulos, nos recuerda el descubrimiento de un cuerpo gozoso, el encuentro con el amor sensual, el choque con la luminosidad de una mirada, el "interminable goce, / renovado / a cada nueva luz, / a cada aurora. / Una carne, otra carne: goce, goce./ Irrenunciable hierro, / turbio y grave." Nos avisa del temblor de unas manos, de la fuerza de la sangre, del milagro de unas brasas y del acoso de la dicha. Y aunque es un libro de preguntas, tan inseguro como es el amor, *Apresurado goce* es sobre todo un libro con muchas respuestas, tan seguro como es también el amor. En este poema de bellísimos endecasílabos la voz poética recuerda solamente "il nome" de la persona amada y "la mansa quietud del recuerdo" :

¿Qué sé de ti, mi amor? Tu nombre sólo.
Tuve tu carne y tu calor entero.
No sabré más quizá. Tu nombre siempre
y la mansa quietud de tu recuerdo.

Se presiente en este libro la presencia de Neruda, de Salinas, posiblemente de Cernuda. ¿Sandro Penna, tal vez? Sobre todo el lector se contagia con la fuerza de la voz poética, de su apasionada y animal entrega, del torrente de adjetivos precisos y vivos que hacen que el verso queme, que nos abrasen las metáforas, que nos muerdan los "afiebrados tigres" en la sangre, que nos sintamos gozosamente heridos en el recuerdo:

Una encendida selva nos arrastra.
Agrias serpiente, afiebrados tigres,
locas panteras firmes y rugientes
nos galopan confusas por la sangre.
Gritos de selva damos en el beso,
y en las manos, un agua espesa y verde,

llovida de la selva, nos arrastra
en el ardiente sueño de los goces.

Cierra el libro un poema largo que nos recuerda el argumento de *Turbio silencio*. "Estamos" -dice Brines- "ante el poema de un mayor y audaz recorrido autobiográfico. En él se muestra con diafanidad la trayectoria de una salvación humana ya lograda". Un poema que es, aparentemente, como una ducha de agua fría después de una larga noche de amor salvaje. Un poema que habla, de nuevo, al Señor y que nos da frío y hace que nieve en nuestra mirada y en nuestro corazón, aunque en la estrofa final de nuevo renace la esperanza, "el gozo apresurado y perpetuo de su carne":

Tú que sabes la eterna canción de nuestra sangre
ayúdame. Me sabes acosado de dicha:
la de su amor y el Tuyo. Y esa dicha remota
sólo será potente, poderosa y perfecta
en el gozo perpetuo de su carne presente.

Si *Turbio silencio* era la mañana del encuentro con el Tú místico y el tú humano y *Apresurado goce* era la plenitud de una tarde de amor interminable y total, *Más cierto que esperanza*, dedicado a "F.R.C.", es el atardecer amoroso, cercano a la noche, próximo a las tinieblas... Un libro compuesto por catorce poemas de los que los once primeros fueron escritos y fechados entre los años de 1962 a 1965, en ciudades tan diversas y distantes como Marbella, Valencia, Badajoz, Madrid, Mazarrón, Salamanca o Florencia... Aquí el fuego va a disminuir, van a aparecer estrellas elegíacas, la voz poética se va a adentrar "en lo oscuro" y va a quedar la esperanza del recuerdo. Brines dice que "se alcanza en este libro la defensa más firme del amor interior. El poeta quiere ahora bastarse generosamente con el amor vivido en el sagrado de sí mismo. Ahí está el secreto y más reparador latido, 'algo mucho más cierto que esperanza'."

En los dos libros precedentes había preguntas; en el primero las preguntas eran al Señor y no fueron nunca respondidas porque el Señor es mudo y sordo con ciertas voces. En *Apresurado goce* las preguntas eran al amado y el amado no responde nunca cuando está en ejercicio amoroso ya que en el amor no hay palabras. En *Más cierto que esperanza* empieza y termina el libro con preguntas a la vida pero ésta tampoco tiene respuestas. El poeta se pregunta y nos pregunta en el primer poema, que es uno de los más hermoso de todo el volumen:

¿Por dónde estará el río? ¿Adónde su frescura?

...

¿Dónde estarán las aguas que otro tiempo fluyeron;
las que supieron toda la belleza fragante
de adolescentes muertos hace ya tanto tiempo
que ni sus huesos quedan para decir quien fueron?

¿Quién tiene las respuestas? Posiblemente la muerte las tiene.

En el último poema nos vuelve a hacer y nos hacemos estas tres preguntas escalofriantes, breves, dolorosas como tres puñaladas:

¿Estuve? ¿Tuve? ¿Tengo ahora?
Nada me diste. En la distancia
algo te debo: el eco solo
de tu presencia iluminada,
que me devuelve cada día,
al decírmelo sin palabras,
la afirmación primera, signo
del sentido que me faltaba.

Ni el Señor, ni el Amor, ni la Vida le respondieron al poeta. Fue el silencio quien lo hizo: "Ahora me entrega tu silencio / el sentido que me faltaba." Y sin saber si fue el Señor, el Amor o la Vida quien le segó la voz al poeta, la otra voz, la del Arte, nos trajo y nos dejó para siempre la presencia y el magisterio del profesor, del crítico, del historiador del arte, del amigo y del amante. Y ahora que el tiempo ha pasado, que aquel "cuerpo de luz / encendedor del mundo, / creador también, /derramador de lumbre, / dando nueva razón a cuanto toca" se apaga, ahora que aquellos cuerpos hermosos como dioses caminan entre sombras y están "tensos en sus soledad", volvemos a reencontrar para siempre, justamente rescatado, al joven amante, al poeta luminoso, mediterráneo, furioso y apasionado y volvemos a estar llenos de vida, de fuego, de sangre y de fulgor como si el tiempo no hubiera pasado por ninguno de nosotros desfigurando aquella belleza que parecía eterna.

[Hilario Barrero](#)

Borough of Manhattan Community College. CUNY

Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales) edición: Nara Araujo- Teresa Delgado. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003. Pp. 804 [ISBN: 970-654-916-1]

Ya sea que tomemos la mirada de Foucault advirtiendo las ramificaciones del poder, sus mecanismos operativos que pueden incluso generar placer, o interpretando el panorama actual desde Baudrillard, el espectáculo de la época como una transparencia sin diálogo real, entre los juegos o los vestigios flotantes de lo posmoderno; en cualquier caso, asistimos hoy como nunca en Estados Unidos, a una cancelación semioficial de los discursos divergentes. Esto en sí mismo presenta una nueva oportunidad para hacer énfasis en la importancia de los discursos críticos, su porosidad y apertura a nuevas instancias del texto y el sujeto, precisamente cuando se insiste en la homogeneidad hermenéutica, con una especie de orgullo y de publicidad que inquieta a quienes contraponen las reacciones del poder político del presente al oscurantismo pregalileano, la inquisición violenta de cuerpos y escritos que se desarrollaron en escenarios perfectamente legitimizados. ¿Qué significa pensar en nuestras universidades? ¿Qué lugar tiene la reflexión de un texto, como reacción a una sola salida del imaginario social?. En el tomo frondoso (804 páginas) de Nara Araujo y Teresa Delgado. "Textos de teoría y crítica literarias" aparece una contrarespuesta. El volumen creado para los estudiantes de la Maestría en Teoría Literaria en México responde a la preocupación de enfatizar el rol de crítica, aunque ese rol haya sido siempre más nítido en los países nuestros, como lo muestra esta recopilación rigurosa del pensamiento teórico-literario construido a lo largo del siglo XX. El trayecto comienza con Víctor Shklovski (Rusia, 1893- URSS, 1984) con el texto: " El arte como artificio" publicado en 1917, durante la primera etapa de los formalistas rusos en el análisis de las imágenes poéticas. En los apuntes introductorios al texto, se hace un comentario breve y efectivo de la posición teórica del autor, sus obras y su enfoque semiótico, estilístico o sociológico, atravesando la literatura como concepto y objeto de un estudio cambiante e impreciso. Al decir de Nara Araujo en su introducción:

La fragmentación, el borramiento de los límites y los desplazamientos marcan la reflexión sobre un objeto de estudio, la literatura, que traza ella misma, con dificultad, sus propias fronteras y resulta permeable a una discusión que incluye y excluye lo propiamente literario (p.19)

De esta manera se engarzan textos claves para mirar el fenómeno de la literatura , desde "El arte como un hecho semiológico" de Mukarovsky hasta " El seminario sobre *La Carta Robada*", en un análisis del discurso lacaniano sobre el lenguaje como una construcción del inconsciente. Pasando por Barthes (estructuralismo y semiología), Yuri Lotman (los códigos del texto literario, las estructuras extratextuales), Stanley Fish ("*Is there a Text in This Class?*"), Harold Bloom (la angustia de las influencias), Wolfgang Iser (la indeterminación y la respuesta del lector). El lector (sobre quien viene a recaer buena parte de la crítica moderna que lo considera como un eslabón fundamental en la

interpretación y el alcance de la obra literaria), puede hacer con este volumen un recorrido de las tensiones, las crisis y los préstamos de diferentes teorías que abren, cierran, desarticulan las nociones previamente exploradas y aparentemente consumidas dentro y fuera de lo literario. Es refrescante además, que aparezca un texto como : "Campo intelectual y proyecto creador" de Pierre Bordieu (1966) , un verdadero *must* , para cualquier estudiante de literatura que puede ver el fenómeno del libro y del autor desde las variantes históricas en la formación de públicos y libros. Recordando que es en la revolución industrial donde la producción artística pasa a considerarse como un tipo de producción especializada. A partir de ese momento, la vida intelectual organizada alrededor de la aristocracia y de la Iglesia como foros únicos de legitimidad cultural, se interrumpe ante métodos y técnicas del orden económico . Con un proyecto parecido de reflexión: públicos/recepciones, se representa la teoría de H.R. Jauss con un texto escrito ese mismo año: " Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria" (1966) en donde propone fusionar los horizontes de expectativa que rodean a toda obra literaria, incorporando un proyecto extra-literario, en el entrecruce de lo estético con otras fuerzas innegables de la sociedad y la historicidad. Para llegar a Michael Bajtín: " De la teoría de la palabra en la novela", abriendo con su producción maravillosa enfoques que enriquecen y que privilegian el contagio de las voces y las tradiciones, la fuerza de lo que está inmerso en lo folclórico, la potencia y la energía del diálogo. El volumen cuenta además con algunas intervenciones críticas clásicas: Foucault (historia de las instituciones, la gobernabilidad y la subjetividad), Derrida (la cancelación del origen) , Cixous (la construcción discursiva de la mujer), hasta el heroico Edward Said, en su resistencia a la mirada de Occidente apoyada en la fuerza de la crítica colonial de Franz Fanon.

Cada uno de esos modelos operatorios refuerzan la energía del siglo en su búsqueda de definiciones y anti-definiciones, y demuestran la imposibilidad de marcar una única cartografía de valores sobre todo en este país, cuestión que se verifica en un capítulo dedicado a Bell Hooks y su artículo: "Devorar al otro: deseo y resistencia" (1992) , cuyo enfoque específico es la negritud en Estados Unidos, y las lecturas étnicas que se producen dentro del campo de la cinematografía, el espectáculo y los campus universitarios. El volumen finaliza con Gayatry Spivak y su texto "Historia" de 1999, sobre las líneas teóricas de la colonización occidental y los procesos del sujeto subalterno. El único punto discutible es que en esta gama de autores no se incluye a Lyotard o los posmodernos, los juegos irreverentes propuestos por esta manera de mirar la narrativa contemporánea, sin embargo, el título mismo del libro nos previene de esa determinación al concluir en los postcoloniales.

De ninguna manera, se podrá hacer justicia a este volumen bien pensado, con unas pocas páginas que revisan este trabajo, que además es una co-edición entre México y la Universidad de la Habana. Lo que procura este volumen es una valiosa guía para cualquier profesor que quiera introducir teoría crítica en la clase, por la selección rigurosa de los textos, por la formación rigurosa de sus recopiladoras, en especial Araujo, especialista políglota, preocupada por la traducción de estas piezas críticas que se presentan con claridad, con buenas anotaciones como prefacio a la lectura de los trabajos. Esta reunión de textos rehúsa hacer de un libro crítico un libro esotérico, inaccesible o intimidatorio para los estudiantes, o para cualquier estudioso serio de estos

procesos en los que la lectura y la escritura creativa revisten nuevas emociones y nuevos contrastes.

Es posible que los distintos abordajes críticos permitan a un estudiante abrir esa posibilidad de síntesis y de aislamiento que producen ciertos discursos, abrir textos como fuerzas alienantes, creadoras, que renuevan la experiencia humana. El mundo desde el cual "todo es posible", el "American Dream" de la diferencia, la ruptura, la renovación constante, esa construcción diaspórica que ha sido este país, y que no puede reducirse a un cúmulo de códigos efectivamente manejados, como si de pronto, todas estas fuerzas, estas controversias, estos escritos en la miseria, la lucha, el fracaso, no hubieran tenido ninguna razón para existir (1).

Mis más altos respetos a las compiladoras Araujo y Delgado.

[Gladys Ilarregui](#)
University of Delaware

Notas

(1). Mi agradecimiento al Círculo Bajtín en la Universidad de Sheffield, Inglaterra, por las discusiones que tomaron lugar en torno al inacabado proyecto del humanismo en Junio 2004.

***Encyclopedia of Contemporary Spanish Culture* (Edited by Eamonn Rodgers)
Routledge World Reference Cultural Studies/Spanish Studies/ Reference. London
& New York, 1999 [First published in paperback 2002] 591 pags.**

La presencia actual de España en el mundo ha despertado tanto interés que resulta complejo captar de inmediato todos los cambios que este país ha realizado en los últimos años. La nueva imagen que se proyecta en el panorama internacional requiere consecuentemente una evaluación de los muchos estereotipos que usualmente se han asociado con lo español y la historia de los pueblos de España. La denominada transición política española que comienza prácticamente con la muerte de Franco y realiza su objetivo con la reinstauración de la monarquía borbónica del rey Juan Carlos I ha posibilitado desde un punto de vista político y en poco tiempo, tal conjunto de cambios y transformaciones sociales que tenemos una nueva visión del país y su futuro es completamente distinto al esperado en los años sesenta. Una de las tareas más complejas y difíciles de realizar para un profesor de civilización y cultura hispánica es tratar de sintetizar y exponer de forma clara y unitaria la concepción que un país tiene de sí mismo. En el caso de la sociedad española -quizás- todavía deberíamos esperar algún tiempo para poder asumir plenamente todas las transformaciones culturales que se han producido en las décadas de los ochenta y noventa en un país de gran complejidad histórica y de incuestionable interés para el mundo.

La *Encyclopedia of Contemporary Spanish Culture*, editada por Eamonn Rodgers, profesor de la Universidad de Strathclyde y un equipo compuesto por Valerie Rodgers, Peter A. Bly, David George, Paul Heywood, John W. Kronik, C.A. Longhurst, High O'Donnell y Janet Perez, nos ofrece una indispensable herramienta de trabajo y estudio para abordar muchos de los contenidos importantes que obligadamente debemos desarrollar en los cursos de Cultura y Civilización española contemporánea. Este libro, publicado por la editorial Routledge, en el 2002, recoge cerca de 700 entradas ordenadas alfabéticamente y de gran concisión y precisión sobre los más variados temas relacionados con la cultura española contemporánea. Muchas de las entradas incluyen además -en inglés y/o en español- unas referencias bibliográficas que proponen otras lecturas más detalladas del tema particular expuesto. La lista temática de los asuntos tratados en esta Enciclopedia es muy numerosa y amplia ya que intenta recoger todos los aspectos necesarios para entender la sociedad española actual y obtener una idea sintética de la cultura de la España más reciente. Esta pertinente clasificación de entradas responde al siguiente criterio organizativo: arquitectura, instituciones y fenómenos culturales, economía, educación, moda y diseño, filmografía, gastronomía, historia, vida intelectual, lengua e identidad nacional, literatura, medios de comunicación, música, artes, política, religión, sociedad, deportes y actividades

recreativas, artes plásticas y, finalmente, escritores que representan en su diversidad y totalidad las letras españolas actuales. Tal y como se menciona en la portada del libro la concisión, brevedad, claridad y precisión de estas entradas de la Enciclopedia facilitan enormemente el tratamiento de los asuntos económicos, artísticos y sociales que, debido a su interés particular en el transcurso de la transición histórica de 1973-1979, quedaron relegados a la compleja actividad política o a los acontecimientos socio-culturales de aquel tiempo y circunscritos a una época difícil de comprender rápidamente hoy en día. La enorme labor de este libro que coordina más de cien contribuidores de gran prestigio internacional, nos sitúa en unas magníficas condiciones para captar el nuevo papel de España en el contexto mundial y respecto a las instituciones internacionales. De la lista de los numerosos profesores y colaboradores que han participado en esta Enciclopedia cabe destacar las colaboraciones de Concha Alborg, Rosemary Clark, Catherine Davies, C.A. Longhurst, Antonio Monegal, Ramón Parrondo, Jenet Pérez, Antonio Sobejano-Morán, Ignacio Soldevilla, Arthur Terry, Pyllis Zaltin, y otros.

