

CIBERLETRAS

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

ISSUE 18

El cuento en Hispanoamérica y España

December 2007

TABLE OF CONTENTS

Sección especial: el cuento en Hispanoamérica y España

- Cécile François
Los cuentos de Enrique Jardiel Poncela. Una forma literaria al servicio de la renovación del humor
- Claudia García
Y mis pechos se irguieron en lo oscuro. Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala (1987–2001)
- Juan Tomás Martínez Gutiérrez
Construcción y consumo de significados. Una lectura comparada de “Hombre con minotauro en el pecho” de Enrique Serna y “At the Auction of the Ruby Slippers” de Salman Rushdie
- Vilma Navarro-Daniels
Fotos que perturban: la inquietante irrupción del pasado en “El rey de bastos” de Ignacio Martínez de Pisón
- Hugo Salcedo
El texto breve de tres narradores hispanoamericanos como fuente para la intervención dramática

Ensayos/Essays

- Hugo Hortiguera
Fabulando el presente: la normalización de los discursos de desvío y el thriller folletinesco en los medios argentinos de comunicación
- Germán Labrador Méndez
El encanto de El desencanto. Cine, literatura e identidad en la Transición Española
- Silvana Mandolessi
Heterotopía y literatura nacional en Diario argentino de Witold Gombrowicz

- Virginia Newhall Rademacher
Postmodern Quest and the Role of Distance in Antonio Muñoz Molina's *El invierno en Lisboa*
- Laura Posternak
Los relatos de viaje de Groussac y Sarmiento a Estados Unidos como construcciones ideológicas

Notas/Notes

- Ricardo Rey Beckford
Dos novelas de Sara Gallardo
- Alvaro Romero Marco
Max Aub, un ciudadano mexicano en el exilio
- Carmen Perilli
El teatro de la escritura :Apariciones de Margo Glantz

Reseñas/Reviews

- Carlos Alberto González Sánchez
Araceli Tinajero: *El lector de tabaquería: historia de una tradición cubana*
- Sofía Kearns
Anacristina Rossi's *Limón Reggae: Panaribbean identity and Central American Politics*.
- Fermín Rodríguez
Review of *El secreto del mal*, by Roberto Bolaño.
- Araceli Tinajero
El esclavo y sus amanuenses

**Los cuentos de Enrique Jardiel Poncela.
Una forma literaria al servicio de la renovación del humor**

[Cécile François](#)

University of Orléans, France

En la década de los años 20, como muchos autores noveles de su generación, el escritor madrileño Enrique Jardiel Poncela compaginó sus actividades teatrales y novelísticas con una intensa colaboración en la Prensa. Artículos, ilustraciones, falsas entrevistas, parodias, cuentos, el joven escritor echaba mano de cualquier forma y soporte para ofrecer a los lectores de *La Voz, Blanco y Negro, Buen Humor y Gutiérrez*, entre otros, una visión humorística del mundo y de la literatura.

En una época en la que impera el escepticismo hacia las viejas fórmulas del pasado y los valores morales y sociales que condujeron al desastre de la Primera Guerra mundial, el humor aparece como un medio eficaz para desintegrar las normas sociales imperantes y desmitificar la realidad. "Siempre empleé la pluma como un insecticida"(10), declara Jardiel Poncela en el prólogo de su primera novela *Amor se escribe sin hache*, una novela escrita en 1928, en el momento en que el escritor colaboraba en *Gutiérrez* bajo el seudónimo de Conde Enrico di Borsalino. Su labor se caracteriza, en efecto, por una lucha sin tregua en contra de los estereotipos y por la elaboración de un humor inverosímil con ribetes de absurdo.

Aunque escritos para periódicos muy diversos, los cuentos seleccionados por Jardiel Poncela tienen esta huella inconfundible del humorismo nuevo forjado en los laboratorios de *Buen Humor* y *Gutiérrez* en que colaboraron los miembros de la "Otra

Generación del 27" bajo la égida de Ramón Gómez de la Serna, el precursor e introductor de las vanguardias artísticas en España. Concebidos en el contexto de la deshumanización del arte, los cuentos de la colección participan de las nuevas tendencias de la época en la que los jóvenes escritores reivindican el derecho a producir una literatura intrascendente, en el que el juego con el lector, pero también con el idioma y las formas literarias y artísticas, tiene la primacía.

Una parte de los innumerables trabajos cortos esparcidos por las páginas de diarios y revistas fue seleccionada por el mismo Jardiel Poncela y recopilada posteriormente para una publicación en volúmenes.⁽¹⁾ En el primero, llamado *El libro del convaleciente*, figura una colección de dieciséis cuentos reunidos por el autor bajo un título común: "Ventanilla de cuentos corrientes". Son estas breves narraciones las que van a servir de soporte para el estudio de la morfología de los cuentos jardielescos y de sus estrategias de escritura.

Historia y narración

Los cuentos agrupados por Enrique Jardiel Poncela en el *Libro del convaleciente* ⁽²⁾ son narraciones breves que oscilan entre tres y seis páginas. En este caso particular, su configuración muy concentrada está determinada por el soporte de su primera publicación. Los cuentos reunidos aquí iban destinados a la Prensa y su autor había de someterse a las normas cuantitativas del periódico en que colaboraba. Cada redactor jefe le otorgaba, en efecto, un espacio limitado que se traducía por un número determinado de renglones, columnas o signos tipográficos.

El narrador procura enganchar al lector desde el principio y llevarlo ineluctablemente hacia el desenlace que suele constituir una conclusión natural y lógica, o al revés una

sorpresa. Como botón de muestra para la primera categoría se puede mencionar el cuento titulado "¡Mátese usted y vivirá feliz!" en el que Jardiel Poncela logra, desde el principio, captar la atención del lector con la paradoja que encierra el título. Además, la forma exclamativa rompe con los mecanismos tradicionales de titulación que suelen consistir en un sintagma nominal, como lo demuestra el conjunto de los cuentos de la colección, por ejemplo: "El chófer nuevo" o "La recepción de los tres Reyes Magos". Enseguida, Jardiel Poncela delega sus poderes a un narrador homodiegético, que no sólo se expresa en primera persona sino que se propone también dar parte al lector de una experiencia vivida por él. Gracias a la introducción de esta figura textual, el *incipit*, considerado generalmente como el primer lugar estratégico del relato, cobra una fuerza inusitada. En efecto, en el mismísimo umbral del texto, el narrador logra acentuar aún más el efecto contundente del título gracias a una doble estrategia. Por una parte, toma la palabra enunciando una fórmula insólita que tiene el aspecto de un aforismo: "La oratoria es una de las fuerzas ciegas de la Naturaleza". Esta frase desconcertante que el narrador presenta como una verdad de carácter general se asocia a la paradoja del título para desorientar al lector y al mismo tiempo despertar su interés.

Por otra parte, el narrador finge reanudar con la tradición del cuento popular acentuando las señales de oralidad. Para ello reproduce una situación de enunciación directa introduciendo la figura de un narratario colectivo con el que se siente identificado el lector: "Y para decirlo del modo más claro trasladaré a estas cuartillas una curiosa historia. Oídme" [233]. Es más, no sólo interpela al lector virtual sino que le atribuye un papel, insertándolo así de lleno en el relato como participante del mismo: "Agradezco vivamente las felicitaciones que el lector me está dirigiendo por haber construido la frase anterior" [233]. Esta introducción de la figura del lector dentro de la ficción constituye una transgresión de los niveles narrativos a la que Gérard Genette dio el nombre de metalepsis (Genette 2004). Junto con el uso de la paradoja y de la fórmula

insólita, esta manipulación del lector contribuye fuertemente a engancharlo desde el mismo umbral del relato.

Este corto prólogo, en el que el narrador hace alarde de ingenio, da paso al cuerpo del relato que tiene la forma de una demostración. La historia contada se desarrolla, rigurosamente, en distintas etapas que desembocan en una conclusión rotunda puesta de relieve por tres asteriscos que la separan del resto del texto: "He aquí explicado por qué he dicho al principio que a juicio mío la oratoria es una de las fuerzas ciegas de la Naturaleza" [236]. De paso, el narrador resuelve también la paradoja del título. Al final de la demostración, el círculo está cerrado. El texto se dobla sobre sí mismo echando al lector fuera del relato, con esta historia "ejemplar" que meditar. Pues, como lo recuerda Daniel Grojnowski, en el cuento la anécdota sirve generalmente para exponer un punto de vista o una concepción que ilustra de manera implícita (Grojnowski 1993).

Además de los cuentos cuyo desenlace es, como en el caso anterior, la conclusión de una demostración, figuran los relatos que desembocan en un lance imprevisto. Uno de los recursos utilizados por Jardiel Poncela es el del burlador burlado. El cuento titulado "Los vecinos del principal derecha" empieza por una larga introducción en la que el narrador expone prolijamente su situación antes de referir la anécdota que constituye el núcleo de la acción. A primera vista, esta presentación rompe con el "principio de intensidad máxima" que caracteriza la narración en el cuento. Pero aunque pueda aparecer como una digresión respecto al argumento, retrospectivamente el lector se da cuenta de que esta presentación era necesaria ya que permite no sólo caracterizar al narrador protagonista sino introducir un detalle importante para el desenlace.

En efecto, el seductor cínico y sin escrúpulos cuenta cómo encontró un día en la calle una gruesa cartera que contenía un fajo de billetes y una bolsita con diamantes. Pasando

por alto la identidad y las señas del dueño que figuraban en ella, se hizo con el conjunto convirtiéndose en un hombre rico. A continuación pasa a contar la historia de su encuentro misterioso con una hermosa mujer fatal que constituye el núcleo central del relato. Al final, cuando el lector, cautivado por las peripecias de esta visita extraordinaria, se ha olvidado del prólogo, descubre que la salida de la bella desconocida coincide con la desaparición de "una bolsita con brillantes que [él] guardaba en el vargueño de [su] despacho" [215]. Lector y narrador se dan cuenta al mismo tiempo de que el burlador ha sido burlado.

Otro cuento de la colección, titulado "El consejo", presenta una variante de esta situación. Aquí el protagonista aconseja a un amigo pobre que robe para comer en vez de venir a pedirle dinero. Al final, el necesitado saca provecho del consejo y se introduce en casa del rico para robarle el dinero. Al salir de la casa de su amigo, le deja una nota que demuestra que no sólo ha sacado de su entrevista una lección de economía sino también de cinismo: "Lamento haber tenido que romper el cristal de la vitrina, aumentando tus gastos de este mes. Pero, chico, no había más remedio" [248].

El tratamiento del espacio

Los cuentos de Jardiel Poncela entran por lo general en el marco de la vida cotidiana. Los decorados son los de la clase media con sus apartamentos cómodos (como en los dos cuentos precedentes) o zonas, céntricas o no, de Madrid, por ejemplo el Parque del Retiro en el relato titulado "El domador y los dos ancianos". Sin embargo, a pesar de las escasas notaciones tipográficas de los cuentos que se explican por el principio de condensación y brevedad del género, los espacios exteriores merecen una atención particular.

El cuento "El domador y los dos ancianos" empieza por una interpelación al lector: "Figuraos", que se repite varias veces en la primera página, recordando el procedimiento del narrador en el famoso relato de Bécquer titulado "La venta de los Gatos"⁽³⁾. Pero la intención desmitificadora asoma en seguida cuando se repara en el tratamiento del paisaje. Si en el relato romántico cada llamada del narrador servía para orientar la atención del lector hacia lo pintoresco de una escena de primavera llena de vida y de movimiento, en el cuento de Jardiel Poncela la misma formulación apunta a la degradación del ambiente, vaciado aquí de su contenido humano y lírico:

Figuraos que era una tarde primaveral, una de esas tardes de primavera que la Naturaleza confecciona en "serie" para descansar de la agotadora superproducción a que desde hace tantos siglos se ve obligada [219].⁽⁴⁾

En el cuento de Jardiel Poncela, el paisaje se convierte en un decorado artificial, construido según las leyes de la taylorización que imperaban en la época. Esta degradación del ambiente, con la evocación de una tarde primaveral transformada en objeto manufacturado, contribuye a vaciar la escena de su contenido humano y lírico. Asociada a la palabra "superproducción", la descripción del espacio remite a los decorados de cine y anuncia con unos años de antelación la película *Los tiempos modernos*. A pesar de lo anacrónico de esta referencia a la obra maestra de Chaplin, no cabe duda de que, en varios cuentos de Jardiel Poncela, el espacio está considerado como un mero decorado para una puesta en escena inspirada en las películas burlescas del cine mudo norteamericano.

Como a muchos artistas de los años 20, a Jardiel Poncela le fascinaba el Séptimo Arte y confesaba su admiración por Charlie Chaplin al que consideraba como el mayor genio de su tiempo. "La recepción de los tres Reyes magos" pone en escena a un grupo de amigos que se pasan la noche de juerga, recorriendo cabarets y más cabarets. La primera parte del relato consiste en la descripción del recorrido de estos borrachos que

andan a trompicones, tambaleándose, tropezando, resbalando, para aterrizar "en vuelo planeado" [264]. La escena recuerda varias películas de Chaplin quien, al principio de su carrera en los años 10, solía interpretar un papel de dandy ebrio. En *His Favorite Pastime*, *The Rounders*, o *One A.M.* va entrando de bar en bar.⁽⁵⁾ Como los amigos del cuento de Jardiel Poncela, Carlitos se mantiene en pie a duras penas y, entre resbalones y caídas, aguanta sin inmutarse los malos tratos de los empleados que lo echan a patadas a la calle. Esta situación burlesca es la que describe precisamente el narrador del cuento "La recepción de los tres Reyes magos":

Entonces solía suceder que aterrizábamos de cabeza entrando no se sabía por dónde en un nuevo "cabaret", del que nos echaban al poco rato dando muchas voces y dirigiéndonos unas palabras que nosotros, por fortuna para los que las pronunciaban, no comprendíamos bien [264].

En otros cuentos, la situación parece inspirada en las películas del Gordo y el Flaco cuya comicidad estribaba en el *gag* de destrucción. Así, "El chófer nuevo" cuenta la historia de un conductor que no puede tomar el volante sin provocar un alud de catástrofes. El estilo del narrador intenta transmitir al lector el ritmo trepidante del coche en su carrera loca:

[...] destrozó los vidrios de infinitos comercios, derribó postes telefónicos y luminosos, hizo cisco trescientos coches del servicio público, pulverizó los esqueletos de miles de individuos [...]; quitó de en medio todo lo que se le puso enfrente; hendió, rompió, deshizo, destruyó, encogió mi espíritu, superexcitó mis nervios, pero me divertí de un modo indecible [210].

Recurriendo a la parataxis, el narrador yuxtapone las oraciones que se suceden sin vínculo lógico explícito para traducir una serie de acciones que se cumplen sin orden ni concierto desembocando en un caos indescriptible. El efecto es reforzado por el valor hiperbólico de los adjetivos numerales y los indefinidos: "infinitos comercios", "trescientos coches", "miles de individuos". Por fin, la gradación viene acompañada por

una aceleración del ritmo que se manifiesta en la yuxtaposición de verbos de acción (o más bien de destrucción): "hendió, rompió, deshizo, destruyó". Es de notar que, además de reforzar el contenido semántico de los verbos, este tipo de construcción procura remedar el desfile sincopado de las imágenes del cine mudo. El final del párrafo evoca el efecto sorprendente producido por esta serie de catástrofes en el narrador. Su posición de testigo, que asiste medio sobrecogido, medio divertido a los desvaríos de su chófer, recuerda la del espectador de cine durante la proyección de las primeras películas del cine burlesco.

La influencia del Séptimo Arte se manifiesta en otros cuentos de la colección. Así en "La noche del sábado", el narrador reproduce este mismo tipo de *gag* para amedrentar a una amante histérica que le amarga la vida. Con ritmo vertiginoso, el texto pone ante los ojos del lector el espectáculo, entre divertido y espeluznante, de un coche lanzado a toda velocidad que, después de derribar la verja del jardín, corre zigzagueando, tirando faroles al suelo y chocando con otros coches. En este cuento, el narrador añade escenas que parecen directamente sacadas de una película de Buster Keaton:

Llevábamos una velocidad infernal y yo estaba satisfechísimo. Al descubrir la casilla de un peón caminero, me dirigí rectamente a la puerta, la forzamos, atravesamos el interior y salimos al campo por la pared frontera [252].

Culmina la acción en un paso a nivel con la llegada del tren que "se llev[a] por delante el baúl, el faro-piloto, los neumáticos de

repuesto, la matrícula y los guardabarros de la parte posterior del automóvil" [252]. Como en las películas del cine burlesco, los

pasajeros del coche salen ilesos de la catástrofe, incluso cuando el coche cae al barranco. Inocuidad de la acción e

imposibilidad del personaje son dos de los elementos que mejor definen tanto las películas cómicas de la época como algunos

de los cuentos de Jardiel Poncela.

La caracterización del personaje

En los cuentos inspirados en el cine burlesco, el protagonista masculino tiene la indiferencia propia del actor cómico. De Charlie Chaplin a Stan Laurel y Oliver Hardy pasando por Buster Keaton, parece como si el mundo y sus realidades físicas o materiales no pudieran hacer mella en ellos. El cuento titulado "La Universidad de Herby" pone en escena a un profesor llamado Ramsay, quien castiga duramente a uno de sus estudiantes propinándole "diez puñetazos en cada ojo". "Luego - concluye el narrador -, profesor y alumno volvieron a clase tranquilamente" [243]. La misma situación se repite a lo largo del relato sin que la situación social de los personajes - cada vez más encumbrados - afecte lo más mínimo el comportamiento de los mismos:

Y lanzándose contra el profesor Ramsay, el honorable Elías Compton -el Rector- le colocó catorce porrazos en la nariz y diecinueve en las mandíbulas. Terminado lo cual, ambos volvieron a sus ocupaciones. [244]

Si la risa nace de la indiferencia del personaje jardielesco, impropia en la circunstancia, el efecto cómico viene reforzado por la disyunción entre los hechos y la manera de narrarlos. Lo que caracteriza al narrador de los cuentos de Jardiel Poncela es la manera de distanciarse afectivamente de los hechos que está contando. Esta impasibilidad es la que desactiva el dramatismo o el lirismo que pudiera brotar, según los casos, de algunas escenas.

El afán de distanciamiento puede manifestarse a través de breves comentarios o de cortas digresiones que invitan al lector a enfocar la situación a través del prisma del humor. El cuento titulado "¡Mátese usted y vivirá feliz!" pone en escena a un personaje amargado por su fracaso con las mujeres. El narrador introduce entonces un paréntesis en el que enjuicia no sólo al protagonista sino a los hombres amargados y frustrados,

poniendo de relieve la inadecuación de su conducta y parodiando su discurso

estereotipado:

(Es absurdo, pero cuando un hombre ve su amor rechazado por una mujer morena, en lugar de dedicarse a buscar una mujer rubia, que sería lo lógico, se dedica a decir que la vida es una comedia odiosa, La Humanidad una jaula de chacales y la Galvanoplastia una cosa importante.) [234].

Los estudiosos del cuento han señalado que, a diferencia de la novela que presenta personajes en construcción, con un desarrollo psicológico cuidadosamente detallado, en los cuentos los personajes están rápidamente caracterizados por unos rasgos definidores que los asemejan a tipos o signos. Si se considera la oposición establecida por A. Forster (*Aspects of the Novel* 1927), el personaje del cuento sería un personaje "plano", estable, definitivo, a la inversa del personaje "redondo", individualizado y variable.

En los cuentos de Jardiel Poncela esta característica se acentúa bajo la mirada del narrador cínico y muchas veces misógino. A través del prisma deformador de su narración, los personajes femeninos se vacían de su contenido humano para transformarse en muñecos o en autómatas como la hermosa mujer fatal de "Los vecinos del principal derecha" que manifiesta su nerviosismo retorciéndose "un dedo; luego, dos; después, tres; y, al final, todos los dedos de la mano" [214]. La puntuación recorta la frase en segmentos muy breves que acentúan lo mecánico de los ademanes de la desconocida.

Del automatismo a la cosificación no hay más que un paso que el narrador salva frecuentemente al comparar los personajes de la historia que cuenta con diversos objetos. En "Una vida extraordinaria o el poder de la imaginación", la joven del cuento está descrita en los términos siguientes: "Era alta, muy rubia; llevaba un traje amarillo. Parecía un lápiz Fábber" [237]. Es de notar que los personajes masculinos no se libran de este proceso de cosificación. En el cuento "El consejo", el protagonista Mateo está

asimilado implícitamente a un coche ya que el narrador nos dice que "se detuvo como si llevase una bujía engrasada" [246]. Un poco después, la comparación degradante se hace explícita cuando Mateo "llegó hasta el portal gimiendo como un somier desvencijado" [248].