El libro consigue en sus 591 páginas retratar una gran cantidad de personalidades y acercarnos a un buen número de importantes acontecimientos históricos de los setenta y ochenta. Esta Enciclopedia provee una lista de nombres y breves biografías de cineastas, pintores, arquitectos, músicos, políticos, o escritores de gran importancia en el período. De entre tantos personajes y celebridades se mencionan -en mi opinión- a casi todas las figuras mayores: Almodovar, Armiñan, Bardem, Berlanga, Borau, Camus, Colomo, Fernán Gómez, Garci, Gutierrez Aragón, García Sanchez, Patiño, Pilar Miró, Carlos Saura, Trueba, -entre los muchos cineastas-. En la música se recogen entradas que hacen referencia tanto a Ana Belén, Karina, Cecilia, Mecano, Alaska como a los representantes más destacados y famosos de la música clásica contemporánea: Halffter, Rodrigo, Casals, Zabaleta, Plácido Domingo y José Carreras. De entre los políticos, se citan en el libro a muchos que ya han dejado de ejercer en la actualidad pública pero que con su nombre nos evocan acontecimientos políticos de importancia para el desarrollo del país y -por supuesto- de la Historia de España. Por ejemplo, Ardanza, Areilza, Camacho, Corcuera, Fernández Miranda, Gutierrez Mellado, Lavilla, Maragall, Adolfo Suarez. Inmediatamente nos hacen recordar el denominado "problema vasco", la necesaria reforma de las fuerzas armadas, el papel de los sindicatos y la lucha obrera, la Constitución de 1978, los famosos pactos de la Moncloa, la nueva figura del defensor del pueblo y la emergente "sociedad civil", el fenómeno de los GAL y el terrorismo de ETA, el Instituto de la Mujer y la incorporación de la mujer al mundo del trabajo y las instituciones, las municipalidades y el sistema de las Autonomías, la composición de formación del sistema de partidos y su financiación autonómica, el socialismo de Felipe González, el desempleo, el intento del golpe de Estado de Tejero, etc.

La sociedad española contemporánea -igual que otros de los países europeos u occidentales-, ha tenido además que plantearse el importante problema de los indicadores demográficos, la droga y la delincuencia juvenil, la tarea del cuidado del medio ambiente y el reciclaje, la reforma del código penal, la pobreza, el consumismo, el divorcio, el aborto y la eutanasia, el comportamiento sexual, las enfermedades como el SIDA y la pornografía.

En relación a la Economía, la década de los ochenta tuvo que afrontar uno de los mayores retos y logros, es decir, la incorporación de España en Europa y el estado de bienestar sucedáneo. Todos podríamos recordar el AVE, las OPAS, el Corte Inglés y la desaparición de Galerías Preciados, los Bancos y las Cajas de Ahorros, la RENFE, la SEAT, Iberia, la inflación, la energía nuclear, pero también los problemas de la desertización y de la sequía, las nuevas tecnologías y los nuevos medios de comunicación.

En cuanto a la Educación, nos preocupamos entonces por la reforma de la LOGSE, la LRU, la Formación Profesional, los límites de la religión y la ética, el COU, la EGB, la selectividad académica, la UNED. Los años ochenta fueron también los años de la Pasarela Cibeles y de la nueva moda española que intentaron tener presencia frente a Milán, París, Londres y Nueva York. Muchos de estos acontecimientos se desarrollaron con gran interés: la inauguración del museo Dalí, la funciones del Instituto Cervantes, las exhibiciones de la Fundación Juan March, la exposición de Velázquez en El Prado, la celebración del polémico y conciliador "Quinto Centenario" que revisó el concepto de conquista mediante la idea del "encuentro", la cesión de los cuadros del Barón Tyssen, la renovación del edificio que luego albergaría la colección del museo Reina Sofía. Afortunadamente también en ese tiempo de cambio y manifestaciones culturales, España vuelve a aportar una gran cantidad de artistas y arquitectos de enorme prestigio internacional como, por ejemplo Arroyo, Brossa, Chillida, Fontcuberta, Tapiés, Barceló, Cesepe, Saura, Bofill, Calatrava, Moneo, Tusquets, de la Sota y Saenz de Oiza. Finalmente, no podemos olvidar -como tampoco deja de reconocerse en esta Enciclopedia-, la "famosísima movida madrileña", los quioscos y la venta por fascículos, las fotonovelas y culebrones televisivos, las cadenas de televisión privadas y las tertulias radiofónicas. La vida intelectual está bien representada por Aranguren, Julio Caro Baroja, Tierno Galván y sus conocidos "bandos municipales", Julián Marías, Pedro Laín Entralgo, Aldecoa, Arrabal, Francisco Ayala, Juan Benet, Antonio Buero Vallejo, Castellet, Camilo José Cela, Rosa Chacel, Miguel Delibes, Fernández Santos, Gil de Biedma, Pere Gimferrer, Juan Goytisolo, Clara Janes, Martín Gaité, Mendoza, Terenci Moix, Soledad Puértolas, Ferlosio, Fernando Savater, Sampedro, José Angel Valente, Luis Antonio Villena, Francisco Umbral, María Zambrano. Por otra parte, una gran cantidad de periódicos y revistas aparecieron y desaparecieron intentando recoger y apresar los acontecimientos o tomar atrincheradas posiciones en la vida política del país: el *ABC* (de orientación monárquica), el periódico *El País* de la década socialista, el diario *El Mundo* de Pedro J. Ramirez, *Cambio 16*, *Vanguardia*. Finalmente todavía habría que recordar los conocidos premios literarios: el Cervantes, el Príncipe de Asturias, el Nadal, el Planeta que reconocieron la labor literaria de escritores en español de la península y de Latinoamérica. La popular Feria del libro de Madrid, *Revista de Occidente*, *Urogallo*, *Paseante*, *Quimera*, *Ajo Blanco* supieron convivir bien con la novela "rosa", la novela histórica, la colección de la "sonrisa vertical" y se abrió un necesario terreno dedicado a las literaturas catalana, vasca y gallega. La política de la diversidad lingüística y sociocultural pudo crear oportunamente un amplio espacio para la (plena) manifestación de la diversidad de los pueblos de la península ibérica.

En definitiva, todo viaje en el tiempo o en el complejo terreno de la memoria de un pueblo requiere preferiblemente un buen mapa o una guía que ayude a comprender el

viaje. La *Encyclopedia of Contemporary Spanish Culture* editada por Eamonn Rodgers es una valiosa y útil brújula para no perderse en el transcurso de las décadas de los setenta y los ochenta, así como una clara muestra de riguroso trabajo académico que sirve de carta de navegación para los complejos cursos de Civilización y Cultura hispánica.

[Pablo Pintado-Casas](#)

Kean University

ENTREVISTAS/INTERVIEWS

Sobre la propuesta filosófica del ser del límite.

Entrevista con Eugenio Trias Sagnier

[Fernando Gómez](#)

John Carter Brown Library, *Brown University*

[La entrevista tuvo lugar en Barcelona, los días 23-28 de Octubre del 2003.
Transcripción por FG]

Fernando Gómez: *¿Cómo aparece, cómo brota y se desarrolla la filosofía en su vida?*

Eugenio Trías T: Lo que pasa, y es curioso, es que mientras del cine y de la música, tengo un recuerdo muy claro, de cuándo surge, cuándo se forma la afición, sobre la filosofía yo tengo [una] impresión [indirecta], o la percibo más por testimonios externos, por cartas de otras personas que me veían ya como filósofo, que por un recuerdo propio. Yo de lo que sí me acuerdo, lo que sí puedo constatar, es [de] cuando empecé a escribir, cosa que ocurrió a los trece años, y desde entonces fue una especie de vicio que todavía mantengo. Pero me daba cuenta que más que la ficción o la narración, lo que cultivaba era el ensayo. Un ensayo a base de trabaciones, incluso cuando escribía una novela me salía una novela alegórica al estilo de Baltasar Gracián. Evidentemente no era Gracián sino una cosa de una extraordinaria ingenuidad, de la cual además no tengo ninguna prueba porque algún día lo destruí, de manera que sólo puedo acudir al recuerdo. Pero en cualquier caso, lo que todavía me queda como testimonio en cuadernos es [una colección] de muchas preguntas. Y por supuesto que ya desde el bachillerato y por supuesto en la Universidad la asignatura de filosofía me incitaba mucho. Luego también he de reconocer, lo digo en *El árbol de la vida*, que en el año segundo que estuve en Pamplona, de una manera sorprendente, había un profesor que a mí me impresionó muchísimo, que era Leonardo Polo. Todavía vive. [Era] profesor del

Opus Dei, pero independientemente de esta afiliación religiosa suya, como profesor de filosofía era excepcional..... Había [en él] un impulso primero de recrear que a mí me impactó tanto que yo estoy convencido que en algún sentido me creó una forma o un estilo que luego yo descubro en algunas de mis formas de acercarme a cuestiones filosóficas, sobre todo cuando me acerca a la filosofía y su historia. En cualquier caso, yo vi que realmente la filosofía era lo que me tentaba, donde podía además volcar toda un ansia de creación y de expresión que tenía desde que empecé a escribir con trece años. Me costó mucho más en cambio en adaptarme a la función docente o al ejercicio oral de la filosofía. Por eso digo que he sido siempre más platónico que socrático. Lo que me tentaba era escribir filosofía. También es importante la influencia de Unamuno. Leo con mucho placer los grandes ensayos de Unamuno, *La vida de Don Quijote y Sancho*, también a Ortega. Yo creo que Ortega me influye bastante en la escritura. Xavier Zubiri posteriormente, por lo menos en el rigor y en la tensión intelectual y conceptual.

FG: *¿Los espíritus inquietos del "Sur" tenían que pasarse y pasearse un tiempo, un par de años en tu caso, por Alemania, pienso en Ortega y Gasset, Zubiri, en ti en tus comienzos y en tantos otros, no? Esto ya no pasa, o pasa menos, ¿no?*

ET: Yo de todas maneras realmente creo que era, no diré una necesidad insalvable porque otras personas pueden encontrar lo mismo en otros ámbitos, pero efectivamente era así porque Alemania todavía era, a pesar de los pesares y de sus tragedias políticas, [y todavía] conservaba una solidez institucional que la hacía enormemente atractiva. Yo cuando pude ir a Alemania, primero de todo, lo que más ilusión me hizo fue el aprendizaje del alemán, yo, que siempre he sido un desastre para las lenguas. Aprendí por lo menos a entenderme y pasar la prueba del alemán en dos meses, cosa completamente sorprendente. Primero aprendí alemán, que para mí fue importantísimo a todos los efectos para familiarizarme con la filosofía, con la cultura alemana en general. Para mí Alemania era fundamentalmente el atractivo de las dos cosas que yo más amaba, que era la filosofía y la música. Las tenía las dos juntas y en ocasiones cruzándose, como es el caso de Nietzsche, Schopenhauer, etc. Esta es una de las razones del interés grande de que estos episodios de la filosofía del siglo diecinueve tan específicamente alemanas me hayan impresionado como lo han hecho. Pero la verdad es que para mí fue una formación importante. Lo único que lamento es que fuera breve. Fueron sólo dos años.

FG: *¿Cómo fue eso que pasaste a América Latina a principios de los 70?*

ET: Primero hay que contextualizar la época. Era una época muy especial, muy distinta de la de ahora. Se podía "viajar," incluso el término "viaje" tuvo unas connotaciones especiales. Yo formé parte de una generación que en esa época llevaba grandes melenas, era de una mentalidad muy hippie...

FG: *Sí he visto algunas fotos (risas)...*

ET: Exacto. Hay fotos y testimonio de esto (risas). Había ya escrito libros que fueron pequeños escándalos. Había configurado una cierta imagen de filósofo maldito, *enfant*

terrible, a escala local [o] por lo menos en Barcelona y Madrid. Pero lo que vi también es que se conocían algunos de mis primeros libros en algunos sitios en Hispanoamérica. Hablo de los primeros que escribí: *Filosofía y Carnaval* (1970), *Teoría de las Ideologías* (1970), *Filosofía y su Sombra* (1969), *Metodología del Pensamiento Mágico* (1970). Y entonces me encontré que en la primera parte del viaje, que fue de lo más aventurero --en el *Arbol de la Vida* está escrito con mucho detalle-- y yo creo que es una de las páginas, incluso literariamente más elaboradas del texto, e incluso más humorísticas, ya que está hecho con la distancia que da la edad y el tiempo. Y luego, después de este viaje por Brasil, cuando me quedo en la indigencia, recaló en Buenos Aires, y allí es donde encuentro que se me conoce. Se han leído estos libros. Me encuentro grupos que estaban deseando trabar contactos con algún filósofo español joven que escribiese este tipo de libros, particularmente con un psicoanalista al que hago referencia, y con quien he mantenido vínculos hasta hoy, que es Germán García, que sigue en Buenos Aires. Y allí me estoy casi un año. Buenos Aires, también hay que decirlo, se encontraba en el último momento de su época de esplendor, como si dijéramos, que es el año mismo en que muere Perón y empieza ya el desastre. O sea, empieza ya a desencadenarse un proceso con desaparecidos, el período de López Rega y María Estela, en fin. Yo me hubiese quedado más tiempo, pero vi que las personas y amigos con quien yo más contactos tenía, y aquellos que me proporcionaron trabajos, estaban haciendo las maletas e hice lo mismo. Creo que hice bien, porque en España se estaba gestando la transición que empezó un par de años después.

Sobre la inteligencia filosófica en el mundo despiadado de las instituciones

FG: *¿Cómo se relaciona la inteligencia filosófica de Eugenio Trias con estructuras institucionales o burocráticas como pueden ser la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, vinculación desde 1976, y en la Facultad de Humanidades de la Pompeu-Fabra de Barcelona desde 1992? Estás ahora mismo en la Vicepresidencia del Patronato del Museo Nacional de Reina Sofía en Madrid.*

ET: Debo aclarar que ya no estoy en el Patronato. A ver: con las universitarias, de una manera que al final ha sido de acomodo, pero hay algo muy interesante o notable, que yo diría que se relaciona a dos cosas: una, a peculiaridades de mi pensamiento, y dos, a peculiaridades de mis primeros años profesionales que tenían que ver con la universidad franquista. Hay un hecho llamativo y es que yo empecé la docencia muy joven, nada más acabar la carrera, y la empecé en la Universidad Central de Barcelona. Y luego seguí como ayudante también en la Autónoma de Sant Cugat en Barcelona. Pero a partir del año 1975, tanto a partir de ciertas publicaciones que he mencionado anteriormente como a ser un tanto conocido, me voy a la Escuela de Arquitectura y desde entonces ya no he vuelto a ninguna facultad de filosofía, ni he tenido el más mínimo deseo de volver. La explicación es que realmente la filosofía fue un poco el saber más dañado por el franquismo. Supongo que también fueron dañadas la historia, [y] las otras disciplinas, pero tal vez en otros campos no se incidía tan directamente con el nervio ideológico del franquismo. En filosofía, sí. La filosofía de carácter oficial en mis años de formación era una filosofía escolástica, poco importase si fuese tomista o voluntarista, más del lado de Santo Tomás de Aquino, o de San Buenaventura. Aquello era muy deprimente. Lo cual no quiere decir que no hubiese algunas figuras interesantes. Aquí en Cataluña

por ejemplo me encontré con Jaume Bofill, tomista, que me ayudó bastante. Fue el que me introdujo en la Universidad. La única desgracia es que el pobre hombre nada más ayudarme se murió a los dos meses. Fue un contratiempo, más que todo porque era una figura estimable. Lo cierto es que este modelo filosófico era muy asfixiante. Yo quería hacer una filosofía rigurosa en la línea de estos genios culturales hispánicos, pero esto a un nivel internacional, y en diálogo con la filosofía francesa, con la alemana, etc. Pero al principio ya albergaba un proyecto muy personal, que no fuese asimilable a una adscripción de epígono o epítome del neo-estructuralismo francés o de la Escuela de Frankfurt. Entonces, era muy importante por eso que fuese una filosofía con antenas con la Modernidad. Y sobre todo, debido a mis propias aficiones y gustos, en diálogo con el arte, con la literatura. Pienso que en la filosofía todos los caminos llevan a Roma. Se puede llegar a la filosofía desde las matemáticas, desde la física, desde la antropología, como lo demuestra Levi-Strauss, desde la historia de la sexualidad o los escenarios del poder como en Foucault. En mi caso, más bien, siempre he dicho que mi laboratorio particular es el ámbito de la estética, la literatura, pero sobre todo el cine, la música. Es decir, todo el ámbito general relacionado con el arte. Lo cual, sin embargo, tampoco me ha restringido, porque lo he hecho cuando he tenido necesidad de ello de dialogar con la religión y los grandes movimientos religiosos en *Edad del Espíritu*, o hacer filosofía en el sentido más estricto como en *Razón fronteriza*. El caso es que yo me he encontrado muy mal en los espacios institucionales filosóficos. Esto también ha generado una relación muy tensa con el gremio filosófico, para entendernos, que hasta muy recientemente me ignoraba. Ahora las cosas están cambiando. Y un segundo punto que también ha generado incomprensión, que viene a ser lo mismo, pero dicho de otra manera, y es que yo he intentado hacer una filosofía exógama. A mí una filosofía que se restringe a ser un autocomentario de la propia tradición no me interesa. Mejor dicho, me interesa como historiografía filosófica, ciertamente muy valiosa. Y las personas que lo hacen con dedicación evidentemente los admiro y además procuro estar al día de lo que hacen. Pero pensar la filosofía sólo así a mí me parece una amputación lamentable. Y además algo de esto está en la raíz, yo creo, de muchas de las razones del repudio en las que muchas veces [se asientan] sectores a veces demasiados amplios con respecto a la filosofía [al menos en un contexto peninsular]. Yo pienso que este repudio no se vence a veces de divulgación, porque entonces se hace creer una falsedad, que la filosofía es fácil. No lo es. Yo tal vez seguiría otra estrategia que es más compleja, y que a mí me resulta más satisfactoria, aunque también a veces me genera mucha incomprensión, que consistiría en esta exogamia anteriormente mencionada. Es decir, dialogar con el cine, con la música, con los grandes movimientos religioso-espirituales de muchas tradiciones, como hago en la *Edad del Espíritu*. Es decir, hacer una filosofía que de algún modo busca en cierto modo su inspiración fuera de ella. Claro esto sólo se puede hacer si se tienen bien asegurado el propio conocimiento.

Sobre las relaciones entre inteligencia y no-inteligencia, sobre las desgarraduras del sujeto.