Esta voluntad de deshumanizar a los personajes se manifiesta también a través del retrato físico que de ellos nos brinda el narrador. Por lo general, éste empieza por seleccionar un rasgo saliente de su personalidad, asociándole luego una imagen incongruente que no sólo los rebaja a la categoría de objetos sino que da a su descripción un matiz absurdo. Así, en "Un abanico demasiado moderno", uno de los anticuarios está presentado como "un ciudadano con patillas y cara de alfombra turca". Por su parte, Demetrio, el personaje del cuento titulado "El domador y los dos ancianos" está descrito como "un hombre serio y grave, como la fachada de un Museo de Ciencias" [219].

El símil no es el único recurso del que se vale el narrador para lograr efectos deshumanizadores. Muchas veces, su mirada desmitificadora opera una traslación del sentido figurado al sentido recto de las palabras, desautomatizando así expresiones lexicalizadas. En "Un abanico demasiado moderno", el narrador intenta "ablandar el corazón" de su tía con una actuación en la mejor tradición del melodrama decimonónico. Todo está preparado para que el lector interprete la expresión en su sentido figurado tradicional. Se trata para el personaje de conmovier a su tía para que ésta le deje un poco de dinero. Pero en seguida el narrador desvía la atención del lector hacia el sentido recto del término "corazón". Éste ya no viene presentado como la sede de la afectividad sino como una "víscera". Pasamos así del registro de los sentimientos al de la fisiología más cruda: "Mi tía Evangelina era algo cardíaca, y su víscera se ablandó una vez más" [227].

Por su parte, el narrador de "Un marido sin vocación" se vale de un procedimiento parecido para evocar el viaje de novios de una joven pareja. En vez de una frase sencilla y neutra tal como: "Al otro día se fueron a Irún", prefiere la formulación siguiente: "Al otro día trasladaban sus organismos a Irún" [207]. Esta presentación prosaica no sólo participa en la desentimentalización del relato sino que logra un efecto desrealizador, al llamar vigorosamente la atención en los cuerpos, considerados aquí como un peso o una carga susceptible de ser trasladada de un lugar a otro como parte del equipaje de los novios.

Es de notar que este enfoque antisentimental, característico de los relatos de Jardiel Poncela, entronca con los preceptos de la vanguardia y remite en particular a la "deshumanización del arte" que diagnosticó el filósofo José Ortega y Gasset en su famoso ensayo de 1925 (6). Procede también de la teoría de Bergson según el cual el fundamento del humor es un "ahorro de sentimentalidad"(7). Los cuentos de Enrique Jardiel Poncela ofrecen así al lector moderno una muestra de este humor vanguardista que se puede considerar como un rasgo distintivo del arte y la sensibilidad de principios del siglo XX.

El cuento, soporte de una nueva concepción del humor

Los cuentos de Jardiel Poncela fueron publicados a lo largo de los años 20 en distintos periódicos y revistas. Muchos de ellos fueron repudiados por el autor, quien conservó tan sólo unos cuantos relatos rigurosamente seleccionados. Así lo hace constar al final del prólogo de su libro *Exceso de equipaje*, en la siguiente mención escrita en letras mayúsculas :

QUE TODO CUANTO NO ESTÉ INCLUIDO EN MIS CINCO NOVELAS GRANDES, EN MIS SIETE TOMOS DE TEATRO, EN EL «LIBRO DEL CONVALECIENTE», EN EL VOLUMEN «MÁXIMAS MÍNIMAS» Y EN ESTE «EXCESO DE EQUIPAJE», SEA TRABAJO

ESCÉNICO O IMPRESO, Y AUNQUE SE HALLE CON MI FIRMA
AL PIE, *NO ES MÍO NI LO ACEPTO COMO ESCRITO POR MÍ.* (8)

La reunión de los cuentos en los distintos volúmenes dados a la publicación es por tanto una labor meditada. Lo mismo se puede decir de la elección de los títulos bajo los que están agrupados. A pesar de la aparente heterogeneidad de unos relatos que fueron publicados en revistas y periódicos muy distintos y de manera discontinua a lo largo de la década, el título de cada colección establece un vínculo textual entre los cuentos, otorgándoles cohesión y coherencia. De esta forma se le invita al lector a encontrar correspondencias y puntos de convergencia entre los diferentes relatos.

En el caso de "Ventanilla de cuentos corrientes", el carácter humorístico de los textos reunidos está anunciado por el juego de palabras que encierra el título colectivo. Si, desde el punto de vista etimológico, los términos "cuento" y "cuenta" tienen la misma raíz y proceden de la voz latina "computare", es evidente que para el lector moderno, cada palabra tiene un sentido bien diferenciado. El término "cuentos" crea aquí un efecto de sorpresa o extrañeza al desentonar en un entorno lingüístico que remite al mundo de la administración bancaria. Es de pensar que esta elección no es fruto del azar y constituye posiblemente un homenaje al semanario humorístico *Gutiérrez* creado en el año 1927. En él colaboró Enrique Jardiel Poncela junto a los otros miembros de la llamada "Otra Generación del 27", los humoristas José López Rubio, Edgar Neville, Miguel Mihura y *Tono*. Como lo apunta Raquel Pelta:

Si cuando se habla de la Generación del 27 es inevitable hacerlo del centenario de Góngora, acontecimiento que sirvió para aglutinar a sus miembros, cuando se habla de la "otra generación del 27", es inevitable acudir a *Gutiérrez*, como punto de referencia. (Raquel Pelta 37)

El nombre, *Gutiérrez*, es el del personaje emblemático de la revista, un honrado funcionario, jefe del Negociado de incobrables asignado a la Dirección General de

Cuentas Atrasadas. "Desde su despacho, Gutiérrez era el observador irónico y distanciado de la vida cotidiana de sus semejantes, víctima de la España mesocrática, covachuelista y tediosa" (de la Flor 36). Bajo la dirección del dibujante K-Hito y el patrocinio de Ramón Gómez de la Serna, los jóvenes humoristas de la época se dedicaron a considerar la realidad con una mirada nueva, intentando abrir una brecha en el sistema de los valores burgueses con un humor nuevo, transgresivo y absurdo. (9) Este humor intelectual, descomprometido y desprejuiciado, estaba en consonancia con las vanguardias artísticas y las "propuestas de André Breton que veía en él "una manera de sobreponerse a la adversidad de la vida y de distanciarse de la realidad" (Raquel Pelta 41).

El título escogido por Jardiel Poncela al reunir los dieciséis cuentos de su colección remite por tanto a un proyecto estético, el de la renovación del humor, llevado a cabo día a día por un grupo de jóvenes entusiastas e iconoclastas desde las páginas de las revistas más adelantadas como *Gutiérrez*. Los cuentos propuestos aquí invitan al lector a encontrar bajo su aparente heterogeneidad un hilo conductor, el de la elaboración de un nuevo concepto del humor, experimental e innovador, basado en la "alteración visual" según la expresión de Patricia Molins [82], o sea un modo de ver que fije la atención en nuevos aspectos de la realidad.

La lucha contra el tópico

En su colección de cuentos, Jardiel Poncela juega con la doxa, es decir con todos esos convencionalismos que se aceptan culturalmente como naturales. A menudo, el narrador finge compartir los juicios y pareceres más difundidos que conforman lo que se suele llamar "la opinión pública". "Todo el mundo sabe", leemos en "¡Mátese usted y vivirá

feliz" [236]. "La tradición ha hecho que recibir a los Reyes Magos, asistir al sepelio de la sardina y jugar a la lotería de cartones sean tres fiestas típicas, y mis amigos y yo estimamos extraordinariamente todo lo que es tradicional", añade el narrador de "La recepción de los tres Reyes Magos" [265].

Pero, por lo general, estas declaraciones no son sino el preámbulo de un juego virtuoso en el que asistimos a la subversión sistemática de prejuicios, tópicos y demás convencionalismos. Así, en "Un asunto de novela", el narrador desarma parte del código social dejando al desnudo los mecanismos que rigen las relaciones entre los individuos. En este cuento en que dos personajes rivalizan en cortesía, el narrador adopta una postura distanciada escogiendo una focalización externa que da a la escena un color extraño:

- Querido Margut: le tengo que llevar un verano a la aldea - decía yo.
- Iré con muchísimo gusto - respondía él estrujándome los dedos de una mano y enseñándome toda la dentadura. [260]

Por si fuera poco, para dar mayor impacto a ese proceso de subversión de los convencionalismos sociales, el narrador añade, justo después de esta descripción, un comentario que hace hincapié en lo artificial del intercambio. Estos gestos y ademanes, nos dice, configuran el "sistema con que las personas civilizadas demuestran su satisfacción" [260].

Este modo de fijar la atención en los automatismos del comportamiento es un recurso que a veces se combina con figuras de retórica como la sinécdoque. El cuento "Una vida extraordinaria o el poder de la imaginación" empieza de la forma siguiente:

Cuando comencé a aburrirme, que fue al acabar de besar manos de señora y de estrechar dedos de caballero, me refugié en un rincón [237].

En este caso particular, el efecto producido es doble. Por una parte, pone de relieve el carácter reiterativo, y por lo tanto mecánico, de la convención social. Por otra, esta fragmentación del cuerpo logra un efecto de deshumanización de los personajes, considerados únicamente bajo el ángulo de su aspecto físico.

En sus cuentos, Jardiel Poncela no desmonta tan sólo las formas de la vida en sociedad sino que procura también desautomatizar las fórmulas hechas, los idiotismos y los clisés que abundan en la lengua española. "Fuma como un carretero", apunta el narrador de "La señorita Nicotina", al hablar de un personaje llamado Natalia. Pero en seguida se echa atrás para insertar un comentario entre paréntesis: ("Aunque hay miles de carreteros que no fuman") [217]. De esta forma echa una nueva mirada, a la vez ingenua y lógica, al lenguaje.

En "Un marido sin vocación", son las preguntas huera, inútiles, las que se denuncian. Son frases que, según las teorías de Bergson, uno pronuncia sin reflexionar, por distracción. Lo risible, según el filósofo francés, procede de la torpeza del gesto o de la palabra involuntaria e incongruente. En ambos casos traduce cierta rigidez mecánica cuando lo que se requiere es flexibilidad y adaptabilidad que es lo propio de lo humano (Bergson 14). Es esta distracción involuntaria la que pone en solfa Ramón, el protagonista del cuento:

- ¡Hay un matrimonio próximo, pollos! [...]
- ¿Un matrimonio?
- Un matrimonio, sí -corroboró Ramón.
- ¿Tuyo?
- Mío.
- ¿Con una muchacha?
- ¡Claro! ¿Iba a anunciar mi boda con un cazador furtivo? [205].

Asimismo, cuando el narrador de "Un abanico demasiado moderno" reconviene a la dueña de la tienda de antigüedades y la manda a paseo, en lugar de valerse de la

expresión popular "¡Que le den morcilla!", le declara: "Celebraré que le den a usted morcilla, señora" [228]. De esta manera desvía la fórmula de su sentido tradicional y la despoja de sus connotaciones de desprecio y desinterés. El efecto humorístico nace de una formulación de extremada cortesía en la que se inserta una expresión vulgar, así como de la "resemantización" de una expresión familiar que vuelve a cobrar aquí su sentido recto, como si el narrador le propusiera a la dueña regalarle un pedazo de morcilla para comer.

A veces, la desautomatización de las expresiones lexicalizadas cobra una dimensión extrafalaria y hasta absurda, como es el caso de la fórmula latina "Homo homini lupus" ("El hombre es un lobo para el hombre"), utilizada tradicionalmente para indicar que a veces el ser humano es para sus semejantes peor que las fieras. El cuento "El domador y los dos ancianos" pretende ilustrarlo a su manera transformando a dos inocuos ancianos en unas fieras rugientes. Pero antes de empezar su demostración, el domador de la historia no vacila en forjar su propia fórmula que aparece como el remedo absurdo y burlesco del pensamiento de Plauto: "El hombre es un león con cuello planchado" [219].

El componente absurdo del humor

Las revistas *Buen Humor* y *Gutiérrez* les sirvieron a los jóvenes humoristas de «laboratorio» para ensayar una nueva forma de humor basada en lo absurdo. Aunque los cuentos de Jardiel Poncela se mantienen dentro del marco de la vida cotidiana, la mirada incisiva e irónica del narrador convierte a menudo este mundo rutinario y convencional en un universo en el que impera lo burlesco e inverosímil.

Los recursos de que se vale el narrador para brindar esta visión absurda de la realidad son diversos. Puede recurrir a la paradoja como en esas fórmulas en que la figura de la antítesis asociada a un giro comparativo provoca el desconcierto del lector. El abanico que procura vender el narrador del cuento titulado "Un abanico demasiado moderno" tiene así "el varillaje de nácar jaspeado y el país de seda, con pinturas lo bastante feas para que fuesen bonitas" [227-228]. A veces la paradoja sirve de base a una frase ingeniosa o un aforismo como es el caso de "¡Mátese usted y vivirá feliz!" [233] o "Estaba aburrido de divertirse constantemente" [219]. La paradoja puede surgir también de una situación, como en "La Universidad de Herby" en la que "se jugaba al fútbol, se bailaba, se bromeaba, se montaba a caballo, se hacía esgrima y boxeo, se flirteaba y no se estudiaba, porque realmente se carecía en absoluto de tiempo para ello" [242]. En este caso, el efecto insólito nace del uso de la conjunción copulativa en el sintagma "y no se estudiaba", la cual reduce el valor de la antítesis presentando esta paradoja como el remate lógico de la enumeración de unas actividades totalmente baladíes y sin relación con la idea que se forma el lector de un centro universitario.

Sin embargo, el efecto más contundente y desconcertante lo producen todas esas comparaciones insólitas que abundan en los cuentos de Jardiel Poncela. Ciertos símiles estriban en figuras como la sinestesia aunque el efecto producido resulta aquí más extraño e incongruente que poético. En uno de los cuentos, Melecio, el chófer nuevo, gasta un "sombrero frégoli, color crepúsculo griego" [209]. En otro, la hermosa desconocida lleva medias de gasa "color «risa de sordo»." [213]. El interior del bolso de otro personaje femenino está forrado "de seda color azul góndola" [254].

Ciertos cuentos parecen contruidos con el propósito de brindarnos un verdadero festival de símiles a cual más desatinados y chuscos. En "Un asunto de novela", el narrador los va ensartando, página tras página, con mucha maestría. Para muestra

algunos botones: "Abrió dos ojos como la Caja Postal", "Me preguntó más desolado que la Siberia" [260], "Se aburría como una cornucopia" [261], "Me oyó como quien oye un gargarismo" [262]. Y el más gracioso de todos por estar puesto en boca de un personaje masculino: "Mentí con piedad de madre abadesa" [261]. Este involuntario cambio de sexo da al comentario del narrador un cariz burlesco, muy típico de los cuentos de Enrique Jardiel Poncela.

Los relatos nos proponen la visión de un mundo en el que se han abolido las jerarquías entre hombres, animales y objetos inanimados. En este universo, asistimos a una inversión gracias a la cual los objetos cobran rasgos específicos de los seres humanos. Así en "El consejo", el personaje "se esfum[a] en el pasillo que, con respecto al organismo de la casa, era un esófago tapizado de damasco" [245]. Otros objetos vienen asimilados a unos animales: "El tren apareció rugiente", comenta el narrador de la "Noche del sábado" [252]. "Y el coche corrió, frenó y retrocedió obedeciendo como un perrito lulú los gestos de su chófer", se lee en otro cuento ["El chófer nuevo" 210]. En cuanto a los animales, las fieras pueden ser asimiladas, como en el cuento de Caperucita roja a una anciana inofensiva. En "El domador y los dos ancianos", el narrador evoca a Mustafá, uno de los leones, como "una criatura verdaderamente encantadora, capaz de hacer encajes de bolillos" [220]. Si los animales son personificados, al revés los seres humanos son animalizados mediante símiles incongruentes. En "El consejo" uno de los personajes toma la palabra "envuelto en esa clase de timidez tan frecuente en los conejos de monte" [246]. Los dos ancianos del Parque del Retiro, excitados por el domador del cuento, se convierten al final en fieras rugientes.

Los cuentos de Jardiel Poncela nos brindan también unos cuantos retratos en los que los personajes son reducidos al estado de cosas. El narrador de "El chófer nuevo" empieza

su relato de la manera siguiente: "Me lo cedió mi tío Heliodoro". La ausencia de referente para el pronombre neutro "lo", combinada con el verbo "ceder" que se usa preferentemente para los objetos, influye en la capacidad interpretativa del lector, quien queda desorientado cuando se da cuenta de que lo que se le cede al narrador no es el coche sino el chófer. Esta cosificación del personaje viene reforzada unas líneas después cuando el tío anima a su sobrino diciéndole: "sírvelo de él" [209].

En los cuentos no sólo seres humanos, animales y objetos intercambian sus categorías sino que asistimos a la supresión de las jerarquías. En "Un abanico demasiado moderno", el narrador presenta su salida de la habitación de la manera siguiente: "[...] el abanico y yo nos marchamos vertiginosamente" [227]. La construcción de la frase permite colocar al objeto en el mismo plano sintáctico que el personaje, transformándolo en verdadero acompañante, capaz de desplazarse de manera autónoma junto al protagonista. En otro cuento, titulado "Un asunto de novela", unos objetos se convierten en los contetulios de un farmacéutico: "Se reunían diariamente el boticario, el cura, el médico y veintiséis frascos de jarabes simples" [261]. Este trastorno del orden jerárquico se echa de ver también en las enumeraciones que sirven de base a una demostración del narrador. El de "¡Mátese usted y vivirá feliz!" procura convencer al lector de que "el que predica una cosa es siempre el único que no la hace" [236]. Sigue una larga enumeración en la que, tras la mención de diversas categorías socioprofesionales, el narrador añade un último elemento que, en lugar de rematar la demostración, introduce una nota grotesca y absurda en el conjunto pacientemente elaborado:

Los cirujanos no se dejan operar; los farmacéuticos no consienten en tomar ninguna medicina; los cocineros apenas se comen dos o tres fruslerías; los vendedores de aparatos no oyen nunca la radio y las gallinas no toman huevos fritos. [236]

Asimismo, pero de manera más desordenada, el narrador mezcla conceptos con elementos sacados del reino humano y vegetal en "La Universidad de Herby", de la que nos dice que "era un centro educativo perfecto lleno de democracia norteamericana, de rubia platino, de optimismo y de evónimos" [242].

Una actividad lúdica autónoma

Las descripciones sirven así para construir un mundo caótico, antirrealista, que se rige por sus propias leyes y en el que reina a menudo lo absurdo. Si Jardiel Poncela parte de la observación de la realidad, es evidente que se distancia también rápidamente de ella. El universo elaborado a través de los cuentos de la colección no es más que un telón de fondo, no sólo para el desnudamiento de tópicos y convencionalismos sino también para la deconstrucción de formas literarias. "El humorismo es el zotal de la literatura", declara el narrador de *Amor se escribe sin hache* [260]. Y, en efecto, una de las características de los cuentos de Jardiel Poncela es el gusto por la parodia y el pastiche, dos modalidades de la literatura humorística gracias a las cuales el narrador puede desintegrar los clichés y los estereotipos que llenan la producción artística de la época. En algunos de sus comentarios, los narradores se mofan despiadadamente del estilo rimbombante de ciertos autores a los que imitan explícitamente. "Su amor había colmado la copa de mis ensueños, como dicen los autores de libretos para zarzuelas", declara el narrador de "El amor que no podía ocultarse" [224]. Otras veces, el pastiche no merece ningún comentario irónico pero la puntuación llamativa, el léxico hiperbólico, los paralelismos y las preguntas retóricas denuncian el carácter paródico del fragmento. Así, el parlamento del narrador de "El chófer nuevo" remeda de manera caricaturesca los discursos grandilocuentes de los personajes del teatro posromántico o los dramas de honor de Echegaray:

- ¡Melecio! - le dije, volviendo de un terrible circuito que produjo horribles efectos destructores -. Es preciso que expliques lo que te ocurre. Muchos infelices muertos por nuestro coche piden un desquite... ¡Que yo mire en lo profundo de tus ojos, Melecio Volodio!.. Di, ... ¿Por qué persistes en ese feroz proceder, en ese cruel ejercicio? [210]

Jardiel Poncela se mofa también en sus cuentos de la influencia de la literatura sentimental. El relato titulado "Una vida extraordinaria" nos propone una versión antirromántica del dúo de amor en la que los tópicos vienen sistemáticamente denunciados y subvertidos. Apoyado sobre una balastrada que da al jardín, el narrador contempla la noche dándose clara cuenta de lo artificial del decorado que describe realizando los elementos que se han convertido en clichés de la literatura sentimental:

- He aquí todo preparado para una entrevista de amor. Es de noche; hay luna llena; el perfume del jardín sube por la escala de la atmósfera hasta esta terraza; se oye una música lejana y estoy vestido de *smoking*... Para una entrevista de amor clásico no falta más que una dama extraordinaria junto a mí... [237]

Consciente de estar integrado en un escenario propicio para un dúo de amor, el narrador adopta los gestos y las actitudes propios de los amantes románticos o de los grandes seductores de la literatura, como el Tenorio. Hasta su tono se hace declamatorio cuando requiebra a la joven ingenua:

- Valentina - exclamé con la entonación de un actor en la escena penúltima del segundo acto - Valentina... ¡Yo necesito mirarte hasta morir! [238].