FG: *¿Qué relación habría entre la inteligencia y la no-inteligencia de o en Trías? ¿O entre la vida intelectual y la vida no-intelectual de/en Trías, si algo de esto se pudiese decir en unas pocas palabras?*

ET: Yo siempre he defendido y sigo defendiendo, y el título de *El Arbol de la Vida* es indicativo de la prioridad del árbol de la vida sobre el árbol de la ciencia. Yo, en el fondo, si empleo este título es por varias razones. Una, por una película que me impresionó bastante, que era, *Reintree Country*, que era una especie de remedo de *Lo que el viento se llevó*. La filosofía que he intentado hacer ha estado un poco al compás de la experiencia vital. Pero es una vida, o sus misterios, la que me va guiando y marcando. Y si no arrancas de estas bases [vistas como propias], yo creo que la filosofía se desnaturaliza. Y yo creo que lo único que le puede dar vitalidad es precisamente el ser una elaboración, de palabra o de escritura, de una experiencia en el más amplio sentido de la palabra, que incluye también por supuesto la imaginación, etc.

FG: *Esta pregunta anterior la hice porque hablas en La razón fronteriza de la desgarradura del sujeto vividor, empírico y el sujeto parlante o escribiente (pp. 381-393). No sé si algo de esto se podría relacionar con lo que has mencionado anteriormente de cierto malestar no sólo con el gremio filosófico en un contexto peninsular, que como todos los gremios tendrá sus cosas, sino incluso con las instituciones. No sé si esa desgarradura continúa o incluso llegará un momento que uno tendrá que hacerse cargo de ella, asumirla o incluso "celebrarla."*

ET: Yo pienso que al final esa desgarradura, que por supuesto es entre mundo interno y externo, o entre alma y ciudad, como en algunos textos he planteado, desde luego tiene que ver con la inserción institucional de la propia creación, que en última instancia es ontológica. Y responde a una realidad desgarrada. No vamos a entrar ahora en todo esto.

FG: *Es un rescate.*

ET: Es un rescate porque es un texto que no sabía donde encajarlo, del cual yo sin embargo estaba muy contento, tanto por la manera en que estaba expresado, como lo que se quería expresar a través suyo. Es una idea que en realidad ya la había empezado a formular en algún texto mío anterior, al final de la *Meditación sobre el Poder*, en los años 1970. Pero aquí le di un poco una formulación relacionada también con la desgarradura en el sujeto y esta conciencia propia. Pero sugiriendo que es una desgarradura en cierto sentido inevitable y que lo que hay que hacer, más que querer acabar con ella, porque yo creo que es inherente a la vida, es saberse situar en relación a ella de una manera que sea productiva. Que no fuera un dolor estéril, que aun cuando se evitaran ciertas cotas de dolor, que sean éstas como los dolores [propiciadores de un] parto. Esto sería un poco [la idea principal de estas páginas señaladas].

FG: *¿Cuál sería la relación entre modo figurativo-simbólico que tú haces constitutivo de tu propuesta del "ser del límite" y otros modos de expresividad que pueda haber por ahí? Esto lo pregunto teniendo en cuenta algunas de las hermosas páginas en donde manifiestas una preocupación e interés por conceptualizar eso de "símbolo," especialmente en la Edad del Espíritu.*

ET: Voy a explicar un poco la génesis de estos tres libros, que están escalonados. Yo a veces hablo de ellos como una trilogía: *La Lógica del Límite* es el primero, la *Edad del*

Espíritu es el segundo, y la *Razón fronteriza*, el tercero. Yo diría que el tercero no estaba del todo previsto. Pero en cierto modo es lo que complementa todo lo anterior. Cuando yo afirmaba que el ser del límite tiene una figuración simbólica, que es como lo planteo en *Los Límites del Mundo*, y en parte también en la *Edad del Espíritu*, es como si me faltara la tercera pieza. En mi último libro *Ciudad sobre Ciudad*, hablo de un triángulo. Incluso lo formalizo en términos de una ciudad ideal, que es el ser del límite como un centro de gravedad, en términos ontológicos, y la razón fronteriza como la forma de razón, logos, que a eso corresponde, y el símbolo, o la figuración simbólica, como un suplemento, que se balancea, porque la razón fronteriza es fronteriza porque quiere un suplemento y necesita un esclarecimiento que dé sentido también a la filosofía. Por eso yo a la *Razón fronteriza* le doy bastante importancia en el sentido de que completa algo que no estaba del todo trazado en *Lógica del Límite* y sí presentido, yo diría que en barbecho, en la *Edad del Espíritu*. Esta relación sería quizás esto: esta razón fronteriza, que en el fondo no es otra cosa que la idea de filosofía que yo tengo, [es] la que, de algún modo, va conceptuando esta dimensión simbólica hasta [al menos querer atisbar] todas sus posibilidades, [si bien conviene aclarar que] esta dimensión simbólica en un cierto sentido las rebasa. Yo digo que el símbolo tiene un núcleo último que es trascendente, que no hay forma de [penetrar].

FG: *Insistiendo un poco en la pregunta, ¿cómo se relacionaría la razón fronteriza con otro tipo de (buenas o malas) razones?*

ET: Yo diría que es a la vez un estímulo y un correctivo. O sea, una razón prepotente, bajo cualquier forma que sea, una razón soberana por ejemplo, pues justo la razón fronteriza le marca un límite insuperable. Yo lo que pretendo es una opción racional, pero consciente de los propios límites de la razón. O sea, en este sentido yo diría que estoy en la línea kantiana y en la línea de un Wittgenstein. Yo no quiero renunciar a la razón. Esto es un poco lo que da también sentido a mi dirección, pero lo que me da también mucha incomprensión, porque o te encuentras racionalistas que lo único que ven es lo lógico-lingüístico por todas partes, o te encuentras personas "simbolistas," entre comillas, la escuela de Eranos, la psicología profunda de Jung, etc. que lo único que quieren es la metástasis de la simbología invadiendo todas las cosas, las culturas, etc. en un nivel de interculturalidad llevada a unos niveles que a mí no me resultan satisfactorios. Yo he buscado varias intersecciones de un cierto racionalismo al que yo no quiero renunciar, y al que no renunciaré nunca. Pero esto acompañado de una conciencia muy clara de una serie de dominios que exceden lo que un cierto o estrecho racionalismo, normalmente de tradición cartesiana, produce como tal. Luego por otro lado, que este diálogo con el más allá de la razón no es sólo por la vía de la religión, aunque también esto lo llevo a cabo, sino que es primordialmente por la vía del arte. Y ahí voy buscando una intersección, pero no subordinando al arte, a la religión, que puede dar muy buenos frutos. No, lo mío es otra cosa: [es] una incursión en el mundo del arte, entendido este término en toda su amplitud, y una incursión en su especificidad en el mundo de la religiones y su interconexión con formas de racionalidad.

FG: *Para que quede bien claro, ¿cuál sería la relación de la razón fronteriza con lo no-racional y con lo no-fronterizo?*

ET: Yo diría que la razón fronteriza es una cura de humildad para ciertas ideas prepotentes de razón, la hegeliana por ejemplo, si me apuras incluso como la razón comunicativa de Habermas, que por otro lado dialoga bastante poco con la religión, con el arte, con la literatura, etc. La mía es todo lo contrario. Quizás se me puede reprochar que dialogo poco, y te puedo dar pruebas de que no es así, con el ámbito de las ciencias, con el ámbito de las filosofías del lenguaje, etc. Y es que mi inclinación e interés se han ido dando por otros rumbos, y esto es curioso, que siempre quedan fuera del ámbito de la razón, pero rescatándolos para ésta. Son muchos los artistas y los músicos que saben que la música es una forma de gnososis o conocimiento sensorial, que la aventura poética es una aventura del conocimiento, lo cual no quita esto que también sea una aventura de elaboración de las emociones, etc. Yo quiero hacer una filosofía así, es decir, una filosofía que no rompa con estos dominios o ámbitos, que normalmente se les llama irracionales, pero que también elige ámbitos por los que normalmente la filosofía pasa de puntillas. Y esto es así desde el principio. Por ejemplo, el Amor-Pasión, gran tema de poesía y literatura, y ¡qué escaso en cambio para la filosofía! Cuando no es para decir que el Amor-Pasión es una rémora o un defecto, o algo que inevitablemente nos obnubila, etc.

Sobre espacios designados como queridos, propios.

FG: *¿Cómo circunscribirías el territorio que llamarías propio si tu quehacer*

se puede sintetizar como la recreación –lo que se podría decir, el acoplarse al "principio de variación" en tu lenguaje-- de la tradición filosófica occidental? Hablas de "nuestra tradición occidental grecocristiana," en La Lógica del Límite (Barcelona: Círculo de Lectores, [1990/1?] 2003). Cuando Eugenio Trías se imagina a sí mismo dentro de un universo de conocimiento, éste sería tu panorama u horizonte de visión, ¿no?

ET: Sí. Insistiendo también en esto que en los últimos libros llamo "pensar en compañía." Y sobre todo en compañía de lo ajeno, lo extraño, por supuesto juntamente con la tradición filosófica, pero "tradición" en sentido amplio, que incluye el arte, la literatura, la música, corrientes espirituales o religiosas... Y esto es así en la búsqueda de un proyecto innovador, no sé si lo realizo, pero en todo caso éste es mi deseo, impecablemente dentro de las tradiciones de la Modernidad y Posmodernidad, aunque yo a este último término prefiero llamarlo "Modernidad en Crisis" o "Modernidad crítica." Pero al mismo tiempo [movido por] una gran piedad activa y amorosa en relación a lo mejor de nuestras tradiciones. Es decir, la actividad de pensamiento filosófico la entiendo como una convocatoria de nuestras mejores tradiciones. A mí hay un poema que me ilumina mi camino de este principio de variación que tú antes muy bien señalabas, que es la síntesis final de mi idea filosófica, que es el ser del límite que se recrea en forma de variación, pero son las variaciones lo que le dan un poco una versión dinámica. Y es el poema de "Los faros" de Baudelaire incluido en su libro *Las Flores del Mal*. De la misma manera que yo tengo esta inmensa afición por la música y el cine, el poeta francés tenía esta inmensa, infinita vocación a la crítica de la pintura. Y entonces convoca a los mejores pintores. Los describe en cuartetos y salen, dentro de un maravilloso lujo de expresiones y de formas, Miguel Angel, Tiziano, Delacroix, Goya.

Viene a decir que a través de ellos se oyen "ayes," gemidos, alaridos pero que son éstos los que nos guían. Yo quisiera hacer algo así: convocar, en un sentido ecuménico claro, toda una serie de personajes. *La Edad del Espíritu* es quizás para mí el libro más ambicioso, y da más sentido a lo que hago. Es en este sentido ecuménico. E incluye a un murciano islámico del siglo XII que muere en Bagdad, la Cábala judía, pasando por la filosofía del Renacimiento italiano, que siempre me ha guiado mucho, por esto de un ecumenismo *avant la lettre*, pues de figuras como Pico della Mirandola, etc. Y de figuras como Marcel Duchamp, Schoenberg o las figuras más emblemáticas de la Modernidad del siglo XX o incluso de la Posmodernidad.

Sobre la desgarradura estimulante del espacio hispano

FG: *Hablas con dureza bienmerecida del contexto "hispano" –pongámoslo entre comillas-- como del extrarradio y la marginalidad limítrofe con sus carencias y posibilidades de expresividad filosófica, también en el libro La razón fronteriza (p. 372-74, 393), y has mencionado anteriormente esa preocupación por no caer, o convertirse en, ser meros epítomes o epígonos. Hay que hacer virtud de carencia, no queda otra, ¿no?*

ET: Es una cosa algo desgarradora, pero también estimulante. Es muy rara. Es algo que me acompaña y no creo que sea sólo cosa de carácter individual. Es más bien destino, en el sentido de "destino de lugar hispánico," que es por un lado una cosa esperanzadora, que quizá no tengan los franceses, no lo sé, o los alemanes, que tal vez lo tengan todo a sus espaldas, y allí es muy difícil orientarse y decir algo un poco distinto, diferente, incluso innovar lingüísticamente, y que es una cierta sensación de que en España, se está todavía, valga la expresión, en un "período constituyente" en el ámbito de la filosofía.

Es decir, hay unos personajes que uno reconoce en su variedad, los citados Unamuno, Ortega, podría añadir María Zambrano, Xavier Zubiri, independientemente o de que estés de acuerdo con ellos. Porque por ejemplo, la concepción ontológica de Zubiri está en las antípodas de la mía, pero mi respeto por este quehacer filosófico es enorme. Y por esto lo tengo también como uno de los personajes principales en este período constituyente, como si dijéramos que aún está por hacer. Pero por otro lado, lo cierto es que el contexto cultural español en relación con la filosofía es absolutamente deprimente. Y esto lo sigue siendo. Para muchos la filosofía es ornamental, inocua, innecesaria, y lo que puede hacer la filosofía ya lo hacen las ciencias humanas o las ciencias sociales. Yo pienso que es otra cosa, algo radicalmente distinto. Hay una claridad mental a este respecto con la filosofía en otros ámbitos más asentados: Francia, Alemania, en Italia mismo sin ir más lejos, en donde entienden bastante mejor estas cosas. Y de aquí esta especie de treno continuo sobre lo hispano que en *Razón Fronteriza* aparece de pronto al final del texto. En otros textos míos, *Pensar en Público* por ejemplo, hago una cierta caracterización que puede llegar a la crueldad de cómo es el ámbito filosófico, o la atmósfera, en este país. Y por otra, de queja, debido a la dificultad de interacción con un público lector.

Sobre la dimensión catalana

FG: *Hay una dimensión cercana, obvia de la que todavía no hemos hablado y que es la catalana. Aquí estamos hablando en Barcelona. Estoy seguro que en tu caso tiene que haber un punto al menos diglósico. ¿O subsumes esta dimensión dentro del páramo peninsular?*

ET: Es un páramo complicado porque justo cuando ves un rayo de esperanza, ves junto a él una especie de sombra horrorosa (risa). Es un hecho que en Cataluña ha habido algo que es importante y es una burguesía finisecular culta desde el XIX en adelante, porque si no no se entienden fenómenos como el modernismo --vinculados a un nombre como es el de Gaudí--, todos los movimientos literarios, de vanguardia, etc. Muy provinciana a un cierto nivel. Yo ahora que estoy muy metido en temas de música y en cosas de Bela Bartok, una figura ciertamente sorprendente, porque la Budapest del cambio de siglo recuerda bastante la Barcelona del cambio de siglo del XIX al XX. Esto hace que hoy por hoy, y esto te lo dicen los editores, de hecho las editoriales principales están aquí, y además hay un nivel de lectura y de público lector mayor todavía que en el resto de España, sin exagerar demasiado ¿eh?, en relación a una clase media cultivada. Es cierto que luego está este tema de la duplicidad lingüística. Esto a veces crea problemas. A mí me los ha creado en algún tiempo. Sobre todo, claro, por los fervores lógicos de la época de restauración del catalán como lengua oficial. Yo soy radicalmente de lengua española. Hablo perfectamente el catalán. Me comunico. Y me han traducido textos. Pero me los han de traducir. Yo no sé escribir bien en catalán. O sea que digamos que se trata de una dificultad añadida con la que ahora hoy ya no me importa tanto. Ahora, en términos generales, yo diría que este páramo que describo es común: España nacionaliza en lo peor. En los defectos somos un país grande y libre (risa).

Filosofía u ontología inmanentista

FG: *Para Trías, filosofía es fundamentalmente ontología, no transcendentalista sino inmanentista, filosofía primera de decir todo lo que (se) es, y esta primicia consistiría en tu caso en la centralidad de la liminalidad, el límite, la frontera, los bordes ¿no?*

ET: Lo has dicho perfectamente. Y es un poco lo que tiene de peculiaridad mi propuesta ontológica, porque normalmente las ontologías se hacen un poco más sobre propuestas que tienen que ver con el absoluto. A veces me atacan, y creo que es un ataque completamente absurdo, de voluntad de sistema por mi parte, pero entendida ésta en un sentido decimonónico. La mía es una propuesta constructivista. Se trata de una especie de construcción sobre algo tan sui generis como es el límite, el borde, lo liminar, etc. Eso sí: abriéndole todo el campo semántico para que así se descubra todo un continente.

Sobre quitar miedo a la palabra del ser

FG: *Algo está pasando en la actualidad a nivel discursivo, y yo esta erosión de la sensibilidad filosófica en el contexto inmediato de los Estados Unidos la constato todavía con mayor fuerza si cabe hasta el punto de que el vocablo de filosofía signifique poco más o menos "estilo de vida". Si estuvieras paseando por el Paseo de Gracia y alguien te preguntase [casi a manera de una definición portátil], ¿pero bueno,*

Eugenio Trías, si filosofía es ontología eso qué quiere decir? ¿Qué significa eso de ontología?

ET: Yo normalmente algo que siempre hago en mis cursos es quitar miedo a la palabra del Ser, y les digo, miren, lean a Parménides porque Parménides no habla sólo del Ser, sino del Ser y de la Nada. Entonces, traduzcan, existir o no existir, "to be or not to be," o si quieren vida y muerte. O sea, se trata de algo relacionado con la vida y con la muerte, pero en un sentido radical y sin renunciar a la razón o al logos. Sin renunciar a encontrar un sentido. ¿Cómo? Bueno, pues ahí es donde me surgen estos conceptos que ya son casi metaconceptos: la razón fronteriza, la figuración simbólica, etc. Ante estos grandes misterios del Ser y la Nada, Eros y Tanatos, digamos que nuestra inteligencia, y la forma y modos de expresión propios de esta inteligencia, está de alguna manera capacitada aunque sólo fuera para formular interrogaciones, aunque yo creo que está capacitada para más cosas, no sólo para preguntar, sino también para formular propuestas, que son tentativas, que no pueden ser verificadas en el sentido [chato positivista] como tampoco lo son los propios métodos [pero] las propias formas de ser [pueden ser] dialogadas, discutidas, incluso combativas y refutadas, etc.

Sobre el germanocentrismo generacional, formativo

FG: *Explicito desde ya que voy a estar llevando esta estrategia durante la entrevista, que va a ser la de plebeyizar tu discurso y tu pensamiento de manera deliberada para intentar abarcar [algunos de sus límites de alguna manera]. Si alguien te dijese a nivel de pie de calle, "vale, muy bien, pero lo que ocurre cuando yo leo a Eugenio Trías, esto de ontología sería como una recreación de lo que hacen los alemanes." Y tal vez sea válida la siguiente composición de lugar geopolítico para tu filosofía del ser del límite: los coletazos del imperio austro-húngaro, el Congreso de Viena de 1814-50, la Prusia bismarckiana, el legado filosófico post-1750 de la Ilustración en Kant y sobre la culminación de Hegel, la Viena de finales de siglo diecinueve y principios del XX, la fundación de las escuelas de historia del arte, etc.*

ET: Bueno, yo dialogo también con los griegos...

FG: *Bueno, claro, pero esta geografía imaginaria anterior sería el punto central desde donde se irradian unas conexiones. Y lo que estoy haciendo ahora es puramente descriptivo sin ánimo ahora de crítica axiológica.*

ET: Diría entonces que es verdad. Es como la música. A ver: yo soy un enamorado de Bela Bartok, de Debussy y de Ives y de músicos norteamericanos, etc. Pero la verdad, para mí los mejores son todos alemanes. Y sobre todo son todos Vieneses, ¡qué casualidad! Y bueno, uno puede pensar en la Escuela de Viena, y uno puede poner a Wagner, Brahms, y Bach y Stockhausen. Y es que no sé, en otras cosas uno tiene que irse a Estados Unidos. En filosofía en Estados Unidos por ejemplo está Peirce. Peirce es un buen filósofo. Yo lo tengo por uno de los grandes, de los mejores. William James no tiene la profundidad de Peirce, pero lo respeto mucho y me gusta y lo leo con placer. O John Dewey. Los más recientes, menos, no sé, aunque estén muy de moda. Me gusta mucho un libro, sólo uno, de Rorty, que es el *Espejo de la Naturaleza*, que me parece

espléndido. También pienso que la filosofía alemana se ha agotado. Yo tengo la impresión de que Habermas fue el último. Y los más jóvenes pues me recuerdan más la filosofía francesa que otra cosa y no doy nombres. Ahora es que yo me encuentro que para dialogar con tradiciones filosóficas, me gusta dialogar con Kant, Wittgenstein, Heidegger, Adorno, casi todos son alemanes. Y para hacer justicia, está Hume, Descartes, Spinoza, o el propio Ortega y Gasset, o Benedetto Croce, etc. Cuando uno piensa los grandes momentos de la filosofía, a mí se me va la cabeza a la Atenas de los sofistas, Sócrates, Platón, Aristóteles, y luego de la Alemania que va de Kant a Nietzsche, para mí no hay algo semejante.

FG: *Si alguien te llamase germanófilo o en todo caso germano-céntrico, Eugenio Trias diría, pues muchas gracias.*

ET: Sí (muchas risas).

FG: *Lo digo en el sentido de que hay poca inspiración para tu inteligencia, al menos de forma explícita, y hablando en plan nacionalista, que venga de Francia, Inglaterra, el mundo anglo-estadounidense, la propia península ibérica, la misma Cataluña.*

ET: Yo mismo soy muy consciente de esto y sé que es insatisfactorio. Tal vez sea algo propio de mi educación y percepción de las cosas. Los franceses tuvieron mucha influencia en el primer momento de mi escritura, porque a mí el momento estructuralista y post-estructuralista me marcó mucho, pero mucho, y de una manera definitiva. E incluso hay huella de esto en mis conceptos, incluso [en] los más cruciales. Yo siempre digo que el principio de variación a mí me viene de Schoenberg y de leer escritos suyos. Pero está claro que detrás de él está también la obertura que me encanta, que siempre que puedo la cito, de *Lo Crudo y lo Cocido* de Levi-Strauss, su reflexión sobre la música y su idea sobre la lógica variacional de la mitología aupada sobre un cierto concepto de estructura. Algunas personas más recientes dicen que esto es Deleuziano. No, diga más bien, que Deleuze es hijo espiritual de las mismas fuentes de las que me alimento yo, porque no fue con Deleuze con quien yo las descubrí, sino más bien fue de todo el movimiento inicial a partir del cual se construye el estructuralismo. Quien me ha influido de verdad entre los estructuralistas es Levi Strauss, mucho más que Deleuze y no digamos que Derrida. Yo fui formado un poco en las filosofías existencialistas de posguerra. Leí con mucha pasión lo que había que leer entonces: *El Ser y la Nada*, *Ser y Tiempo* por supuesto. También tuve mi incursión por el marxismo pero por otro me dejó enormemente insatisfecho. Yo creo que el psicoanálisis, y la huella de Lacan en especial, hay que tenerlas muy presente en toda mi obra. Pero también, muy a nivel personal y muy desde el comienzo, desde que yo era muy joven, de Freud. Creo que en ese momento el pensamiento francés ha estado más cerca de mí, más incluso que el pensamiento alemán. Pero la verdad es que me encuentro más en mi propio hogar con los alemanes que con otras tradiciones.

La inquietud por la situación de la urbe global y la preeminencia de la idea hobbsiana de la seguridad

FG: *Hay algunas referencias a una estancia tuya en Nueva York en Los límites del mundo (Barcelona: Destino, [1985] 2000; pp. 24, 264-278), donde te presentas, casi a la manera existencialista, como un paseante solitario en la gran urbe global. Nadie te puede acusar de anglófilo, todo lo contrario. La coyuntura contemporánea se te antoja, al menos en estas páginas escritas hace 18 años, de supervivencia pos-bélica, dicho hegelianamente, ahora habría que quitarle el prefijo... Es decir, el páramo peninsular hay que insertarlo en una coyuntura mundial que se presenta de una manera tremendamente desapacible.*

ET: Es curioso. Este es un libro que incluye las expresiones de Terra y Antiterra, que son dos expresiones de Nabokov, él que era ruso y que vivió en los Estados Unidos lo sabía muy bien. Yo lo que nunca imaginé, y creo que casi nadie, es que esta polaridad iba a cambiar tan rápidamente como cambió. Es un poco una reflexión sobre el modelo bipolar de la guerra fría con el arma atómica con una instancia transcendental tal y como ahí la defino. De todas maneras al final yo creo que este libro leído hoy da un aire de época que le da verdad, una verdad de que el contexto político ha cambiado radicalmente. Pero, claro, fue después de un viaje, el primero y único, pero muy amplio, que hice por Rusia y luego por los Estados Unidos, [aunque] sólo estuve en Nueva Inglaterra. Quedé absolutamente atrapado por Nueva York. Luego volví varias veces. Y yo creo que, aunque de una manera ácida, creo hacer un pequeño homenaje a estos gustos en el texto, incluso en el aspecto duro que me conectaba mucho con mis propias inclinaciones que me conectaban con *Lo Bello y lo Siniestro* juntamente con la cuestión social y política de fondo. Hombre, yo creo que cuando escribí *Los Límites del Mundo* no se hablaba del mundo global, que es ahora la expresión más descriptiva del momento presente. Yo confieso que estoy muy inquieto. Y más ahora en los últimos años. Si hago balance de mi vida, y ahora ya no hablo de mí individualmente sino del contexto generacional, yo procedo de una época esperanzada, que fue la de la reconstrucción de la posguerra, los años 60, la que culminó con los célebres movimientos políticos y los grandes cambios conseguidos de los patrones sexuales, de ahí la importancia de Freud, la interrelación de lo masculino y lo femenino, de las luchas tan meritorias, apasionantes en los Estados Unidos, todo el combate llevado a cabo por las minorías y las tradiciones que encabezaban estos combates, todo esto, claro, aquí se recibía en clave o se asimilaba como lucha contra los fantasmas encarnados de un régimen espantoso que además se estaba perpetuando de una manera asombrosa. Yo diría que era una época esperanzada. Y yo releo hoy mis libros de entonces y están efectivamente marcados por esa esperanza, *Filosofía y Carnaval*, la misma *Filosofía y su Sombra*. Luego poco a poco me voy acomodando a un mundo que tiene sus peculiaridades que trato de describir. Es en este punto en el que soy hegeliano. Hay una frase de Hegel que a mí me conmueve por lo verdadera, que es ésa que dice que la filosofía tiene que ser la elaboración conceptual, o dar la figura conceptual de la propia época. Esto es lo que me ha llevado a tener una cierta presencia en los medios de comunicación, en la prensa. Escribo estos artículos que luego he ido recopilando en libros como *Pensar en Público*. Enfatizo entonces que yo estoy muy inquieto, sobre todo con el mundo que se empieza a dibujar en este segundo milenio. Tú lo entenderás en seguida, después de lo acaecido con las Torres Gemelas de la ciudad de Nueva York. Ultimamente estoy insertando algo de estos en conferencias y cursos. Estoy muy inquieto, y para entendernos yo te haría el siguiendo anuncio anticipatorio, aunque

tendría que escribir algo así como "la política y su sombra." Ha habido tres o cuatro ideas que más o menos han regulado los discursos: la idea de felicidad o la buena vida, la idea de libertad en el ámbito ético y político, la idea de justicia, y hay una cuarta, que tiene más que ver con la ciudad real que con la ciudad ideal, y que se nos está imponiendo hasta tal nivel como prioritaria que nos puede generar una dinámica muy peligrosa. Porque es una idea que por un lado si se desatiende, pasa lo que pasa, y si no se desatiende, y si la deja como única, absorbe a las demás. Y esta es la idea de seguridad. Y quien la protagoniza es Hobbes. Yo he escrito unos artículos, algunos de ellos han salido en el diario español *El Mundo*. Estoy muy inquieto porque yo creo que se está dibujando un mundo donde este concepto es el que vence a los demás.

Sobre la barbaridad hobbesiana

FG: *A Hobbes lo están citando de manera casi única autores próximos a la actual administración estadounidense. Y es prácticamente el único autor que se invoca y hay una especie de singularidad simplificada y simplificante. Pienso en un panfleto, que se puede encontrar en las librerías menos pretenciosas, Barnes and Noble, etc. como es el Of Paradise and Power: America and Europe in the New World Order (New York: Alfred A. Knopf, 2003)]. Es decir, no se trata nunca de recrear el mundo histórico de Hobbes, de recrear toda la textura de su pensamiento, sino de poner en circulación un "soundbite" que nos sirva para todos y para todas las circunstancias. Y esto es una barbaridad.*

ET: Es una barbaridad, sí. Yo hago un poco la operación inversa, pero al mismo tiempo aceptando lo que tiene esto de reto histórico. Y por eso lo llamo "la política y su sombra." Es como que ha habido un gran olvido, que es el olvido de este discurso fundador de la modernidad del pensamiento político. Es decir, Hobbes funda el contrato, pero ¿qué tipo de contrato funda? ¡El contrato del Leviatán! Mientras que luego ya los siguientes intentarán dar al contrato otra versión, Locke, Rousseau, etc. Hobbes funda todo —la idea de la fraternidad propia de la Revolución Francesa—sí, claro, pero muy cercana al fratricidio como tendencia inherente a todo ser humano. O sea, que esto es lo que está en la raíz. Esto me parece un discurso potentísimo, que actúa a manera de correctivo de ciertas ilusiones que se han perpetuado demasiado en la Modernidad y sobre todo en la Postmodernidad, yo mismo lo empleo en estas conferencias antes citadas de "política y su sombra." Para mí, lo único bueno es que la Postmodernidad queda deshinchada con esta inserción hobbesiana, sobre todo esta especie de frivolidad entronizada de un pensamiento alegre y debilitado. Pero con la cosa de que este pensamiento, como tú decías, se instala en el horizonte, sustituyendo a los demás — o a los otros clásicos—esto es sumamente desasosegante.

Sobre la lenta gestación del concepto central de límite

FG: *Al hilo de la figura conceptual de la propia época en alusión a Hegel, ¿cómo relacionarías tú mismo estos inquietantes coletazos de los años 1980s con tu propia conceptualización del ser del límite y razón fronteriza?*

ET: Yo siempre insisto en lo siguiente: las operaciones que hago con el límite, como has podido observar, son muy peculiares, y además creo que muy rigurosas, porque se atienen bastante al concepto, a la etimología y al sentido. Lo que pasa es que a veces esto se pierde de vista: el límite no sólo como negación y restricción, sino también como ámbito susceptible de ser habitado y de afirmación. Y sobre todo, proyectando este concepto ontológico sobre una idea de lo que somos o de nuestra condición, y por lo tanto re-elaborando una idea de sujeto. Pero, límite también tiene el sentido de un sano correctivo respecto a desvaríos de la razón, de la inteligencia, de la pasión, o de cierta forma cualquiera que sea de desvario. Soy de una generación, que toma o saca todas las consecuencias del derrumbamiento del mito fáustico o la idea de un crecimiento indefinido o indeterminado. La idea de límite se me impuso también como un correctivo por este lado. La conciencia, por tanto, de que hay unos límites muy determinados, tanto en el crecimiento económico, político y bélico. El arma atómica, por ejemplo, en cierta manera lo es. La conciencia ecológica en cierta manera también lo es. He querido desprender un concepto con valor ontológico, pero sobre en relación a nuestra propia condición histórica contemporánea. ¿Esto cómo se me suscitó? Leyendo el *Tractatus*. Yo me había encontrado con Wittgenstein (1889-1951) en las épocas de mis combates con el positivismo lógico. Y ya vi en seguida que Wittgenstein era otra cosa, pero no tenía entonces una conciencia cabal de hasta qué punto lo era. He de reconocer que me iluminó mucho este magnífico libro titulado *La Viena de Wittgenstein* de Allan Janik. Y creo que nos iluminó a muchos. Es una iluminación generacional. Es un gran libro que nos daba pie a otra percepción y otra lectura de Wittgenstein. Entonces yo leí a Wittgenstein y el *Tractatus* como a un presocrático, un filósofo pura-sangre por decirlo de alguna manera y no como el gran matarife de la metafísica, como lo había creído en otras lecturas. Incluso viendo que su crítica de la metafísica estaba llena de segundos pensamientos y en el fondo era una clarificación para una construcción filosófica de mucho nivel que podía ser una nueva metafísica, para entendernos. Entonces, desde esta reformulación de Wittgenstein me quedaron muchas cosas. Me quedó el concepto de límite desde el principio. Hay toda una frase memorable que dice que el sujeto es algo metafísico a menos que lo concibamos más o menos, no estoy citando literalmente, como un límite del mundo. A partir de ahí, me viene la lectura de Kant. También lo había leído muchas veces, pero ya lo leí desde este ángulo. Y me pareció enormemente productivo. Esta doble incidencia en mi condición de lector. No sólo creo un nuevo marco conceptual, sino también lingüístico.

Sobre los ruidos sociológicos en la modernidad en crisis, o la posmodernidad

FG: *Noto en tu forma de lidiar con las preguntas que no sueles ir a unas yuxtaposiciones, podemos llamarlas "sociológicas," con relación a tu actividad de pensamiento. Puedes contextualizar algo que pueda estar pasando en los años 1980s, pero eso puede ser sociología o política o historia "material," como tú mismo la llamas en La Edad del Espíritu, pero para distanciarte de ella. Es como si ante los ruidos "sociológicos" de los niños del parvulario (risas), hubiese que cerrar las vidrieras de la habitación de estudio y así ponerse a pensar seriamente en compañía silenciosa del mundo adulto de apellidos germanos. [Conviene aclarar que el domicilio de Barcelona de Eugenio Trias, en donde esta entrevista se llevó a cabo, se encuentra encima de un*

parvulario y los gritos de estos niños eran perceptible en varias ocasiones durante la entrevista, FGJ.

ET: (También con risas iniciales). Lo que ocurre es que, tú mismo lo has podido observar, de pronto, no se sabe cómo, se entreabre la puerta y se vuelven a oír [a estos ruidosos niños]. En *Los Límites del Mundo* laboro ese concepto, que es curioso, y estoy bastante contento con él, y que es, en lugar de Posmodernidad, Modernidad Crítica, o Modernidad en crisis, que es para mí una especie de autorreflexión de la circunstancia histórica en la que inserto la propia reflexión. Allí, yo creo que se cuelan un poco estas voces. Lo mismo con el arranque de *Filosofía y Futuro*, que son dos páginas, pero en las que sintetizo todas las circunstancias negativas por las cuales ya el concepto de límite se me hace necesario. Luego no lo empleo en todo el libro, lo cual es muy curioso. Pero hablo del límite que se puede llamar ecológico, hablo del límite bélico-político que es el arma atómica, hablo del límite de la soledad cósmica que siempre me ha tenido apesadado de alguna manera], la conciencia de habitar un planeta a años-luz de otras constelaciones presumiblemente deshabitadas.

Sobre la búsqueda de la unidad en la variedad

FG: En relación a tu concepto del ser del límite, noto una tendencia que es la siguiente: te gusta singularizarlo, absolutizarlo o radicalizarlo. Estos tres verbos serían aquí sinónimos. Es decir, uno no se va de viaje al límite. No hablas así de "límites" en forma plural, de posibilidades de entradas y salidas, de posibles hibridaciones o paseos por ciertos límites. Tiendes progresivamente a desadjetivar el sustantivo de "límite." Y esto puede estar vinculado a tu propia concepción de la filosofía, vinculada a lo trágico, lo inapelable, casi lo inhabitable, pero no sé.