El narrador no olvida en ningún momento que está representando un papel y sabe que lo que lo rodea no es sino un decorado. Esta actitud distanciada es la que permite la introducción de una fuerte dosis de humor. En efecto, su doble función de personaje y de narrador de la historia le otorga una posición ambigua. Frente al lector, se presenta a la vez como actor y espectador, permitiéndose comentar la situación al tiempo que la

está viviendo. Esta posición particular es la que permite la subversión de los clisés de la literatura sentimental ya que cada palabra, cada ademán, cada gesto, está analizado, comentado, subrayado y finalmente desacralizado :

- Amigo mío... Usted me comprende...
- No sólo la comprendo - dije -, sino que no podría vivir tranquilo sin contemplar la luna reflejada en el fondo de sus ojos.
Me incliné hacia ella y miré al fondo de sus ojos. No se veía la luna, porque la tapaba yo con mi propia cabeza, pero me guardé mucho de decirlo. [238]

Si, sorpresivamente, este actor consumado confiesa estar momentáneamente subyugado por las palabras de su pareja, enseguida se apresura por abrir un paréntesis para justificar este momento de debilidad: "(Hay que recordar que era de noche, que la luna alumbraba la terraza, que hasta allí subía el perfume de las tuberosas, etcétera, etc.) [239]. El final truncado ("etcétera, etc.") deja transparentarse el hastío del narrador metido a pesar suyo en una situación convencional que le debe de parecer mustia o, según la expresión predilecta del autor, "putrefacta".

En sus cuentos, Jardiel Poncela demuestra interesarse más por la forma que por el contenido de la historia. A veces la anécdota contada sirve de mero pretexto para juegos literarios como los que se iban a practicar en Francia en los años sesenta ([10](#)). Los dos primeros cuentos de la colección, "Un marido sin vocación" y "El chófer nuevo", son en realidad lipogramas, o sea textos contruidos cumpliendo con una obligación, la de no utilizar una de las vocales del alfabeto, concretamente la "E" para el primer cuento y la "A" para el segundo. Esto tiende a demostrar que los relatos de Jardiel Poncela se escribieron con "voluntad de estilo" pues en los lipogramas el enigma de la escritura es más importante que el enigma de la historia.

Cabe señalar por fin que, para funcionar, estos juegos literarios necesitan la colaboración del lector, un lector que el escritor imagina lo bastante cómplice e inteligente como para apreciar no sólo los lipogramas que se esconden tras los relatos sino también las parodias y los pastiches, así como la desautomatización de las fórmulas estereotipadas que solemos manejar a diario.

Conclusión

Los cuentos reunidos bajo el título de "Ventanilla de cuentos corrientes" rompen con la comicidad tradicional basada en la sátira social y política y participan en este amplio movimiento de renovación del humor que caracteriza la vanguardia. A través de sus relatos, Enrique Jardiel Poncela va ensayando nuevas fórmulas para hacer del arte y de la escritura una actividad lúdica autónoma, es decir desligada de todo compromiso que no sea estético. Desde el inicio de su carrera, el joven humorista apuesta así por una concepción autotélica del arte que habrá de defender a lo largo de su obra novelesca y teatral posterior, granjeándose no pocos disgustos y sinsabores por parte de una crítica reacia a su propuesta y su posición estética.

Notas

(1). Se trata de *El libro del convaleciente* (1938), *Lecturas para analfabetos* (1938) y *Exceso de equipaje* (1943).

(2). Todas las citas de los cuentos de *El libro del convaleciente* corresponden a la edición indicada en la bibliografía.

(3). Bécquer, Gustavo Adolfo. "La venta de los Gatos" (1862) in *Leyendas*, Madrid: Espasa Calpe, col. "Austral", 1995, pp. 307-328.

(4). Es interesante comparar esta descripción con el final de la que nos brinda Bécquer en "La venta de los Gatos": Figuraos todo esto en una tarde templada y serena, en la tarde de uno de los días más hermosos de Andalucía, donde tan hermosos son siempre y tendréis una idea del espectáculo que se ofreció a mis ojos la primera vez que, guiado por

su fama, fui a visitar aquel célebre ventorrillo." La palabra "espectáculo" se convierte en el relato de Jardiel Poncela en "superproducción" y el estilo laudatorio e hipérbolico ("siempre", "aquel") al servicio de la exaltación del paisaje andaluz desaparece en provecho de una visión degradante y burlesca lastrada por los términos "confeccionar", "descansar", "agotadora" y "obligada" que impiden el menor asomo de lirismo.

(5). *His Favorite Pastime*, 1914 y *The Rounders*, 1914 (serie Keystone); *One A.M.*, 1916 (serie Mutual)

(6). Ortega y Gasset, José (1925). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid: Espasa y Calpe, col. "Austral", 1987, 222p.

(7). Bergson, Henri (1900). *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, 159p.

(8). Jardiel Poncela, Enrique, *Exceso de equipaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1988, p.10.

(9). En *Gutiérrez* prolongaron la labor empezada en *Buen Humor*, una revista fundada en 1922 por el dibujante Sileno y considerada como un «laboratorio de experimentos» cuya finalidad era explotar "los nuevos recursos cómicos basados, por lo general, en las teorías bergsonianas." [de la Flor 32].

(10). En particular con el OULIPO [OUvroir de Littérature POtentielle). Creado en 1960 por Raymond Queneau, con la colaboración de Georges Perec e Italo Calvino entre otros, su propósito es tratar el idioma como puro material, sin consideración de sentido o de estética, para sacar de él matrices que correspondan a estructuras profundas. El OULIPO se dedica así a la búsqueda de formas y estructuras nuevas dejando el campo abierto a todos los juegos literarios posibles.

Bibliografía

Bergson, Henri (1900). *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, 159p.

De la Flor José Luis R.(1990). *El Negociado de Incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte)*, Ediciones de la Torre, col. "Nuestro Mundo" n°18, 1990, 300p.

Forster, E.M. (1927). *Aspects of the Novel*, Londres: E.Arnold, 1955.

François, Cécile (2004). *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années 20*, Lille: A.N.R.T., 2005, 619p.

Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, "Poétique", 2004, 132p.

Grojnowski, Daniel (1993). *Lire la nouvelle*, Paris: Armand Colin, 2005, 208p.

Jardiel Poncela, Enrique (1938). *El libro del convaleciente. Inyecciones de alegría para hospitales y sanatorios*, Madrid: Biblioteca Nueva, Col."Literatura de humor", 1997, 517p.

Jardiel Poncela, Enrique (1943). *Exceso de equipaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1988, 509p.

Jardiel Poncela, Enrique (1928). *Amor se escribe sin hache*, Edición de Roberto Pérez, Madrid: Cátedra, 1990, 409p.

Molins, Patricia (2002). "Superhumorismo: Jardiel y Tono" in *Los humoristas del 27*, Catálogo de la Exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 28 de febrero - 22 de abril de 2002, Ediciones Sinsentido, 2002, p.80-92.

Ortega y Gasset, José (1925), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid: Espasa y Calpe, col. "Austral", 1987, 222p.

Pelta, Raquel (2002). "El humor es una pluma de perdiz" in *Los humoristas del 27*, Catálogo de la Exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 28 de febrero - 22 de abril de 2002, Ediciones Sinsentido, 2002, p.32-53.

Pérez, Roberto (1996). "Jardiel Poncela y la novela corta", *Philologica* (Homenaje al profesor Senabre), Universidad de Extremadura, 1996, pp.409-433.

Y mis pechos se irguieron en lo oscuro.

Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala (1987–2001)

Claudia García

University of Nebraska at Omaha

En diciembre de 1996, con la firma de los Acuerdos de Paz, se da término a treinta y seis años de guerra civil en Guatemala. A partir de entonces se hace perceptible una mayor sensibilidad social ante las cuestiones de género, la cual estuvo favorecida inicialmente por la comunidad internacional, presente en el país como garante del proceso de paz e involucrada financieramente en el cumplimiento de los Acuerdos. Sin embargo, pese al fortalecimiento del movimiento de mujeres, la escritura femenina continúa siendo marginada, especialmente en el género narrativo (1). Tomando en cuenta este contexto de exclusión, aquí examinaré la producción cuentística de cuatro autoras representativas en el período 1987–2001: Isabel Garma, Ana María Rodas, Aída Toledo y Mildred Hernández. Argumentaré que es posible distinguir tres tendencias en la producción de estas autoras, según sea central en sus textos el compromiso político (Garma) o el cuestionamiento de género sexual y literario; y, a su vez, según tal cuestionamiento se formule desde una perspectiva femenina (Rodas) o feminista crítica (Toledo y Hernández). En todos los casos, los textos coinciden en privilegiar la polifonía como recurso expresivo. Asimismo, observadas diacrónicamente, estas tendencias manifiestan el predominio progresivo del elemento ficcional por sobre la denuncia política, haciendo eco de la evolución del testimonio a la ficción que se verifica en la narrativa centroamericana del mismo período, incluyendo la producción masculina en Guatemala (Ortiz Wallner, Leyva, Cortez).

Antes de referirme a los textos, quiero recordar brevemente el marco histórico en que éstos se inscriben. A fines de 1985 el ejército inicia el restablecimiento de los gobiernos civiles, aunque sigue dominando la escena política, y proscribire a la izquierda de la contienda electoral. Este proceso de “re-democratización” se vincula con la necesidad de re-establecer al país en los circuitos de ayuda financiera internacional, de los que Guatemala había quedado excluida a causa de las atrocidades de la guerra contrainsurgente. La guerrilla, derrotada militarmente entre 1982 y 1983, logra recomponerse y llega a representar un mayor desafío militar a fines de la década, asegurándose una mejor posición en las negociaciones de paz, que se afianzan a partir de 1994. Con más de un millón de desplazados a causa de la guerra, escasez de comida, desempleo rural, retracción de la inversión privada y medidas de reajuste estructural, este período se caracteriza por la crisis económica y social, por el surgimiento de movimientos populares de defensa de los derechos humanos y de reclamo de tierras, y por el reconocimiento político de los indígenas. Sin embargo, en 1999 la población rechaza la reforma constitucional prevista en los Acuerdos y llega democráticamente al poder un partido populista de derecha, liderado por un militar genocida (Jonas).