ET: Hace poco escribí un ensayo que todavía no se ha publicado en un libro que saldrá pronto. Y hablo de él porque me hizo tomar conciencia de lo que ahora me estás preguntando. A partir de *Los Límites del Mundo*, lo que busco es la unidad. Es decir, busco el uno en la variedad. O si se quiere, la unidad en la variedad. Tengo un libro muy emblemático de una época, *La dispersión* (1971). Como que ahora lo que me interesa es lo contrario. Yo lo que estaba buscando, por inclinación, por vicio es quizás que me dedico a la filosofía, y quizás por eso es una filosofía radical, en el sentido de buscar una raíz. La busqué en un momento dado en el poder. No quedé convencido. Después en la pasión. Tampoco quedé del todo convencido, a pesar de que es un libro, *Tratado de la Pasión* (1979), a ciertos niveles bastante convincente en relación con el punto que yo buscaba: un cierto centro de gravedad de nuestro pensamiento que de alguna manera o modo tuviera capacidad para reorganizar los hábitos mentales, por los menos los míos, ya como experimento y sobre cómo comunicarlo. Entonces descubrí que el concepto de límite, aparte que era un concepto bastante virgen, porque es cierto que se había empleado aquí y allá, pero nunca se había sistematizado. No sé. Derrida lo emplea cada dos por tres. Y Deleuze también. Y Foucault. Y los autores que se quieran, *tutti quanti*. Kant le dedica páginas a veces muy intensas. Lo mismo Wittgenstein. Pero es como que nadie lo ha tomado como centro desde el cual y a partir del cual se construye toda una propuesta original de filosofía, como es precisamente mi caso. Entonces lo singularizo por este carácter, porque tengo conciencia de este tipo de empeño un tanto arriesgado.

Sin embargo el título de esta primera obra central es los *Límites del Mundo*, al final somos nosotros, somos varios, nosotros los singulares, pero quizás es una especie de trampa. Quizás es porque hay que buscar el lado ontológico. La ontología es el ser y la nada, pero es también lo uno y lo múltiple. Eso "uno" que dé razón de una multiplicidad de una manera por lo menos que pueda ser argumentada, esto sería un poco para mí lo que daría justificación a esta pretensión. Quizás sea ésta la razón, ¿no?

Sobre la topología deshabitada del límite

FG: *A manera de composición de lugar de este concepto de límite, frontera, si eso fuera una habitación o un espacio de vivencia o circunstancia, ¿qué otros elementos habría a su alrededor? Es decir, ¿límite de qué? ¿con respecto a qué? ¿Qué no sería frontera o borde? ¿Qué otras figuras o elementos –centros, suburbios, periferias—habría que imaginar? Yo creo que, de nuevo, tu tendencia es a desertizar, que el límite sea el centro y que no haya nada más alrededor. No sé si esto te parece correcto o no. Es decir, plebeyizándote una vez más, si esto de "límite" fuese imaginable con una "ciudad" con su centro histórico, el Barrio Gótico de la Ciudad Condal, la zona olímpica, las avenidas centrales más elegantes o señoriales ("burguesas"), el Paseo de Gracia, luego estarían las barriadas más o menos dignas de las visitas de los turistas, etc. En tu caso, "centralizas" el límite, lo pones como tal, y como que no habría la yuxtaposición con lo que no fuera el límite, con el "no-límite," como si esto no te interesase para nada...*

ET: A ver: yo diría que todo es una especie de un inquieto y atento estar a la escucha de algo que puede venir de fuera. Es como aquel cuento "El Desierto de los Tártaros." Por eso, donde yo creo que consolido la idea del límite es en la introducción de la *Lógica del Límite*. Y cuando lo formalizo en los términos que los romanos llamaban "limes." Y el "limes" lo era del centro y luego barbaria, tartaria, o cualquier pueblo, al que normalmente se le entiende con onomatopeyas, cuyo lenguaje no se entiende, y que asume caracteres, tanto de lenguaje como de aspecto, tendiente a lo monstruoso. Recientemente he escrito un artículo que se llama "Angustia y Vértigo," con el pretexto de una exposición [de esto] y el tema es de que nuestro mundo se mide mucho mejor con el vértigo que con la angustia. Bueno, *pro domo mea*. Está bastante bien construida la imagen del vértigo que fascina y produce terror. Lo digo en mis memorias, yo padezco de vértigo.

El talismán de la figuración simbólica, el límite radical entre los vivos y los muertos, la contaminación del más allá por ese límite

FG: *Ahora no recuerdo en qué libro es en donde comentas la película Vértigo de Hitchcock y continúas tu pensamiento en relación a esta película. Es decir, no se trata entonces de realizar un plus ultra con este límite sino de un ajustamiento...*

ET: Un ajustamiento, efectivamente, porque yo creo, y quiero creer, que en cierta manera, el límite contamina también el más allá. Y por tanto hay una tarea filosófica apasionante que yo no he emprendido porque me he metido en temas más de ciencia o de filosofía de las matemáticas, que sería repensar la idea de infinito. Y pienso que el

límite, concebido así ontológico y epistemológico como yo lo concibo, como el que labora e inviste el concepto de sujeto, y no como una especie de incidencia... Claro, hago una cosa un tanto perversa, a lo que es periferia llamo centro, y entonces a lo que se llama centro lo coloco más bien en otro sitio, o lo expulso. En todo caso, es como poner la periferia en el centro, pero con la idea de que esa periferia contamina el más allá, Finisterre, *no man's land*, etc. Y ahí se fija un trazado, una frontera, incluso un muro, si es preciso. Tiene por lo tanto el límite valencia hermenéutica. Y como le doy una significación muy radical, porque es el nexo entre la vida y la muerte, los vivos y los muertos, pues entonces, es un poco un acercamiento a un más allá, que se nos aparece como un gran enigma, que al mismo tiempo nos fascina y nos atemoriza. Disponemos de un talismán que es precisamente el valor que yo le doy a lo que yo llamo figuración simbólica. Con ello, nos podemos orientarnos sin más, sino orientarnos con o al respecto de algo más. También es un poco esta inclinación a la idea de límite lo que me ha llevado al diálogo con la religión, seguramente también al diálogo en general con el arte. Pero yo diría que es más bien la inmensa interrogación o el enigma que me suscita el más allá en cierta manera el límite mismo lo contamina y que así lo determina por alguna extraña manera. Pero sabiendo que ese más allá no es que sea un espejismo proyectado por el límite, sino más bien algo debido a la propia constitución del límite se abre ¿a qué? Pues, a atención, a acogida en la medida de las posibilidades, a elaboración, que siempre añadido es indirecta, analógica, precaria... Claro que evidentemente lo que uno no puede hacer es instalarse en este límite tal y como yo lo estoy postulando en mi pensamiento. Esta es un poco la premisa ineludible.

FG: *¿Uno no puede instalarse en el límite?*

ET: No, en el límite sí, pero no más allá del límite.

FG: *Es como que uno cabalgase el límite, pero como que no hay...*

ET: Que lo atraviesa desde él, pero no para transpararlo porque ese transpaso derrumba un poco toda la organización teórica. Yo entiendo que esta idea, que a mí se me impone como la idea, la que me toca de una manera central, pero sé que no es obvia, sé que es paradójica, de una gran complejidad...

Sobre la fascinación generacional por los movimientos contestatarios en los Estados Unidos de los 60, o la quintaesencia de la Modernidad en términos éticos, estéticos y de todo orden, crítica al posmodernismo

FG: *Aunque este sería tal vez el gran tema o el tema central de tu filosofía, voy a seguir un poco con el plan de la entrevista que tengo. Pensando el espacio-tiempo vital de la modernidad, no sientes simpatía por lo de "postmodernidad." Y para ti eso de modernidad, al menos teniendo en cuenta *La Lógica del Límite* (Barcelona: Círculo de Lectores, [1990/1?] 2003), es fundamentalmente el siglo ya pasado: Hablas de "protomodernidad (siglo XIX) y de la Modernidad consumada (siglo XX) y del arco de ésta desde 1750 hasta casi 1960s (pp. 160, 190-1). ¿Cómo es esto? Si esto es la dimensión temporal, el espacio (central) sería la Viena finisecular y la Prusia bismarckiana, y luego sería la naciente nación alemana... Este sería el espacio-tiempo*

central que la filosofía de Eugenio Triás querría rescatar, recrear, con la que se querría vincular. No sé si esto te parecería correcto...

ET: Tendría mis dudas con esto último que has expresado de la naciente nación alemana (risa).

FG: *Por lo del germanocentrismo antes aludido.*

ET: Pertenezco a una generación que participa de la fascinación general por la Viena finisecular o de principios de siglo, [con] Freud, la segunda escuela vienesa de música, Mahler, Wittgenstein, etc. son figuras que forman parte de mi paisaje desde siempre, desde *Drama e Identidad* o desde antes. Entonces, lo que pasa, es que más que todo ahí se gesta yo creo que como en ningún otro lugar lo que luego hoy, sobre todo en literatura anglosajona se llama "modernism."

FG: *Efectivamente, sí.*

ET: Uno encuentra también este tipo de modernismo en el Club norteamericano de los Metafísicos, o la música de Ives o el nacimiento del jazz en Nueva Orleans, o tantos otros fenómenos que van configurando lo que llamamos nuestra sensibilidad de hoy día. Está el Berlín de los años 20 influido por el jazz y las músicas bailables de la época que de alguna forma barren con el vals, introducen el foxtrot, etc. Esto dibuja un cierto clima de modernidad en la propia Europa, distinto del que entonces prevalecía. Yo soy consciente de que luego viene un período de grandísimas convulsiones, como algunos llaman de "las dos guerras civiles europeas," que acaban con Europa, que son la primera y segunda guerra mundial, y por medio dos apocalipsis terribles, bajo un régimen totalitario en Alemania y la Unión Soviética, que son el nacional-socialismo y el estalinismo. Y evidentemente una difícil posguerra en los años 1950 y una reconstrucción a partir de los años 1960, donde el eje de esa modernidad, yo diría que, se traslada a Nueva York y a California, en esos años 1960, como tú conocerás mejor que yo. Yo diría que soy de una generación fascinada más bien con estos Estados Unidos vivos. Y yo, en el fondo, aunque últimamente escribo artículos tremendamente críticos, pero es con las formas políticas hoy existentes que uno advierte en los Estados Unidos, pero yo he sido una persona formada y fascinada por esos movimientos que entonces sucedían en los años 1960, que para mí eran la quintaesencia de la modernidad en términos éticos, estéticos y de todo orden: los grandes experimentalismos, la figura de John Cage, el Pop-Art, el Minimalismo, etc. A mí todas estas cosas me han impactado mucho y me han orientado bastante. Es aquí donde yo estaría más en la línea de una "modernidad crítica" o "modernidad en crisis," como yo la llamo. Lo que pasa es que para mí el posmodernismo es un fenómeno comprensible y muy lógico de un hartazgo, agotamiento, pues de lo que tenía de extraordinaria dogmática las neovanguardias, ciertos ámbitos literarios, musicales, etc. Pero yo creo que también es un acomodo conformista y de eliminación de todas las aristas, tanto en el ámbito del arte y su expresión, como en el ámbito del pensamiento. Entonces, yo, que en el fondo, fui un postmoderno *avant la lettre*, porque si se lee hoy la *Dispersión* se ve muy claro que es un texto postmoderno --todavía en un período heroico del postmodernismo. Cuando vi que se convertía eso en una especie de entronización sistemática de

tendencias que más bien alentaban un debilitamiento del pensamiento, yo marqué mis distancias. A pesar de que el postestructuralismo se introdujo en España gracias a mí. Cuando esto ya se convirtió en una especie de gran movimiento a partir de los 1980, yo marqué mis distancias. Me pareció muy pobre todo eso. También muy acorde con la época, que no era una época gloriosa, ni en el pensamiento, ni en el arte, ni en la literatura. Yo veía que el efecto del postmodernismo era, en literatura volver a la novela de siempre, de formato siglo diecinueve, y en arte, una especie de licencia para relajarse. El concepto duro de modernidad, como en filosofía podía encarnar un Habermas, estaba más que agotado. La Escuela de Frankfurt que en la época de Adorno, Benjamin, fue brillante... Lo que hace Habermas, y hay cosas brillantes y muy valiosas, pero en general, sobre todo cuando empieza a sistematizar su pensamiento, a mí eso me parece pobre. Yo he intentado un poco también, al principio de la *Razón fronteriza* lo digo, encontrar una especie de bisectriz que no abjura de la razón, pero al mismo tiempo con los correctivos que podría introducir el postmodernismo, que para mi gusto comete el inmenso error de disolver la razón. ¿Cómo? Pues, jugando a los juegos lingüísticos, apuntándose a lo peor de Wittgenstein, del último Heidegger...

Sobre las posibles virtudes y los vicios de la mal disimulada tendencia a la estetización del pensamiento

FG: *La preocupación estética es para ti fundamental. ¿Eugenio Trias, más clásico que manierista, barroco o neo-barroco? Pienso en la connotaciones peyorativas de la escenografía neobarroca del páramo de los 50 en Pensar en Público (Barcelona: Destino, 2001: pp. 38-42). ¿Cómo definirías tú mismo tu sensibilidad? El barroco te atrae menos; sobre manierismo has escrito unas páginas hermosas, iluminadoras, pero que como no te atrae hasta el punto, casi la llamaría en inglés "high modernism," que se centraría en los primeros veinte años del XX. Es como si la segunda mitad del siglo XX no haya producido ninguna obra estética que te atraiga hasta el extremo de escribir sobre ella...*

ET: Tienes toda la razón. Yo creo que soy una extraña síntesis, quizás por mi condición periférica, o alguna otra razón rara, de modernidad y del reclamo de las voces de la tradición. De modernidad en algunos aspectos en su forma más arriesgada, por ejemplo en el caso de Marcel Duchamp. Y de reclamo de la tradición que me puede llevar a la proto-historia en *Edad del Espíritu*. Uno no es consciente, y esto es lo bueno de las críticas, tanto de las buenas como de las malas, que te van dando una cierta idea en la recepción de lo que estás haciendo. En la *Edad del Espíritu* podría uno pensar que estoy hablando de un fenómeno de una rabiosa modernidad. O sea, hago una operación un tanto especial, supongo que porque busco una síntesis. O sea, yo soy consciente de la gran perversión de una cierta modernidad en relación a las tradiciones. Me gustó mucho un artículo de Octavio Paz titulado "La tradición de la Modernidad" porque decía que la modernidad por definición se define en contra de la tradición; lo que pasa es que al final es una tradición. Creo que esto es también lo que está en la base de lo mejor de la condición posmoderna. No es casual que la conciencia postmoderna reviva autores y pensadores que entonces estaban un tanto olvidados o relegados, es el caso de Gadamer, Ricoeur, etc.

Más sobre la tendencia estetizante

FG: *Si alguien te preguntase, ¿la modernidad sería el legado de la Ilustración?*

ET: Yo añadiría otro elemento que he cultivado mucho. Y tengo una sensibilidad marcada por ello, un poco como lo decía Isaiah Berlin, "sí, pero nunca jamás sin olvidarme del Romanticismo." Lo digo porque lo he leído más bien recientemente. Es que tan importante como la Ilustración es el Romanticismo. O sea, yo diría Ilustración-Romanticismo formando una unidad dialéctica, pero con el Romanticismo como algo importantísimo y no sólo negativamente sino como un correctivo frente a aspectos que a mí siempre me han resultado repelentes o repulsivos de la propia Ilustración. El Romanticismo lo tengo en el fondo mucho más cerca en sensibilidad y siempre me han gustado más los ilustrados en la medida en que tienen también una cierta vertiente romántica. Quizás por esto he preferido siempre la Ilustración alemana a la francesa, porque es más romántica para entendernos.

FG: *Yo diría que hay un fuerte pulsión estética o esteticista, en tu pensamiento, ¿sería verdad esto o no, y cómo entender esta disposición? ¿Cuáles serían algunas de las posibles virtudes y defectos de esta modalidad de tu pensamiento, si es que se puede hablar así? Pienso en las páginas finales en LIMITES sobre el Gran Vidrio de Duchamp y el espacio-luz (pp. 309-389), en donde tu escritura y pensamiento se va aquilatando, cristalizando... No es tan descabellado yuxtaponer a San Juan de la Cruz y Duchamp. Es decir, no te interesa el Duchamp que emigra a los Estados Unidos, no te interesa el Duchamp que salta de un estilo a otro, no te interesa recrear los gestos dadaístas de provocación...*

ET: Cristalizando sería la expresión acertada, literal debido al contexto artístico de inspiración inmediata. ¡E incluso le encuentro el lado místico a Duchamp! Bueno, yo diría, haciendo de abogado de mí mismo, que estetizante, dando un sentido muy valioso al término. A ver: hay varios aspectos. Uno, en el cual yo me pondría muy firme, de que es más virtud que defecto, y esto sería sobre todo en relación a la escritura. Lo que ocurre es que sí que es verdad que es una escritura peculiar. Pero, yo creo que puede ejercer una virtud fecundadora muy grande, aunque es una escritura impregnada de este mundo estético, por lo tanto, en cierta manera, sin ser literaria, porque la subjección conceptual es muy grande, pero tiene antenas, me atrevería a decir, poéticas. Porque yo creo que el gran vicio de la filosofía en España y en todas partes, en España más porque somos más un poco más proclives, a la falta de sensibilidad artística. Uno la encuentra en María Zambrano, Heidegger, la encuentra de otra manera en Ortega. Pero yo lo que he intentado es que todo esto se produzca sin renunciar lo más mínimo a la tensión conceptual, como algo que fecunda desde dentro una elaboración conceptual enormemente tensa. A veces tengo la impresión que algunos de estos autores, que son espléndidos, pero como dicen los argentinos, son más "prolijos" en el lado conceptual. Y la tensión ésta por el lado conceptual se rompe o quizás... Me encanta Ortega, pero hay momentos en los que Ortega se debe tanto a un auditorio al que es mejor no describir como que al final es una cosa tan pedagógica que es penosa. Y en María Zambrano, que es tan inconexa y aforística, que uno echa a faltar la fuerza del concepto. Y en Zubiri, donde hay esa fuerza, pues luego resulta que es de una sequedad, que eso si

que es un erial (risa). No hay quién se acerque allí, porque eso sí que es un páramo. Entonces yo he procurado un poco romper con algunas de estas limitaciones. Ahora es una evidencia que en mí pesa mucho toda una formación donde lo estético es casi como una forma de carácter, que puede parecer para muchos muy aristocratizante. En el sentido de que hago pocas concesiones con cosas como la Pop-Art, incluso si algún día hiciese alguna concesión, pues seguro que le encontraría cosas insólitas que no serían las que se suelen señalar convencionalmente. Si algún día me acercase a Warhol, seguro que daría una versión de Warhol sorprendente. Lo creo porque con Duchamp lo he hecho.

Sobre tendencias aristocratizantes y despojamientos

FG: *Me sorprendería si Eugenio Trías escribiese sobre a la estética de los cómics, la música pop adolescente, etc.*

ET: Sí. Es mi lado que llamaba aristocratizante. Ahora que ha fallecido recientemente alguien con quien no tenía mucho en común, pero que respetaba, hablo de Manuel Vázquez Montalbán. Digamos que desde el punto de vista estético estoy en las antípodas. La razón también tiene que ver un poco con el tipo de público de masas que leía su obra, y el público muy selectivo y en tiradas editoriales muy pequeñas que lee la mía. Es algo muy diferente. Y en este sentido yo diría que es un poco mi virtud y mi vicio.

FG: *Tú no quieres hacer de la filosofía un urinario a la manera duchampiana como gesto de provocación. Dicho entre comillas para luego pensarlo más cuidadosamente, en relación al concepto de T.S. Elliot de "objective correlative," o el correlativo objetivo. Llevas al lector a un paisaje mental con muy pocos objetos. Le das en su lugar luces, cristales, etc. Es algo frío.*

ET: Ahora entiendo lo que dijiste anteriormente con la desertización. Me atrevería a decir lo siguiente: Yo tengo un pensamiento muy de dibujos animados, muy figurativo y muy imaginativo. A partir de los *Límites del Mundo*, y yo creo que ése fue el *tour de force* del acercamiento al "Gran Vidrio," que es cuando, de algún modo, se me intensifica más, me veo más capaz, con más fuerza para una aventura filosófica y metafísica en el sentido de la gran tradición de filosofía primera, para entendernos. Y empiezo despojando el objeto de estudio. No sé. En poesía, yo me acuerdo cuando estaba en Nueva York, y estaba impactado con imágenes de arte contemporáneo, que era un poco la idea del análisis del Gran Vidrio. Estaba leyendo el último Juan Ramón Jiménez. Y hay un verso que dice, "la transparencia, dios, la transparencia." Para Jiménez el objeto poético era --como el mío eran las pasiones, lo siniestro, etc.-- más bien los poemas modernistas. Luego los va despojando y al final surge esta especie de dios deseante, deseado... Lo digo ahora porque no lo cité en el momento de escritura de los *Límites del Mundo*. Fue injusto por mi parte. Pero, bueno, son esas cosas que te quedan más en el inconsciente que en la consciencia. Buscaba un poco una especie de fulgencia particular en torno misteriosamente a la idea de límite pero espiritualizada de algún modo. Claro, que no era la "noche oscura." Yo en esto siempre me defendía de algunas críticas. Y, bueno, un poco la incitación que me produjo esta especie de

operación mental sin perder de vista nunca que la mística sin filosofía... Bueno, esto los grandes místicos también lo sabían. Yo diría más bien una mística tipo Eckhardt, o sea, de un místico que era un místico tomista que se alzaba un poco a los grandes misterios desde una filosofía la más intelectualista de la época que era la de Santo Tomás de Aquino. Yo diría desde una filosofía, lo más intelectualista posible, en mi caso la de Kant o la de Wittgenstein. Y es por eso que en este texto de los *Límites del Mundo* es de todos los que he escrito es por el que siento una predilección muy especial.

Sobre delimitaciones, perspectivas antipopulares y la fuerte impresión que la filosofía está ahoy amenazada

FG: *Hay, en tu caso, un esfuerzo siempre por delimitar lo que llamas propia o puramente filosófico, por deslindar disciplinas de conocimiento, por evitar contaminaciones, por separar (Límites del Mundo, pp. 22, 243, 283, 302, 310, 340).*

ET: Sí, pero luego a la hora de la verdad soy el filósofo más invasor que cabe (risas), porque estoy dialogando con muchas cosas: con el arte, la religión, la literatura. O sea, que en cierta manera yo soy muy consciente de hacer un tipo de filosofía que no es precisamente convencional. Mis libros no son nada puros en cuanto a géneros. O sea, si tú lees el libro de memorias, pues no son propiamente memorias. Son confesiones, pero en parte es una novela. ¿La *Edad del Espíritu*, qué es? Yo mismo no lo sé. O sea, son textos híbridos, entre ensayos y tratados, pero tampoco son tratados en el sentido engolado y preciso y neurótico-obsesivo a la alemana, para entendernos. Pero, por otro lado, a mí no me gusta y me inquieta mucho esa obsesión posmoderna por la confusión de todos los géneros y las especies. O sea, como si fuese lo mismo pensar que narrar, o novela que filosofía, filosofía que poesía, etc. Para mí, en los años ochenta existe la amenaza de la disolución de la filosofía en el relato, la narración, la narratividad que, por otro lado, cuando son de verdad, las respeto enormemente pero --me importa marcar el énfasis en algo que es impopular, lo sé-- de lo contrario se diluye la posibilidad de la filosofía, por lo menos como yo la entiendo. Lo que a mí me motiva para hacer filosofía, ya que al contrario no me dedicaría a ello, es la elaboración conceptual y la tensión que esa elaboración conlleva. Porque yo tengo conciencia que todos mis conceptos son muy *sui generis*. Están todos muy cargados de metáfora y quizás por eso insisto tanto en lo simbólico. Habría que ver cuáles no lo están, esto sería otro tema. Pero en todo caso, me interesa mucho mantener un poco esta tensión sin la cual, yo creo, que la filosofía se diluye. Esta es la razón por la cual insisto en ella.

Sobre heterodoxias y ortodoxias: lo que normalmente se entiende como la historia de la filosofía

FG: *Un libro como la Edad del Espíritu, ¿qué sería?*

ET: En realidad, la *Edad del Espíritu* es un proyecto ecuménico como ya comenté. Es una intención totalizante, aunque claro, no puedo abarcarlo todo por mucha erudición o curiosidad que yo tenga. Y lamento por ejemplo que no hablo del Extremo Oriente ni de las culturas precolombinas aunque mi intención era ecuménica y también, tengo que decirlo, muy contraria a un canon de filosofía. Yo insistiría mucho en que me he

caracterizado yo mismo como una síntesis de modernidad y de tradición. También diría de heterodoxia y ortodoxia, porque es que en realidad, aunque mi formación sea ciertamente centroeuropea, alemana, etc., incluso francesa en algunos aspectos, apunto precisamente a romper este modelo de que la historia del pensamiento e incluso la historia de las ideas se corresponda con lo que normalmente se llama historia de la filosofía. Me importa mucho ensanchar el ámbito y ver la confluencia de varias tradiciones, porque caracterizo nuestra cultura occidental como una confluencia de tradición grecolatina por un lado, y de tradición profético-sociológica en la versión bíblica o judía. Para mí ésta se produce sobre todo en el Imperio Romano tardío que ya de algún modo se esboza en el mismo pero que en cierta manera es lo que forma la extraña síntesis, como si dijéramos, en nuestro inconsciente histórico y cultural. Este sería un poco el horizonte de visión. Entonces yo a la *Edad del Espíritu* le doy un sentido ecuménico. Le doy un sentido de convocatoria a la escala de la humanidad y procuro además, no sé si lo consigo, eliminar los vicios particularmente eurocéntricos que uno encuentra muchas veces en las historias convencionales del pensamiento. Dan un protagonismo muy grande, por ejemplo, a la Edad Media, al diálogo Cristianismo-Islám. Y todo esto dibuja un perfil a partir del cual aterrizo en el Renacimiento y en la Modernidad pero ya desde una perspectiva muy distinta de la que es normal.

Sobre lo propiamente filosófico

FG: *Eso de lo "propiamente filosófico" ¿qué sería? Yo improvisaría algo así como la voluntad totalizante o totalizadora de todo lo que hay en juego combinatorio, de tensión creadora o conceptual con lo que no hay, o algo así, ¿no? siempre dentro, en tu caso, de una fidelidad a ese territorio "germano o germanizante" antes enunciado...*

ET: Esto sí, desde luego, y esto se debe también a rasgos personales en el sentido de que me gusta ahondar en el pensamiento filosófico poniéndolo al lado de ámbitos que no son propiamente específicos de la filosofía, con el arte, el cine, la religión, etc. Se trata de orientarme en torno a cuestiones que se me imponen, y esto sería el esquema kantiano, sin que tengamos necesariamente una respuesta unívoca posible. También lo marcan otras cosas horribles, *homo hominis lupus*, etcétera. Lo marcan también otro tipo de realidades oscuras o sombrías o "siniestras," por utilizar un término que me es muy querido. Y nos quedamos en esa especie de condición que el hombre encarna y que es propio de nuestra condición en soledad y en comunidad. Pues es ahí donde veo y percibo el ámbito propio y específico de la filosofía: el lanzar una serie de interrogaciones desde la inteligencia, desde una inteligencia con sus antenas, yo siempre insisto en ellas, afectivas, pasionales en relación a cuestiones que nos atañen sobre el sentido de nuestra vida, el por qué, para qué y en relación a que estamos aquí, que a lo mejor no tienen respuesta unívoca posible, pero que evidentemente pueden dar lugar a la elaboración de una propuesta. Entonces para mí la filosofía es el desafío del sinsentido, o el desafío de la muerte, o la nada, por eso insisto en lo ontológico; logos en la medida en que es un rescate respecto al absurdo, "ontos son" del existir, del rescate respecto al carácter mortal de nuestra propia condición. Yo diría que esa orientación sería también la que orienta el campo de la poesía --estoy pensando en Rilke, T.S. Eliot, Holderlin. Esa misma interrogación en el caso de la filosofía reclama la elaboración conceptual. ¿Por qué y para qué? Por una razón aparentemente tan sencilla como es la

de dar satisfacción a nuestra inteligencia. Y al goce profundo que hay, para mi gusto, en la mejor y mayor aventura del conocimiento, que en este nivel ontológico y en estas cuestiones la ciencia no tiene jurisdicción. O sea, la ciencia nos pone también ante cuestiones, enigmas, preguntas y creo que hay que lidiar con ellas pero, respecto de estas otras preguntas, no tiene jurisdicción. Y por eso es verdad este gusto mío por desmarcar, por deslindar... La filosofía, sí, tendría algo que ver con la poesía, pero cuidado, no es lo mismo que poesía, no confundamos. La filosofía en diálogo con la ciencia, pero que no quede absorbida, porque entonces se arruina toda una línea de reflexión que yo creo que es no sólo legítima, sino necesaria.

Sobre la bestia negra de la metafísica y la aventura del (ser del) límite como un posible ejercicio de provocación

FG: *En referencia a conceptos como "saber," "inteligencia," o conocimiento," a Eugenio Trías no le interesan los celestineos, los maquiavelismos de una razón social fijada en lo inmediato o lo coyuntural, sino que le interesa más bien ese dar satisfacción a la inteligencia "y de un pistoletazo ponerla en el absoluto," como dices muy hermosamente en El Lenguaje del Perdón de Hegel, que hace Hegel. A Eugenio Trías siempre le gustaría más saltar a este plano (ideal) mental, que podríamos calificar de drástico, singular, inapelable... Alguien lo podría criticar diciéndolo grandilocuente.*

ET: Lo que ocurre es que ahí el correctivo está en el concepto que he usado como concepto angular; el concepto de límite, lleva consigo también una corrección de cualquier tipo de pretensión infundada, de *hybris* o de grandilocuencia. Diría que es lo que tiene de inherente la filosofía. O sea, al menos un entendimiento de la filosofía en un sentido radical como es el mío. Yo lo llamo metafísica porque me gusta un poco también ejercer de provocador. Yo sé, soy consciente de que durante este siglo veinte que toda la filosofía se ha construido en contra de la metafísica. Y además no sólo el positivismo lógico o Wittgenstein, sino también en Heidegger, la hermenéutica, la deconstrucción o el post-estructuralismo. La metafísica es un poco la bestia negra. Yo me remito a mi primer libro, *La Filosofía y su Sombra*, en donde definía esa sombra como eso que en el fondo necesitamos nosotros mismos y que sin ella la filosofía pierde su virtud y su substancia. Lo que he querido es, después de este gesto que en realidad era irónico, abrirme a cuestiones que se me imponen. A ver, quizás la metafísica no sea un saber como algunas veces se ha pretendido, en el sentido de la episteme, pero sí es un surtido de cuestiones como las que Kant llamaba "en torno a las tres ideas de la razón," o como se quiera plantear. Y que se nos imponen. Y que es un derecho legítimo de la naturaleza darles figura, forma, expresión. Y yo con esto casi te diría que ésta es mi definición de filosofía.

Esa forma y expresión se puede hacer de muy distinto modo, dialogando con distintos ámbitos de la cultura, de la experiencia. Yo insistiría mucho que la base ha de proceder de la experiencia, un poco ésta en un sentido kantiano, para luego buscar unas condiciones que la trasciendan. Pero en el fondo en mis libros siempre hay esta pretensión de que es la experiencia la que guía, todo lo estilizada o formalizada que se quiera, pero estos son los primeros aspectos ineludibles que me dan un poco las bases para lo que seguirá después. Yo diría que más que nada intento tener una obra orgánica.

Más que grandes saltos o cambios, que los hay, a veces de estilo, lo que hay son fundamentos para lo que se va a estar desarrollando más tarde. Yo creo que en mis libros, sobre todo los de los años 70, lo que voy dando son fundamentos, sobre todo, para mi gusto, *Tratado de la Pasión*, también *Lenguaje del Perdón*, que en cierta manera es una prolongación, pero al mismo tiempo un pequeño correctivo de ciertos aspectos de *Tratado de la Pasión*. En relación con aspectos estéticos, *Lo bello y lo siniestro* me estaría ayudando inicialmente a dar unas bases. Sin ellos, la aventura del límite no la habría podido hacer. O sea, un poco me da la física para luego remontarme a una cierta metafísica. Pero sobre todo porque están muy referidos a la experiencia y a la pasión, que puede vivirse desde luego desde muy diversos modos y maneras, pero lo que me interesa es el fenómeno de la experiencia. Y lo ilustro con algunas figuras, porque son figuras paradigmáticas que me pueden ser significativas o relevantes, o bien figuras de la experiencia estética como son las incursiones que hago, tanto en *Lo Bello y lo Siniestro* como en *El Artista y la Ciudad*, que fueron dando un poco las bases para luego la aventura más "estrictamente filosófica," que inicio ya con los *Límites del Mundo*, este adverbio --de "estrictamente"-- entendido en el sentido metafísico, acercándose cada vez más a lo que Aristóteles llamaba la filosofía primera.

Biographical Information:

Eugenio Trías Sagnier (1942-), is arguably one of the strongest philosophical voices to have emerged in the second half of the Twentieth Century in the European context. Currently a professor of History of Ideas at the Universidad Pompeu Fabra in his native Barcelona, Trías is primarily concerned with the reconstruction of the centrality of the notion of "border" ("limit" or "boundary") for an original understanding of "reason" ("intelligence," or "knowledge"), particularly in critical dialogue with the history of philosophy and the intellectual trajectory of what gets called "the West." His philosophical proposals have to do with ontological reconstructions of Being (or "what is/not") always following an impulse to become ecumenic, even totalizing. His books allow for interconnections of the worlds of aesthetics, literature, film, religion and philosophy, always with a focus on the latter. His early titles include *Filosofía y Carnaval* (1970), *Filosofía y su Sombra* (1969), *Meditación sobre el Poder* (1977), *La dispersión* (1971), *Tratado de la Pasión* (1979) and *Los Límites del Mundo* (1985). Among his thirty-odd books, the trilogy *La Lógica del Límite* (1990), *Edad del Espíritu* (1994), and *Razón Fronteriza* (1999) is perhaps a culmination point as the words of the author included in this interview will tell. Trías's contributions are often easy to find in newspapers such as *El País* and *El Mundo*, and *Pensar en Público* (2001) is a useful compilation of this kind of critical commentary on actuality. His autobiography *El Arbol de la Vida* (2003) is a good starter for the historical and social context of our author. For additional informational context: <http://eugeniotrias.com>

Fernando Gómez is currently a Research Fellow at the John Carter Brown Library, Brown University (2004-05). Author of *Good Places and Non-Places in Colonial Mexico: The Figure of Vasco de Quiroga (1470-1565)*, he is currently completing two projects: *Agonies of Historicity: the Hispanic Atlantic and the United States of America*,

that deals with avatars of historical reconstructions with a thematic focus on intercontinental exchanges, Europe and the Americas, during the Sixteenth and Seventeenth Centuries; and the collection of interviews entitled *Foreign Sensibilities*, inside which this portion of the interview with Eugenio Trías accepted by *Ciberletras* will be included. Three different interview highlights are forthcoming in *Revista de Estudios Hispánicos*. Latest publications include "Estética Manierista en los Albores Modernos de la Periferia Americana: *La Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena (1562-1627)," (Autumn 2003, Vol. 71, No. 4): pp. 525-48; and "Plights and Flights of Historical Reason Within and Against Pax Americana *Hispanic Review* (*Nepantla: Views from the South*, 2003, Vol. 4, Issue 3): pp. 567-589. FG has recently finished the commissioned piece "Of Imperial Reason in the Hispanic Atlantic circa 1550, or the *Antijovio* (1567) of Gonzalo Jiménez de Quesada (1506-79)."

Edgar Brau: imaginación y poesía

[Suk Yong Yi-Kang](#)

University of California, Los Angeles

Pese a ser el escritor argentino del presente con más cuentos publicados en inglés en magazines de Estados Unidos; pese a ser el único autor de esa nacionalidad cuya obra completa en prosa fue seleccionada por The National Endowment for the Arts (U.S.A.) para ser vertida al inglés por el primer traductor norteamericano de Jorge Luis Borges, el profesor Donald A. Yates; pese a que importantes intelectuales han destacado la trascendencia de su obra cuentística, novelística y poética, Edgar Brau es todavía poco conocido en su propio país. Sus libros, según indica un reciente artículo periodístico, son prácticamente inhallables en las librerías argentinas. Como nada en ningún orden es casual y sí *causal*, podemos tal vez explicar esta anomalía con las razones siguientes.