Repetidamente la crítica ha señalado la marginalidad de la escritura de mujeres en el canon literario guatemalteco (Acevedo 138, Muñoz, *Antología* 9, Avila 23, A. Rivera 10). Este rasgo expresa de modo concreto la disparidad en las relaciones de género que todavía afecta al entramado social guatemalteco (2). Incluso en el género lírico, espacio concedido a la mujer desde el siglo XIX como uno de los escasos modos en que ésta podía participar en la esfera pública (Molloy 108), resulta difícil obtener obras de poetisas guatemaltecas y estudios críticos sobre sus textos, unas y otros insuficientemente difundidos, inéditos o diseminados en periódicos y revistas (Toledo y Acevedo 9, Méndez de Penedo 46). Con todo, la publicación de antologías poéticas femeninas y feministas desde fines de los setenta reúne un corpus textual que en general se ha

recopilado bajo la rúbrica de género con la intención de equilibrar la predominante presencia masculina en las antologías tradicionales (3).

Este corpus recoge una poesía transgresora e irreverente, que interrumpe las líneas de apego al romanticismo, al modernismo y a la generación del 27, incorporando el elemento antipoético y directamente sexual (Méndez de la Vega, *Poetisas* 8-13), como se plasma en la obra de Romelia Alarcón de Folgar, Alaíde Foppa, Isabel de los Angeles Ruano, Luz Méndez de la Vega y Ana María Rodas. Por el contrario en narrativa, la exclusión y la marginación de la producción femenina son más marcadas, afectando inclusive a escritoras consideradas canónicas por su obra poética. Tal es el caso de Rodas, cuyos *Poemas de la izquierda erótica* (1973) constituyen un parteaguas en la poesía de mujer en el contexto centroamericano (Méndez de la Vega, *Poetisas*; Nájera; Liano; Toledo, “Donde hay erotismo”), pero cuya colección de cuentos *Mariana en la tigrera* (1996) pasó prácticamente desapercibida por la crítica (Avila 37; Toledo, “Yo estoy”).

El desinterés local guatemalteco por la narrativa femenina se diferencia del auge de la escritura de mujer registrado en las últimas décadas en el panorama cultural español e hispanoamericano, el cual acompaña el florecimiento de la política de identidades promovido por las sociedades democráticas. Como Cristina Moreiras-Menor afirma para el caso español, instituciones culturales y movimientos sociales “recuperan el género sexual como base de sus luchas ideológicas” (103) a partir de los años ochenta y posibilitan el surgimiento de un mayor número de escritoras. Del mismo modo, Sara Castro-Klarén subraya el interés creciente que desde la década del setenta permitió descubrir y ampliar un corpus de textos femeninos latinoamericanos que habían permanecido ocultos o considerados piezas aisladas y únicas “[i]n a culture that has been loath to acknowledge a *tradition* of female expression” (xi).

Es en este panorama acendradamente patriarcal y de postergación femenina que será preciso leer la cuentística escrita por mujer desde fines de los años ochenta, producción poco voluminosa y poco difundida (4). Al mismo tiempo, esta producción debe enmarcarse en la incipiente participación social organizada de las mujeres en cuanto tales, la cual, si bien aún embrionaria en la década del noventa con relación al resto de Centroamérica (Aguilar et tal. 48), había surgido a mediados de los años ochenta como parte del proceso de re-democratización (Aguilar 97). También es necesario tener en cuenta las figuras de Alaíde Foppa, desaparecida en Guatemala en 1980, y de Rigoberta Menchú, cuyo testimonio se da a conocer a los pocos años, como emblemáticas del compromiso político femenino; así como la publicación de *La Cuerda* a partir de 1998, primera revista feminista del país.

Las autoras que discutiré a continuación –Isabel Garma (1940-1998), Ana María Rodas (1937), Mildred Hernández (1966) y Aída Toledo (1953)—son escritoras ladinas, de clase media, con formación universitaria, y dedicadas profesionalmente a la actividad académica o periodística (5). Rodas se inicia como periodista a los doce años bajo la dirección de su padre; Garma fue investigadora y catedrática de historia en la Universidad de San Carlos; Toledo, con un doctorado en literatura, está inserta en la academia estadounidense; y Hernández, licenciada en filosofía, publica sus textos en los distintos medios culturales del país, siendo la única de estas escritoras que no cultiva el género poético. Mi examen se centrará en *Cuentos de muerte y resurrección* (1987; 1996) y *El hoyito del perraje* (1994), de Garma; en *Mariana en la tigrera* (1996) de Rodas; en *Orígenes* (1995) y *Diario de cuerpos* (1998), de Hernández; y en *Pezóculos* (2001) de Toledo. Estas colecciones de relatos permiten distinguir tres tendencias generales: la literatura comprometida con el proyecto político revolucionario, que explora cuestiones de clase y etnia pero no de género (Garma); una

visión crítica de las relaciones entre los géneros desde una perspectiva femenina no feminista, con predominio de la anécdota amorosa o sexual como eje de los relatos (Rodas); ficción feminista centrada en la revisión crítica de las relaciones de género y en una búsqueda expresiva cuestionadora de las convenciones patriarcales (Hernández y Toledo).

Al examinar la narrativa de Isabel Garma, la crítica señala atinadamente una doble intencionalidad de testimoniar la violencia del período revolucionario y de denunciar los excesos del ejército (Schlau, López, Muñoz “Celebración”). Tanto los *Cuentos de muerte y resurrección* como los relatos de *El hoyito del perraje* pueden caracterizarse con la rúbrica epocal de literatura comprometida, en el sentido de que la búsqueda estética y expresiva que en ellos se despliega está subordinada a la promoción del programa ideológico de la izquierda revolucionaria. Garma subraya el sentido didáctico que, implícito en la noción de compromiso, anima su obra, al afirmar que su meta es “ser leída por las clases populares de mi país, las que, desafortunadamente, son analfabetas” (citado en Acevedo 88).

Se trata de cuentos coherentes con la postura política de izquierda, y que rehuyen los desafíos expresivos. En ellos predominan la voz narrativa en tercera persona, el manejo cronológico-secuencial del tiempo y la presencia de personajes colectivos. Desde un punto de vista temático, los relatos se organizan a partir de dos ejes: la recuperación de la memoria, ya sea colectiva (como en “El pueblo de los seres taciturnos” y “La voz que no cesaba de contar”) o individual (“El hoyito del perraje”, “La mujer que no podía reír”, “Memoria de infancia”); y el encuentro solidario entre las clases medias y las clases bajas en la lucha armada, que también se expresa como encuentro inter-étnico de indígenas y ladinos. En este encuentro cobra importancia el personaje del maestro, función textual que distribuye el capital simbólico de las clases medias a las que

pertenece (mayor poder adquisitivo y acceso a la educación) hacia las clases populares en las que se desarrolla su inserción laboral. Simultáneamente, los cuentos en que los maestros son protagonistas, como “Consagración y secuestro” o “Y cuando las pascuas fueron de sangre”, desarrollan la transferencia del capital simbólico de las clases populares a la clase media. El maestro de “Consagración y secuestro”, que presencia la tortura de su alumno, recibe de él una lección de heroicidad; en tanto que la maestra rural de “Y cuando las pascuas fueron de sangre” toma conciencia de la violencia y la represión social a través de la labor iniciática de la comunidad.

Estos momentos epifánicos de concientización constituyen otro de los núcleos temáticos de ambas colecciones. En tanto variantes del tema del encuentro interétnico e inter-clase, desaparece la figura del maestro o la maestra, sustituida por personajes equivalentes, desde el punto de vista del sujeto social representado. Ya se trate de un grupo de estudiantes universitarios haciendo una investigación antropológica (como en “La voz que no cesaba de contar”), o de la hija del finquero que escucha las historias del indio viejo (“Los niños que no podían jugar”), o de la religiosa que revive junto a la pequeña campesina el horror de la masacre en “La mujer que no podía reír”, esta línea temática se dirige claramente a un público lector de clase media para subrayar la necesidad de participar en la lucha armada, justificándola y proponiéndola para hombres y mujeres por igual.

En general, los relatos de *Cuentos de muerte y resurrección* articulan una visión simplificadora del juego de fuerzas sociales, la cual tiende a homogeneizar a los indígenas y a las clases populares como héroes o víctimas heroicas frente a los asesinos victimarios de las clases dirigentes. Sin embargo, la tendencia hacia una mayor experimentación técnica, ya insinuada en el elemento polifónico de “La voz que no cesaba de contar” y en la introducción de dos planos temporales en “Los niños que no

podían jugar”, cobra preeminencia en las narraciones de *El hoyito del perraje*, consiguiendo plasmar una percepción menos monolítica de clase y de etnia. El cuento que da título al libro, por ejemplo, plantea la fragmentación de los sectores indígenas en su apoyo a la lucha armada. Se trata de un cuento de memoria y reconocimiento, centrado en un soldado indígena, que retorna a su pueblo al servicio de las fuerzas represivas del ejército, y en una joven prisionera con quien éste había compartido la infancia y el primer amor de la juventud. Como afirma Willy Muñoz, en el relato se extienden los límites narrativos del tema amoroso, situado en el contexto de la represión política (“Mildred” 176); el recurso a la polifonía permite confrontar las voces indígenas —una comprometida con la revolución y otra aliada con el ejército—, como un verdadero diálogo telepático (Muñoz, “Mildred” 177). El desenlace del cuento, que muestra al soldado dejando escapar a los prisioneros para luego suicidarse, no contradice la postura ideológica de Garma ni su intención didáctica, subrayando la anagnórisis del soldado y su final toma de conciencia a favor del movimiento revolucionario; sin embargo, el texto inscribe la heterogeneidad de las posturas indígenas.