Edgar Brau comenzó a escribir tardíamente, luego de una intensa experiencia teatral como actor y director. Nunca presentó ninguno de sus libros según se estila en el mundillo literario, y pocos de esos libros además, por no decir ninguno, fueron acercados a los críticos y a los diarios. Es un escritor que no cultiva el mundo de las relaciones públicas ni tampoco el intercambio de promoción con otros autores, esa Sociedad de Socorros Mutuos, como él la denomina. Tanto en su prosa como en su poesía, Brau ignora toda condescendencia hacia cualquier lector, atento tan sólo a su propia necesidad de expresión, una expresión que presenta siempre la vertiente del estilo, de la imaginación y de la poesía.

Un estilo, una calidad de escritura, que Rodolfo Modern, destacado crítico argentino y Secretario General de la Academia Argentina de Letras, resalta de la manera siguiente: "Es evidente que Brau ama la materia idiomática que ha recibido, la explora y cultiva, y la revierte en un idioma castellano cuya propiedad y pureza mueven hoy casi al asombro". Una imaginación que lleva a Enrique Anderson Imbert, el ilustre profesor de Harvard, a dirigirse al autor y manifestarle: "La imaginación de usted, no sólo en la invención de personajes y situaciones, sino también en los detalles descriptivos, es impresionante. Usted es un poeta de la prosa. Una prosa riquísima en palabras exactas, en una sintaxis flexible, en oraciones eufónicas. No esperaba tanta elegancia, tanto lirismo en un escritor joven, pues veo que sus compañeros de generación tienden al deliberado mal gusto. Lo felicito". Y una poesía, finalmente, cuya significación y alcance podrían resumirse en esta comunicación epistolar que con motivo de la publicación de *El sueño de Tiresias* realiza el ya citado Modern: "Lo de usted, con su *Tiresias*, es sin lugar a dudas una hazaña épica y una épica hazañosa. ¿Cuántos poetas existen hoy, me pregunto, capaces de sostener, con la mayor dignidad verbal y una auténtica proyección poética, la extensión de sus poemas? Porque lo suyo no es una acumulación de versos; es una continua acuñación de riquezas emocionales y mentales que el verso traduce o interpreta".

Entrevistar a este autor "difícil" en su querida Buenos Aires, esa gigantesca "París del sur" llena de cafés, de librerías, de teatros y de turistas, nos da la oportunidad de conocer de primera mano la magnitud de su imaginación, de su cultura, de su ironía y de su don poético, que tanto se destacan en su obra: *El Poema y otras historias* (1992), diez relatos donde "la magia constante de lo fantástico" se entrecruza con lo onírico, con la sátira y con la parábola filosófica; *El comediante* (1995), novela cuyo protagonista, actor y director genial del circuito teatral *off*, acaba su trayectoria en un escenario muy particular: una seccional de policía, en la que deberá conseguir, a través de sus

actuaciones improvisadas y para evitar la usual tortura, que los detenidos confiesen sus delitos; *Tres cuentos* (1998), donde el tema de la tortura se traslada desde presente ("La siesta") hasta el tiempo de las guerras de la Organización Nacional ("El perro de Bárcena"), con un intermedio desolado e intensamente lírico representado por el relato "Nuestra Señora del Abasto"; *El último Viaje del capitán Lemuel Gulliver* (1998), novela satírica sobre la actualidad (ante cuya lectura Anderson Imbert vuelve a dirigirse al autor para augurarle un primer lugar en las letras argentinas) instrumentada a través del célebre personaje de Jonathan Swift, quien deberá afrontar un quinto viaje a un lugar cercano al Río de la Plata, una isla que él bautizará Incognihtrah; *La Torre y Babel* (1999), primer libro de poemas, al que corona una extensa meditación lírica del famoso mito bíblico; *Mares de Ahab* (2000), segundo libro de poesía, profundamente filosófico y donde en el último poema el personaje de Melville halla una impensada redención; *Suite argentina* (2000), cuatro historias sobre la última dictadura militar, las cuales, según el profesor Donald Yates, podría haberlas escrito Poe de haber vivido en Buenos Aires en el siglo XX; *El fin de Cronos* (Diarios 1999-2001) (2001), un volumen de diarios que permite un acercamiento más vivo al mundo íntimo del escritor, y donde éste halla por momentos el campo propicio para realizar, según sus palabras, la escritura más desinteresada; *El sueño de Tiresias* (2001), diez meditaciones poéticas acerca de los grandes temas metafísicos occidentales mediante la presencia resucitada del adivino tebano; y *Casablanca* (2003), una nouvelle en cuya trama un rico estanciero argentino logra recrear, en medio de sus campos, el filme *Casablanca*, con todos sus personajes incluidos.

Una obra, como puede verse, de intereses muy variados y que halla, en cada uno de los casos, el modo exacto de expresión, un modo que supera siempre lo que el lector podría llegar a presuponer. Una obra, como continúa diciendo Modern en la primera de sus reseñas, "que asienta uno de sus pies en la fantasía y el otro en la rica cantera que la problemática realidad ofrece. Y nunca para discurrir sobre lo trivial, sino para enfrentar, a través de una imaginación espléndidamente desplegada, cuestiones que apuntan a una universalidad que engloba el hoy con el siempre". Una obra, finalmente, de cuyo conocimiento no se puede prescindir.

Suk Yong Yi-Kang: ¿Cuándo y cómo empezó usted a escribir?

Edgar Brau: A fines del año ochenta y cinco, luego de unas experiencias teatrales que me habían dejado insatisfecho y cansado, comencé a esbozar, casi al mismo tiempo (tengo estas cosas: llevar adelante varios asuntos a la vez), dos historias fantásticas que luego se convertirían en mi relatos *El Poema* y *Un antiguo sueño*. Nunca antes había escrito nada, pese a ser un lector voraz. O tal vez sí escribía, solamente que se trataba de una escritura llevada adelante con agua en lugar de tinta, una escritura disfrazada de puesta en escena, ya que para actuar y dirigir elegía obras como *Una temporada en el infierno* de Rimbaud o *Las Flores del Mal* de Baudelaire, las cuales por ser poemas no presentan ninguna indicación escénica; todo debe ser imaginado; todo debe ser "escrito". De cualquier modo, unos meses después, mientras daba clases de teatro en un instituto italiano del barrio de Belgrano, en Buenos Aires, me enteré por intermedio de una alumna de un concurso literario. Tal como estaban en ese momento, los dos relatos no me parecían presentables. La alumna, por su parte, era linda y esperaba. Me decidí

entonces por *Un antiguo sueño* (una historia medieval), trabajé en él una semana, hasta darle la forma que hoy tiene, y gané el concurso. No se trataba de un evento muy importante, en realidad, pero en ese momento sentí que la puerta del teatro empezaba a cerrarse para mí, y también que ya difícilmente haría yo algo para impedirlo. A partir de allí continué escribiendo hasta reunir, unos meses después, diez cuentos, que al cabo de un largo sueño cajonero formaron mi primer libro, *El Poema y otras historias*.

SKYK: Casi podría decirse que un día usted se despertó y era escritor.

EB: Bueno, es peligroso ese comentario, eh. Alguien con menos gentileza que usted y que supiera además que el escritor "nace", podría opinar que era yo un dormido, ya que tardé tanto en despertarme. O podría decir todavía, ya con toda malicia, que en cuanto escritor sigo durmiendo. "Homero, a veces, se duerme un poco", decía el poeta Horacio. "Y Horacio a veces se despierta", agregó alguien con humor y con conocimiento literario. Pero bueno, para hablar otra vez en serio, es cierto, un día me desperté escritor. Es decir, apareció el agente capaz de hacerme tomar una lapicera, un poco de papel y acomodar todas las situaciones, todos los personajes más o menos informes que indudablemente vivían en mí y que nunca había yo intentado encaminar hacia una resolución coherente, acaso por desconocer hasta ahí que había nacido escritor. El té nada sabe de sí hasta su encuentro con el agua. Porque esto es lo sustancial: el agente que en un cierto momento nos cambia. O mejor dicho: que mejor nos ubica ante nosotros mismos. Quizá, como ya insinué, no era yo menos escritor antes de empuñar la lapicera; quizá eran ya literatura esas ensoñaciones de la infancia, echado en la horqueta de un gran árbol en la casa de mi abuelo, o esas otras ensoñaciones posteriores junto al escenario, compaginando una puesta en escena. Nacemos con esta o aquella condición; pero siempre es necesario que el sapo sea besado.

SKYK: Y en su caso, ¿recuerda cuál fue ese beso?

EB: Un poco, sí. Había llegado a una especie de callejón sin salida en el —¿cómo decirlo para que no suene pomposo?— plano existencial. El teatro poco o nada me decía ya. En realidad, me angustiaba lo efímero de ese mundo de simulación; se construye con nubes. Y para colmo al término de una temporada teatral uno se siente (al menos yo) como tras despertar de un sueño; la realidad está de nuevo ahí, despojándonos del traje escénico y vistiéndonos otra vez con unos uniformes como de prisioneros. Creo además que en esos momentos se me presentó con mucha, con demasiada claridad, algo que se venía insinuando en mí desde hacía tiempo: que la vida, que el fin de la especie humana no consistía más que en asegurar la próxima generación y pasar luego el tiempo restante, entretenerse, con el consuelo de una profesión o actividad cualquiera; algo muy semejante a un exilio. Lo primero no me interesaba (ahí estaban, entre otros, los chinos para hacerlo mejor). En cuanto a lo segundo, y si me resignaba a continuar viviendo, como finalmente ocurrió, era evidente que tenía que procurarme un "entretenimiento" distinto. Pero había imaginado tanto hasta entonces, había leído, esto es, había escrito indirectamente tanto hasta ese momento, que no debí buscar mucho; de algún modo, la lapicera se trepó por sí misma a mi mano.

SKYK: ¿Sigue pensando lo mismo sobre aquellas dos finalidades del ser humano?

EB: Hummm... Con matices. Diría, por ejemplo, que la resignación se ha vuelto activa: reconocer el exilio pero ascender, en cuanto hombre, de medio a fin. Un fin que pueda insertarse en el fin más general de los humanos. El gesto de Fausto, propiamente, cuando al final de su arrogante búsqueda acepta, con modestia, trabajar en la sociedad.

SKYK: ¿Cree en Dios?

EB: Creer en Dios, no creer en Dios... Dos modos (opuestos en apariencia) de disminuir algo que nos rebasa tan inmensamente. Con respecto a mí, la palabra creencia me parece que excede en cualquier sentido lo que yo llamaría mejor una estupefacción esperanzada y que podría definir, representar más bien, de este modo: según me parece, con el "Hágase la luz" Dios quedó cegado para siempre; y desde entonces no hace más que tratar de reconocer, de reencontrarse con lo que creó. El mal es lo que resulta de la imposibilidad de ese reconocimiento, de ese reencuentro; es la torpeza de un ciego de manos fuertes y grandes. Y nuestra necesidad de trascendencia, nuestra nostalgia, nuestra búsqueda de esa presencia redentora no es, por su parte, más que un eco, débil, en sordina, para hablar con propiedad, de la búsqueda y de la nostalgia de Dios por aquello que una vez su poder animó. Ahora bien; quizá (y este *quizá*, se me ocurre, merecería unas letras de oro, eh) quizá alguna vez, y ocurra ello por hacerse el hombre con una percepción adecuada, o por acostumbrarse Dios a las sombras en que lo sumiera el foganazo de su conjuro, se produzca al fin la coincidencia, se rocen sin accidentes los dedos de ambos.

Tal, detalle más, detalle menos, lo que a veces se me representa cuando pienso en Dios. O cuando ciertas preguntas recurrentes terminan por alzar un lienzo negro frente a mi razón. O sea: poco y nada del "Dios sensible al corazón, no a la razón" de Pascal.

En cuanto a la religión, y ya que citamos a Pascal, decía también él (una frase perdida por allí en sus *Pensamientos* y que es como toda una potencial sociología de lo religioso) que cuando no se sabe la verdad de una cosa, es bueno que exista un error común que fije el espíritu de los hombres. Es, si se quiere, sobre todo para quien no gusta separar la trascendencia, lo trascendente, de la actividad religiosa que lo representa, una frase peyorativa, apenas utilitaria (seguramente que el Napoleón que al partir hacia su campaña en Egipto colocaba la Biblia entre los libros de política la conocía). Sin embargo, es preciso reconocer que será siempre en ese "error común", en ese error de Abraham, de Isaac y de Jacob y no en el "acierto" de los filósofos, donde nuestra condición de hombres también comunes hallará cada vez la resignación, hallará el consuelo y hasta los signos y los símbolos con los que construir un éxtasis que sea como una anticipación de aquél roce de dedos a que aludí antes. Pero en fin; tratemos de no hablar demasiado ni de religión ni de Dios: los inteligentes nos tienen rodeados.

SKYK: Volvamos a la literatura, entonces. En los epígrafes de sus cuentos aparecen citados autores como Kafka, Baudelaire, Valéry, Borges. ¿Cree que ellos han influido en su obra?

EB: Sin duda, como todo lo que he leído, incluidas las guías telefónicas. Sin embargo, hay un prejuicio con respecto a los epígrafes: creer que uno los selecciona pensando en

el autor que los escribió o en la admiración que sentimos por ese autor. Se los elige (yo al menos actúo así) por una simple razón de conveniencia. Fíjese que allí no aparecen los trágicos griegos, los rusos, no aparecen Shakespeare, Dante, Pascal, Racine, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Balzac, Rilke, Thomas Mann, Simone Weil, Proust, Du Bos, Mauriac, Hamsun, Ungaretti... Es decir, los autores que verdaderamente prefiero.

SKYK: ¿Qué escritor argentino admira más?

EB: Como artista, José Hernández, el autor del *Martín Fierro*. Como personalidad, Sarmiento.

SKYK: ¿Borges?

EB: El y Hernández son los autores argentinos que más me gusta releer. Dos o tres veces al año repaso tanto el poema de Hernández como los cuentos de Borges, fundamentalmente aquellos que son mis favoritos: *El jardín de senderos que se bifurcan*, *Funes*, *El muerto*, *Emma Zunz*, *El zahir*, *La muerte y la brújula*, *El sur*... En el caso de estos cuentos, a veces ni siquiera es necesario que los lea completamente; como el cura con su breviario, voy una y otra vez a los mismos pasajes predilectos. Después, al borde ya de una muy feliz indigestión de nada más que prosa reluciente, de matemática literaria, vuelvo nuevamente, como se vuelve a la naturaleza, a los grandes.

SKYK: ¿Qué piensa exactamente de Borges como escritor; de su obra?

EB: Bueno, creo que sus méritos, sus grandes méritos en cuanto autor son eminentemente lingüísticos, de estilo, un estilo a punto siempre de desbarrancarse en la manera, de convertirse en manierismo. Lo considero sin embargo el primer retórico del idioma español. Un Fabergé de la literatura. Fabergé ¿se acuerda? aquel orfebre que cincelaba primorosos huevos de Pascua para los zares.

Con respecto a la obra, me parece que basta con *El Aleph* y con *Ficciones*; ahí está todo su registro. Un registro, como lo señalaba el gran crítico Pedro Henríquez Ureña, de una sola nota, si bien, y es ya mi parecer, llevada en esos dos libros a la perfección. Su *El jardín de senderos que se bifurcan* es el cuento que más prefiero, y, como ya le dije, por razones retóricas.

SKYK: Esa retórica que usted menciona, ¿le parece fundamental?

EB: Será quizá fundamental dentro de muy poco y usada a manera de antídoto para curar a las nuevas generaciones, que hoy ya casi no hablan un idioma sino que lo gesticulan; con esos fines ocupará seguramente los primeros lugares en cualquier consideración que se haga al respecto. No así como un elemento para definir la categoría de una obra. Si midiéramos con ella a Tolstoy o a Dostoievsky, hallaríamos que estos dos autores son poca cosa al lado de un Borges, por ejemplo. Y no es precisamente ése el caso, eh. Grandes estilistas lo son también Thomas Mann (el mayor), Proust (hay que leer su genial interpretación lingüística de algunas ciudades normandas y bretonas), Mauriac; pero en ellos esa retórica brillante no es el "todo" y

aparece de modo salteado, como conviene, obviamente, a un novelista. Y son grandes autores porque si prescindimos en sus obras de ese estilo, todavía nos quedan muchas cosas más de las cuales asirnos. Para resumir: la retórica, en los grandes autores y sean novelistas o cuentistas (Chejov, Maupassant), nunca configura las columnas de la obra.

SKYK: ¿Qué opinión le merece la literatura latinoamericana?

EB: Hispanoamericana ¿no? puesto que no fue Italia quien colonizó estas tierras sino España... Pero bueno, me gustaría quizá encontrar en ella un poco menos de folklore y un poco más de pensamiento. Que no se instale ni tan repetida ni tan fácilmente el circo en la jungla; que no se busque tan afanosamente superar el stock de fantasmas o aparecidos de los castillos ingleses. Al fin y al cabo esa literatura no es leída solamente por "gringos" en busca de detalles exóticos, de vasijas literarias decoradas; también nosotros la leemos ¿no? o lo intentamos al menos. Creo que se ha abusado de una cierta coloreada facilidad que ahora empieza a dar sus malos frutos: obras que están a un paso de lo infantil en su peor connotación. Tal vez sería interesante, se me ocurre ahora, como un ejercicio para ubicar a los grandes nombres del *Boom* (o no *Boom*) en su justo lugar, ver hasta qué punto han sido imitados, cuántos epígonos tienen. Raramente un autor importante de verdad tiene seguidores. Fijese en Thomas Mann o en Proust o en Tolstoy, para quedarnos en el siglo XX; ¿quién se atreve a escalar esas cimas; o a fingir que las escala?... Pero volviendo a lo anterior, por desgracia algunos autores hispanoamericanos, si les pedimos, por caso, que nos hablen de la Creación, se limitan a conducirnos al Jardín Zoológico. Discúlpeme que me detenga en lo negativo; lo hago como un lector al que le gustaría mucho recibir alguna explicación acerca de la vida, del mundo y del hombre en su idioma nativo y sin tanto mono o colibrí alborotando alrededor.

SKYK: Volvamos a usted. En su obra aparecen muchos temas, si bien hay uno de ellos que parece destacarse un poco más, tal vez por sus implicancias: el tema de la tortura. ¿Puede explicar a qué se debe eso?

EB: Es bastante complicado hallar las razones por las que un tema determinado se impone en la obra de un autor. En el fondo es algo que le compete menos al análisis literario que al psicológico. En la infancia (todo está allí. "El niño es el padre del hombre", como dice la frase) seguramente podrían hallarse los gérmenes de nuestras obsesiones temáticas, puesto que de obsesión se trata, no de interés o preferencia. Aun así, dije ya alguna vez, con respecto a la presencia de la tortura, del torturador en algunos de mis relatos, que fue ésa una presencia instalada naturalmente y por sí misma, sin apenas esforzarme yo por hacerle lugar. Y ello quizá porque tanto la tortura como el torturador son unas entidades "nacionales" para nosotros los argentinos —para los hispanoamericanos, en verdad. De modo que sólo es cuestión de mirar alrededor. Por supuesto que para dilucidar por qué la mirada interna de un escritor registra o se detiene más tiempo en un tema determinado, deberemos nuevamente recurrir a la psicología.

SKYK: De entre sus libros ¿cuál es el que más prefiere?

EB: Lo importante es darse cuenta de si la escritura de tal o cual libro nos fue o no imprescindible, si no fue gestado por "accidente" o por razones prostibularias. Si hallamos que la obra debía nacer, no habrá preferencias, puesto que todos ellos serán entonces, en su tiempo y especie, unos escalones que nos alejarán de la apariencia. Propiamente, cada libro es un fragmento de ese espejo que quizá alguna vez logremos completar para observar en él, de cuerpo entero, nuestro verdadero yo.

SKYK: Muy bien. Pero ¿podría decirme con cuál de ellos disfrutó más al escribirlo?

EB: Por lejos, con el *Gulliver*. Lo escribí en siete días, un capítulo por día, en la trastienda de la librería anticuaria que tenía por ese entonces en la calle Paraná, acá en el centro de Buenos Aires. Luego, por supuesto, vendrían los otros días, los largos días de correcciones, de agregados, de supresiones. Pero esos siete días iniciales fueron una fiesta, pese a que la apuesta no era fácil; había que imaginar un quinto viaje, había que situar a éste en la misma época de los anteriores, había que calzarse el guante de Swift, por decirlo así, adoptar su tono. Pero el placer de satirizar ciertos usos y costumbres actuales, comprendidos en ellos la política, la televisión, el periodismo, el fútbol, la pasión por verse siempre joven, compensó el esfuerzo.

También disfruté mucho con *La Bendición*, uno de mis primeros escritos. Ese presidente que "bendice" a su pueblo disparando su revólver al aire después de cenar, lo que resulta cuando esa costumbre se vuelve oficial, me procuró unas gratas jornadas de escritura.

SKYK: En sus diarios, y referido a usted mismo o a situaciones que ha vivido, aparece, tanto insinuada como explícitamente, la figura de Eros. ¿Puede decir algo al respecto?

EB: La piel de Eros usada como un abrigo metafísico, o algo semejante, creo que entre varias cosas más escribo alguna vez en esas páginas que usted menciona.

SKYK: Espere; tengo el libro. Sobre eso usted habla así: "El abrigo metafísico: entre otros, la piel de Eros, para mí. Esa fiebre de loada suavidad aposentándose sobre la crédula obsesión, sobre el nutrido presentimiento infantil. Pueden luego las jornadas ejercer sus acarreo de negra hojarasca: como en una paz vigilada por rocas, el ánimo tras aquél comercio". Así escribe usted. Y lo hace el día de su cumpleaños.

EB: El veintitrés de mayo. Bueno, gracias; veo que ha venido preparada. Y sí, ahora que repasamos ese texto me vuelve a parecer que es únicamente con el amparo de esa piel con lo que hallará siempre la ocasión de triunfar la fuerza constructiva del hombre. La enfermedad, el resquemor hacia la muerte, aun la vejez, se desmoronan como ídolos de barro allí donde Eros aletea. El es en verdad el segundo Dios, el mantenedor de la Creación. Bajo su égida los hombres confluyen en la construcción del Hombre. Y por el contrario, la máquina y su campo de labranza, la guerra, se oxidan no bien el pequeño dios alado se decide a orinar sobre ellos. Los beocios, que lo veneraban bajo la forma de una piedra sin labrar, estaban sin duda bien enterados de su carácter primigenio y de sus relaciones con los orígenes del mundo, de su fecundidad ubicua. Mire, cuando alguna vez el hombre viaja a Saturno o a Plutón, el deseo que el astronauta sienta por su

compañera de misión continuará siendo una fuerza más poderosa que el monstruoso andamiaje técnico bajo cuyo impulso avanzará la nave. Por eso —suelo repetir cuando la ocasión se presenta—, ay de quienes sueltan demasiado pronto la mano de Eros; a partir de ahí ya sólo podrán andar con bastones acercados por el diablo.

SKYK: ¿Se da cuenta de que también contestando estas preguntas es usted un poeta?

EB: Ah, si eso es verdad —y yo no estoy nada seguro, eh— preferiría no saberlo. Preferiría ser un émulo de aquel Monsieur Jourdain de Molière, que ignoraba que hablaba en prosa. Despertar al sonámbulo es arruinarle su milagroso equilibrio. Pero ya que lo menciona, algunas personas que me han leído con *amor* (la única lectura útil para quien lee y para quien es leído) insisten en decirme que me consideran fundamentalmente un poeta. Y qué prestigio tendrá la poesía que uno, sin saber muy bien qué significa eso de ser poeta, se siente halagado al instante; se siente como el brujo de la tribu. Y es que hay como una resonancia de perfección en esa palabra ¿no? una resonancia que viene abriéndose camino desde antiguo. Dios no filosofa, decían los griegos, sino que poetiza. Y como la vida más perfecta es aquella que más se parece a la de Dios, el vivir más perfecto es entonces el del poeta, imitador de Dios. Por lo demás, hasta los mismos filósofos, enemigos naturales del poeta, han hecho poesía, comenzando por Sócrates con su himno a Apolo. Platón, más allá del canto a su amigo Aster (que Shelley utilizó como lema de su *Adonais*), era poeta, al punto de ser acusado como tal por Aristóteles, quien entendía que el autor de *El banquete* no había sabido mantenerse filósofo siempre.

Después, para emparejar un poco las cosas, los poetas comenzaron a hacer filosofía. De Dante para aquí (y desde bastante antes seguramente) muchos poetas se han inclinado hacia ese saber de los filósofos en el que un desconfiado William Blake creía reconocer el árbol de la muerte. Sin embargo, me parece que regado acaso con el agua limpia de la poesía, ese árbol es ya bastante menos mortífero ¿no?; al menos si reparamos en los grandes poemas metafísicos occidentales, desde la *Commedia* hasta las *Elegías de Duino* o *El cementerio marino*, pasando, claro, por los metafísicos ingleses y españoles. Pero déjeme contarle esto: siempre que escribo un poema, me siento más limpio de espíritu. En esos momentos soy como el creyente que recibe la hostia.

SKYK: Regresemos a los diarios. En su visita a la UCLA, en el 2003, le oí decir que era el género que más prefería para leer y para escribir. ¿Es así?

EB: Para leer, sin dudas, y juntamente con las correspondencias, las memorias, las biografías. Los diarios de Du Bos, los diarios de Jünger, los de Julien Green, por ejemplo, son maravillosos y no me canso de releerlos. Escribir un diario ya es otra cuestión. Porque en este género y según mi gusto, poco importa lo que uno comió o bebió un día determinado o si le dolieron o no los dientes. De manera que todo lo que trate de una cuestión distinta presentará entonces dificultades de escritura semejantes a las que presenta un texto de ficción, un ensayo o un poema bien trabajado. Y como usted sabe, lamentablemente los diarios no reciben la consideración que en algunos casos se merecen.

SKYK: Me impresionó, entre otras cosas, la descripción del Golden Gate que hace usted en estos diarios en su primer viaje a los Estados Unidos.

EB: Ahí tiene un ejemplo de lo que le decía, de lo que yo entiendo por escribir un diario. ¿Me permite el libro? (*Lee*) "Al aproximarnos más tarde a San Francisco, se nos aparece un panorama con las trazas de una composición pictórica: jirones de niebla dejándose traspasar por las romas cimas de los promontorios erguidos como horquillas; nubes sujetadas por los espejos quemados del mar; y entrevisto como el despojo fósil de algún monstruo imposible de soñar, el coralino puente y su apartada altura honrando por siempre el tránsito del barco y de la ondina —un puente que parece aguardar a algún futuro cortejo fabuloso; el paso de autos y de personas es solamente un ensayo". O sea: creo que este tipo de información debe servir en un diario para que su autor se lance desde ella a construir la literatura más desinteresada. Y como todo ahí es a "cielo abierto", como además las asociaciones, las proyecciones, las bifurcaciones, se nos ofrecen con una suerte de progresiva solicitud, darle forma a ese juego, a ese muy serio juego, requiere finalmente más tiempo y atención que un relato o un poema, a los que su propio asunto se encarga de cortarles las alas, por decirlo así. Y ello explica, de paso, lo decepcionante de algunos diarios, como los de Claudel o los de Thomas Mann, para citar solamente dos.

SKYK: Luego tenemos lo fantástico en sus escritos.

EB: La primera puerta literaria que crucé como lector y luego como autor. *Las mil y una noches* leída por una tía, hacia mis tres o cuatro años, en el primer caso, y *Un antiguo sueño* y *El Poema* en el segundo, según ya le conté. Lo fantástico, sí... La única puerta quizá que en literatura puede siempre cruzarse sin que afortunadamente una sola vez al lector le quede en las manos algo de lo que está del otro lado, quiero decir sin que se agote la expectativa. Las expediciones se suceden y es siempre, me parece, el roce con esa sustancia como la que el relato de una fábula hace llover sobre las cunas, el único tesoro que el expedicionario puede rescatar de allí. Un viaje encantado con detalles preciosos hechos de nieve que el acto de cerrar el libro derretirá. Y nada, por lo demás, de verdad prosaica en esa esfera, nada bajo la imposición del compás o la plomada; ninguna causalidad, ningún principio o ley que puedan desentrañar unos Holmes o Browns ascendidos a unos escalafones más arriesgados; ninguna "carne" a ser descompuesta por el sentido común. Todo está allí como acunado y turbado por la poesía de lo posible, que es lo imposible. Y cuando el "incidente" al fin ocurre, y como ninguna explicación logrará por su parte "fijarlo", henos aquí con algo instalado en lo eterno, con algo que no dejará ya de suceder; henos aquí con una pizca de absoluto.

Si me permite otro comentario, le diría aún que el género fantástico es algo así como el rebelde entre los géneros, la piedra en el zapato de la ciencia y de la religión; sus enigmas son unas verdaderas zonas de libertad en el dogma siempre vigilante de aquellas dos fuerzas. Una zona de libertad y como de socorro para ese otro paraíso, para ese paraíso velado: la posibilidad. Una posibilidad nieta de aquélla que ya una vez se desplegó al conjuro del primer, del mayor texto fantástico: *Fiat lux*.

SKYK: Responsable indirecto de esta entrevista. ¿Tiene algún hábito cuando escribe?

EB: En una época me gustaba preparar un poco el ambiente con algo de música; Bach o Sibelius o Mahler, según lo que fuera a escribir. Después encontré que la música me distraía, y entonces la suprimí. Lo que sí me acompaña siempre es el deseo de terminar lo antes posible la primera versión y entregarme después a la fiesta que para mí significa corregir. Pero esa primera versión... No hago más que buscar excusas para no empezar. Al final me digo que esa negación es como no regar una planta, como no abrir la puerta de una jaula donde languidece un pájaro. Y allá voy entonces.

SKYK: ¿Es difícil publicar en la Argentina?

EB: El problema, según yo lo veo, es más o menos éste: las editoriales argentinas, aquellas que apoyaban y difundían la obra de los autores nacionales, esas empresas con editores cultos, de muchas lecturas y capaces de apoyar a quienes ellos consideraban talentosos, ya no existen. Hoy día no hay más que filiales de las grandes casas españolas o alemanas, y los editores fueron reemplazados por gerentes, en su mayoría de cultura e intelecto raquíuticos y que dependen de los gráficos de sus computadoras para decidir qué política editorial implementarán. A veces también contratan a un autor de segunda o tercera línea para que oficie de lenguaraz, o sea, para que guíe, a la manera de los indios renegados que conducían a los blancos hasta la tribu escondida, a sus patrones extranjeros en la elección de un texto. Por supuesto que difícilmente ese guía dejará pasar una obra que supere su propio nivel. De cualquier modo, también esto es algo que va desapareciendo. Ahora esas casas prefieren organizar concursos, de modo de matar dos pájaros de un tiro; el pájaro de la elección de la obra y el gran pájaro de la publicidad indirecta. Así, cada año usted tendrá una cosecha de doscientas o trescientas "novelas", escritas, por decirlo así, por unas Musas que se tragaron el cebo de la recompensa monetaria; tendrá dos o tres libros premiados (alguno debe ganar, a veces con trampa, o mejor dicho, a veces sin trampa); tendrá el circo que acompaña al evento, pero poco o nada se habrá agregado a nuestra historia literaria. Las novelas importantes difícilmente ganan concursos, a no ser por algún tipo de error. Y como si todo esto fuera poco, esas empresas editoriales han comprado también las librerías más tradicionales de Buenos Aires, con lo cual se aseguran una buena promoción de sus productos. O sea: todo por el negocio, nada por la literatura. Algo así como el sueño (el grasiento sueño) del vendedor de hamburguesas hecho realidad.

Es un tema delicado por donde se lo mire. Porque los lectores no pueden elegir; la identidad de la literatura se diluye. Quienes resisten apenas si son considerados. Todos los festejos son para esos "autores" que no dudan en seguir la receta: novela y, preferiblemente, de tema histórico. Fíjese que con esos criterios ni Borges ni Cortázar (ni Poe, ni Chejov, ni Maupassant) serían hoy editados. En fin; el crimen mayor ha sido dismantelar esa enorme masa de lectores, de exigentes lectores que existía en la Argentina. Porque ésa fue la gran tarea de aquellos pioneros de la edición: formar, en unión con sus autores, un público.

SKYK: Lo he hecho acalorar; discúlpeme.

EB: Es que me subleva ver como estos cretinos, alimentados intelectualmente con la sopa enlatada *Agatha Christie* o la salchicha *Simenon*, empujan la literatura hacia el supermercado.

SKYK: ¿Le parece que esto pasa solamente en la Argentina?

EB: No, claro que no. Pero en otros lugares tienen más anticuerpos. El autor que escribe sin pensar en un público determinado, el autor que en realidad nada quiere saber de cualquier público y sí de su voz interior, todavía puede hacerse un lugar en ciertos países. Por fortuna la peste Coelho o la peste Osho ha dejado sin infectar algunos rincones. Además, no creo que en Estados Unidos, en Francia o en Inglaterra resulte muy fácil comprar reseñas críticas o captar, a cambio del pago de publicidad, el suplemento literario de un periódico. Y lo triste es saber que años atrás eso tampoco resultaba fácil aquí.

SKYK: Usted es en el presente el autor argentino con más cuentos publicados en revistas literarias norteamericanas. El profesor Yates, traductor de Borges, traduce toda su obra en prosa. Pronto va a publicarse en libro la versión en inglés de su nouvelle *Casablanca*, juntamente con otros relatos. ¿Qué siente ante esto?

EB: Primeramente, agradecimiento hacia el profesor Yates, que desde el primer día acogió tan generosamente mis trabajos y cuyo talento de traductor tanto los ha beneficiado. Hacia Andrea Labinger, que tradujo *Casablanca* sin un contrato previo de edición, simplemente porque le gustaba la nouvelle. Luego, una especie de estupor, algo muy parecido a la enajenación. Porque casi siempre, y referido a su pregunta, soy víctima de una suerte de complot por parte de mi memoria, la cual, no bien trato de desandar la senda literaria que fue quedando a mis espaldas, me pone ante los ojos, de un modo fulminante, el papel azul a rayas en el que sin saber muy bien qué camino me disponía a tomar, si un camino de gracia o de sombra, tantos años atrás mi mano empezó de pronto a escribir: "Cuando hace rato que el gallo cantó y el sol, como una gigantesca araña de oro, se dispone a cubrir el mundo con su telaraña de luz; cuando...etc., etc.". Hoy entonces, como le digo, si me detengo a pensar en aquello que usted me señala, se me figura que ese papel azul y esa mano que escribe están todavía ahí, delante de mí, empezando su relación.

SKYK: Un comienzo que no deja de suceder.

EB: Sí; todo lo que continuó a esa frase inicial no es acaso más que un sueño a medias dirigido. La nube que adopta esta o aquella figura pero a la que unos vientos encontrados retienen en el mismo punto del espacio.

Buenos Aires, agosto de 2004

Bibliografía

Modern, Rodolfo A. Obra primeriza que convoca la atención. *La Gaceta*, 21 de febrero de 1993.

Anderson Imbert, Enrique. Carta a Edgar Brau desde la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 8 de agosto de 1993.

Modern, Rodolfo A. Carta a Edgar Brau, Buenos Aires, 14 de noviembre de 2001

INFORMACION ELECTRONICA SOBRE EDGAR BRAU: www.edgarbrau.com.ar

NOTA SOBRE LA AUTORA: Suk Yong Yi-Kang es estudiante graduada en la Universidad de California, Los Angeles (UCLA). En la actualidad se halla trabajando en su tesis doctoral, cuyo tema es la obra de Edgar Brau. La presente entrevista fue realizada mediante una beca otorgada a la autora por el Latin American Center de la UCLA.