Para Jorge Rogachevsky, en *El hoyito del perraje* Garma parte de una propuesta realista y plantea la necesidad de definir un proyecto idealista de transformación (<http://faculty.smcm.edu/jrrogachevsky/norma.html>). En mi opinión, tal proyecto de transformación se manifiesta en la continuidad de líneas temáticas entre ambas colecciones y en la intencionalidad didáctica que las identifica. Sin embargo, a través del recurso a la polifonía (“El hoyito del perraje”), al collage textual (“La aureola” y “La cajita azul”), al uso de variaciones tipográficas para señalar variaciones de registros (“Después de la unción”, “El hoyito del perraje”), y al manejo más innovador del tiempo (“Cuentos del niño andante”), *El hoyito del perraje* ofrece una representación más compleja, y, por lo tanto, más cuestionadora, de la realidad social.

A diferencia de la claridad con que la narrativa de Garma proclama su compromiso con el proyecto revolucionario de la izquierda, *Mariana en la tigrera*, primer volumen de cuentos de Ana María Rodas, parece desentenderse de la cuestión política. Rodas, que recibió el Premio Nacional de Literatura “Miguel Angel Asturias” en el 2000 y cuya trayectoria está sólidamente establecida en el género poético, afirma que escribir cuentos en su caso “implica crear personajes creíbles y dejar la trama un poco a oscuras” (Doles). En *Mariana en la tigrera*, título que sugiere una conexión intertextual con su poemario *La insurrección de Mariana* (1993) (Wallas 188), Rodas reúne once narraciones breves caracterizadas por la precisión de su armado y por el equilibrio entre lo dicho y lo sugerido por los textos. Desde el punto de vista temático, prima el elemento amoroso o sexual como eje de los relatos, y a partir de éste se despliega una visión crítica de las relaciones sociales y de género. Se trata de una perspectiva femenina no necesariamente feminista, la cual cuestiona el orden social establecido — incluido el patriarcal—, a través de la anécdota misma.

“Esperando a Juan Luis Guerra”, por ejemplo, narra la infructuosa espera de un grupo de periodistas guatemaltecos que procuran entrevistar al cantante. El texto explora las relaciones de jerarquía y de sumisión que soterradamente estructuran el mundo laboral, trazando una equivalencia entre las figuras del cantante estrella, de la modelo hambrienta y del grupo de periodistas. La patética prostitución de Olga, que intercambia favores sexuales por una precaria ilusión de progreso, no es menos grotesca que la de Guerra, opacado por la “presencia maligna” del manager que le controla la vida, ni más humillante que la de los periodistas, sometidos a la arbitrariedad de la espera porque de la entrevista depende su continuidad laboral. Subrayando el paralelismo entre estas tres situaciones, el texto exhibe el autoritarismo, la sumisión y la falta de libertad que transforman las relaciones laborales en un ejercicio indigno y alienante. Así, la opresión de género resulta enmarcada en un contexto mayor. En una observación análoga,

Guillermina Wallas señala que, al resultar desautorizado el punto de vista masculino en la secuencia del relato, se cuestiona “la percepción de la mujer como sujeto/objeto meramente sexual” (191). Las mujeres aparecen en un vínculo que las muestra víctimas y victimarias, como Olga —quien se presta al juego de la opresión en un sistema donde también los hombres están oprimidos—, o como la protagonista femenina de “Amor”, involucrada en una relación conyugal co-dependiente donde sólo transitoriamente resulta el miembro más débil y abusado.

En términos generales, el punto de vista del narrador acompaña al personaje central femenino, aunque hay excepciones, como “Esperando a Juan Luis Guerra”, con un narrador masculino en primera persona; “Lilith”, que focaliza en un homosexual abandonado por su pareja; o “Antigua para principiantes”, cuya voz narrativa enfoca en un joven turista venezolano que pierde su pasaporte y su dinero y se convierte en el gigoló de una americana madura. Asimismo, las narraciones en general se centran en personajes pertenecientes a la clase media o media alta, exceptuando “La cadenita”, que enfoca en una joven de clase baja cuya rutina miserable se ve interrumpida por la ilusión amorosa y por su posterior desengaño, una y otro modelizados por el discurso de los medios masivos.

Utilizando un mínimo de alusiones al contexto histórico guatemalteco, en los relatos de Rodas la violencia de la historia se expresa a través del incesto o de la violencia doméstica, que manifiestan el malestar del individuo atrapado en el círculo vicioso del abuso físico o emocional (“No hay olvido”, “Amor”, “Como si fuera chino”). Análogamente, el elemento fantástico adquiere espesor sociológico (“Monja de clausura”) o se superpone con la exploración psicológica (“Lilith”), subrayando la importancia de la memoria, que, ya sea en la acción del recordar o en la actualización fantasmática del pasado en el presente, constituye uno de los motivos aglutinantes de la

colección. En “Monja de clausura”, el elemento fantástico se combina con el uso de la polifonía para construir una anécdota en que la pervivencia del pasado altera el orden secuencial cronológico. El pasado impregna los objetos y puede ser recuperado a través del contacto del cuerpo con la materia: apoyándose contra la columna de un convento en ruinas, la protagonista accede a la voz y al deseo de una monja de clausura. Por un lado, el recurso a lo fantástico induce a una interpretación metafísica, que, a través de la irrupción del pasado en el presente, cuestionaría la esencia de la temporalidad; por otro, la fusión de la voz y del deseo de la monja con los de la mujer actual plantea la continuidad histórica del sometimiento femenino.

“Abril de noche” y “Como si fuera chino” se centran en la re-aproximación al pasado de una voz narrativa femenina en primera persona. Desde la perspectiva crítica del presente, la narradora regresa al momento de corte con las expectativas patriarcales. Este modo de re-evaluar el pasado, que según Elizabeth Abel et al. es típico de la escritura femenina de autoformación (11–12), en estos textos se conjuga con un empleo particularmente diestro de la polifonía. En “Abril de noche”, por ejemplo, la narradora retorna al instante de la ruptura matrimonial, una noche de abril en que su marido falsamente la acusa de tener un amante y en que ella admite tal acusación (6). El cuento narra el intervalo entre la pregunta de él y la respuesta de ella, explorando el entrecruzamiento de voces y de planos temporales que desde la enunciación se rememora. Por un lado, el silencio real de la protagonista contrasta con el diálogo interior imaginario, tanto entre ella y su marido como con su propio yo desdoblado; por otro, la narradora intercala no sólo comentarios sobre lo que recuerda y cuánto recuerda (“En ese abril yo no tenía aún tal experiencia”; “Me gustaría saber, hoy, qué vestido tenía puesto” [77]), sino los recuerdos que recuerda haber tenido en el tiempo del enunciado (“Oí el ruido de un motor que se alejaba. Sonaba como el Pontiac celeste en que nos fuimos a la luna de miel” [78]). Como en “Monja de clausura”, este manejo

magistral del tiempo —desde el presente, retornar a un instante del pasado y bucear ahí la apertura a una pluralidad de instancias temporales—, sugiere un cuestionamiento del orden cronológico; sin embargo, el énfasis reposa en el carácter epifánico de la experiencia de la mujer quien, al liberarse del sometimiento patriarcal, se permite también una nueva experiencia de su identidad psíquica (7).

Caracteriza la narrativa de Mildred Hernández y de Aída Toledo la preocupación por “la circunstancia mujer” (Rivero), inquietud que se plasma en diversos niveles textuales. En lo temático los textos privilegian la anécdota centrada en personajes femeninos y abordada con sesgo feminista, que se detiene en la exploración del erotismo y de la sexualidad de la mujer. Desde el punto de vista expresivo, los relatos de ambas autoras proponen una búsqueda a partir de la intertextualidad, la polifonía y la hibridez genérica; distanciándose de las formas del cuento tradicional, cultivan la narración breve, incluyendo la mini-ficción, y despliegan una sensibilidad flexible, que recurre con frecuencia a la ironía como hilo conductor (Toledo, *Vocación* 62–68).

La crítica emplaza a Hernández a la vanguardia de la escritura feminista en Guatemala (Muñoz, *Antología* 13), distinguiendo sus narraciones por el estilo desenfadado y “por la prosa fina que [las] rescata de lo procaz” (Méndez de la Vega, *Mujer*). Para Consuelo Meza Márquez, los textos de Hernández forman parte de una tradición centroamericana de escritura femenina de ruptura y rebeldía, que puede rastrearse desde fines del siglo XIX. Meza Márquez afirma que Hernández (como la costarricense Magda Zavala o la salvadoreña Jacinta Escudos) no sólo cuestiona los valores y la ética patriarcales, sino que plantea “una utopía basada en la equidad, en el reconocimiento y aceptación del *otro* como sujeto y el respeto a las diferencias genéricas, étnicas, sociales y culturales” (Ver

en: <http://collaborations.denison.edu/istmo/n04/proyectos/panorama.html>)

En efecto, los relatos de *Orígenes* y de *Diario de cuerpos* enhebran tres áreas temáticas: liberación femenina; homosexualidad masculina (sobre todo el momento del despertar o de la toma de conciencia del deseo homoerótico); y buceo en el erotismo femenino. En estas narraciones, el liberarse de la estructura patriarcal opresora está visto como un proceso que la mujer inicia casi a pesar de sí misma, empujada por la lógica de la dominación machista. En “Sorpresas te da la vida” (*Orígenes*), por ejemplo, la protagonista es obligada por un marido borracho y arbitrario a asistir a un dudoso espectáculo de strip-tease, y termina convirtiéndose en la revelación sensual de la noche.

El uso de la sátira, del humor, de lo inverosímil y de la intertextualidad con la música popular —en este caso la salsa “Pedro Navaja” de Juan Luis Guerra (a cuyo estribillo alude el título del relato)—, subrayan el aspecto polar e intercambiable de los estereotipos de la mujer como puta o como virgen (con sus variantes de madre, santa, mártir) que condensan la identidad femenina bajo la opresión patriarcal. La deserotizada descripción de la mujer quitándose la ropa al fin de su jornada doméstica, al inicio del cuento, se contrapone irónicamente con la imagen sensual que lo cierra: el strip-tease en escena, las prendas femeninas abandonadas sobre la silla y el marido que descubre que la provocativa bailarina es en verdad su esposa. A través del elemento humorístico y del recurso al doble punto de vista —la perspectiva de la esposa conservadora y respetuosa del orden patriarcal al principio, y la del sorprendido marido al final—, la narración insiste en la hipócrita moral doble del patriarcado y en cómo la mujer, incluso por la vía de la sumisión, puede descubrir su sensualidad y (tal vez) iniciar su liberación (8).

El humor sarcástico y la distancia paródica entre el narrador y la materia narrada están también presentes en “Un día en la vida de Güicoyón Pérez” (*Orígenes*). La anécdota se centra en una escena de seducción homosexual y en cómo un heterosexual toma conciencia de su deseo por otro hombre. Este núcleo narrativo está anclado en el

contexto de la dependencia económica de Güicoyón con respecto a su padre, de la falsa imagen de solvencia financiera con que éste atrae al heterosexual divorciado y pobre, y de la noción de felicidad doméstica como refugio para el hombre (66), sugiriendo que la misma estructura jerárquica del patriarcado se encuentra en la base de las relaciones homosexuales.

En los relatos de Hernández, el cuestionamiento de género está acompañado por una escritura consciente de sus procedimientos, que recurre a la polifonía, la intertextualidad, el uso poético del lenguaje, y la hibridez genérica para articular una propuesta versátil y de amplio registro. Por un lado, la intertextualidad con los discursos populares, por ejemplo la música o el chiste (“¿Cómo se llama la obra?”) no excluye el intertexto culto y literario, como en “Los misterios del cuerpo y el alma/1695” en que la poesía y la figura de Sor Juana cobran vigencia, a través del elemento fantástico, en la sociedad guatemalteca contemporánea.⁽⁹⁾ Por otra parte, la polifonía permite tanto la crítica feminista y sardónica (“Ella no era una santa”) como la exploración del erotismo en la mujer desde una perspectiva no feminista, la cual da paso a una multiplicidad de voces femeninas sin corroerlas a través de la ironía o del humor (“Palabra de mujer”). Asimismo, el trabajo sobre las voces narrativas se engarza con el manejo del tiempo, como en “Noches donde el honor suele batirse”, “Inconclusa” o “El muro”. En estos relatos, las voces narrativas en tercera y en primera persona se cruzan con otras que irrumpen en el texto a medida que el tiempo fluye entre instancias dispares, creando un contexto de memoria propicio para la alusión a la violencia reciente y al desencanto por el fracaso de la izquierda. El tono, que oscila entre la intensidad lírica (“El muro”) y la incursión en lo onírico-psicológico (“Inconclusa”, “Retorno a tu geografía de luz”), subraya la proximidad empática de la voz narrativa hacia lo narrado, y reafirma la seriedad del tema.

Como ya he mencionado, son numerosos los puntos de contacto entre los textos de Hernández y los de Toledo. Ambas autoras dan preferencia al formato breve, e incursionan en el micro-cuento (*Diario de cuerpos* de Hernández y “Pezóculos”, de Toledo, en la colección del mismo nombre), variante genérica que Juan Fernando Cifuentes define como textos “no mayores de 300 palabras que contengan una historia o se refieran a una voz que nos describe algo” (2). En estas autoras, la práctica del micro-cuento puede entenderse como expresión de una voluntad intertextual, de establecer vínculos con una tradición literaria que en Guatemala data de inicios del siglo XX (Cifuentes) y está asociada a la figura canónica de Augusto Monterroso. *Pezóculos*, además de vincularse con esta tradición, establece un diálogo intertextual con la novela del guatemalteco Luis Eduardo Rivera, *Velador de noche/soñador de día*, la cual, ambientada en París, tiene como intertexto principal *Rayuela*, de Julio Cortázar. Es posible señalar líneas de continuidad entre la poesía y la narrativa de Toledo, principalmente la recontextualización de mitos y de cuentos de hadas y la reflexión metatextual (Acevedo y Toledo 70; Shroeder 12-13). Regina Shroeder se refiere a *Pezóculos* como un texto subversivo: desde la perspectiva del género literario, crea un espacio para exhibir la transgresión implícita en lo temático, en tanto las estrategias narrativas “despliegan un imaginario crítico y con ello fracturan las significaciones hegemónicas” (14). Sin duda el feminismo militante de Toledo tiene un propósito transgresor, lo que explica según la autora la recepción difícil de sus textos en Guatemala (comunicación personal, agosto 2006); sin embargo, la inserción de Toledo en la academia norteamericana constituye una circunstancia de enunciación favorable al cuestionamiento de género sexual y literario. Esta circunstancia de ningún modo neutraliza el potencial crítico de su propuesta, pero debe ser tomada en cuenta al examinar el aspecto transgresor de sus textos (10).

Los relatos de *Pezóculos* están animados por una perspectiva feminista y, por ende, crítica, con un predominio absoluto de protagonistas femeninas. Alternando el empleo de la primera y de la tercera persona narrativa, los textos se mueven entre la parodia

(que recurre a la ironía y al humor) y la empatía de la voz narrativa hacia el mundo narrado, apoyada en la intensidad emocional y el lirismo. En general, los relatos en los que prima la distancia paródica abordan la violencia doméstica, el maltrato hacia la mujer y el abuso sexual como temas, a partir de anécdotas que se resuelven de tres modos posibles. En primer término, a través de la parodia y del intertexto con el cuento de hadas, el texto deconstruye la posición femenina de víctima, de modo que la protagonista se transforma de víctima en victimaria. Así, la Mikaela de “Adiós adiós”, variante extrema de Cenicienta, incluso abusada sexualmente por las hermanastras, pasa del anhelo suicida a la resolución asesina (“decidió regalarles un viajecito al otro mundo” [22]), lo que supone, en este contexto, una afirmación de su vitalidad. Esta ruptura con el estereotipo de la mujer victimizada es también acompañada de un despertar sensual, que constituye otro impulso de liberación (“de alguna manera les debía [a las hermanastras] su voraz sensualidad. Era entonces el momento del trillado adiós” [23]).

En segundo término, la violencia doméstica se resuelve a través de la reflexión metatextual, como en “Cajita china”, en que la escritura permite el acceso a un espacio de poder. La protagonista se defiende del abuso masculino escribiendo cartas — “tiene el poder en el momento de la escritura, precisamente porque en la apropiación de ese discurso está el poder” (24)—, si bien este poder discursivo se percibe como limitado y amenazado por la función materna (25). En tercer término, los textos re-inscriben de forma crítica el sometimiento de la mujer frente a situaciones de violencia, vista como ineludible o crónica por estar al amparo de la estructura social patriarcal. En “Sinfonía de voces”, el empleo del estereotipo para recrear la violación de la protagonista y la intertextualidad paródica con el cuento de hadas subrayan la vigencia del abuso contra la mujer y la vulnerabilidad de ésta: “empezó a recordar las recomendaciones de su mamá, empezó a oír las voces de su madre, su abuela, su bisabuela, su tatarabuela, todas

juntas cantaban una canción antigua, advirtiéndole lo de los lobos feroces” (28).

“Perpetuos horror”, cuya protagonista recurre a la rememoración como un modo de resistir el abuso verbal y la violencia masculina, inscribe el fracaso de esta estrategia de memoria; la irrupción final del presente de la enunciación en el pasado del relato, fusionando ambas instancias temporales, muestra a la mujer atrapada en un círculo perpetuo de sumisión, pánico y huida (21).

Entre los relatos cuyo tono permite la proximidad empática entre la voz narrativa y el mundo narrado, se destacan “Obsesiones de una aprendiz tardía”, “El paralelo no viene al caso” y “Pezóculos”. “Obsesiones de una aprendiz tardía” incursiona en el erotismo de la mujer vieja, a partir de una narradora en primera persona que, entrelazando sus sueños eróticos y su práctica masturbatoria, explora la dinámica elusiva del deseo con una expresión directa y no figurativa (“Al final despierto... la vulva inflamada, sensación como que algo hubo, pero no sabes qué” [41]). Por su parte, “El paralelo no viene al caso” presenta la particularidad de ser el único texto en la colección que alude al contexto histórico de la guerra civil. Estructurado circularmente (el cuento se cierra con el sintagma del título) y de forma dialógica, como un gran enunciado dirigido a un interlocutor que la narradora procura refutar, el texto plantea una comparación entre el pasado de violencia y el presente de la enunciación.

Sin embargo, a diferencia de los detalles que actualizan el episodio rememorado (el viaje nocturno en autobús, la niebla, el retén del ejército, la protagonista disfrazada de hombre, las mujeres violadas), los de la situación presente están elididos, de modo que lo que resulta central en el relato es la pugna de los interlocutores por la interpretación de la Historia (“Usted me dice que los casos no se parecen, pero yo insisto en que sí se parecen” [42]), y la postura crítica de la protagonista. Afirmar que el presente continúa la violencia represiva del período de la guerra supone preguntarse por la validez de la

paz y de la consolidación democrática, cuestionamiento subrayado por la niebla como motivo persistente en el tiempo de la enunciación (43). Finalmente, “Pezóculos”, que Schroeder define como “microcuentos ultrapoéticos” (17), propone un cambio de registro dando cabida a la expresión lírica y al juego con los límites entre el discurso narrativo y el poético. Recurriendo profusamente al elemento multisensorial y a las imágenes visuales de tipo surrealista, en los mini-cuentos de “Pezóculos” aflora una sensibilidad más tradicionalmente femenina, en tanto se enfatiza el trabajo crítico sobre los géneros literarios.

En síntesis, el examen de la cuentística de Garma, Rodas, Hernández y Toledo ha revelado tres tendencias o impulsos generativos de la ficción, que reposan, a su vez, en dos modos de vinculación con el referente histórico. Por un lado, la escritura de Garma, comprometida políticamente con el proyecto revolucionario, se refiere directamente al contexto histórico, denunciando la represión y la violencia contra-insurgente y explorando en sus textos la interacción y el encuentro clase-etnia, aunque sin incursionar en el análisis de género. Por el contrario, los textos de Rodas, Hernández y Toledo optan por la alusión en vez de la referencia directa al contexto histórico, dejando filtrar la violencia de éste a través de situaciones de abuso, violación sexual y violencia doméstica. Estos dos modos de referir lo histórico-político guardan relación con las fechas de producción de los textos y la evolución del proceso político en Guatemala. En el contexto de la derrota de la izquierda revolucionaria, de las negociaciones de paz y de la vehiculización de la democracia neoliberal, el compromiso de la escritura de Garma parece perder actualidad, en tanto se abre un espacio propicio para la revisión crítica del autoritarismo y de la sumisión patriarcal estructurantes de la sociedad guatemalteca. Esa revisión crítica surge de una perspectiva situada en lo femenino (la circunstancia mujer) más que en lo político. Ya se trate de un cuestionamiento de género con enfoque femenino (Rodas, Hernández) o más decididamente feminista (Hernández, Toledo), éste

involucra una exploración del erotismo femenino, para la cual la narrativa se apropia de espacios abiertos anteriormente por la poesía escrita por mujer. En los textos de Hernández y de Toledo, la crítica de género, subrayando los modos sociales en que lo “masculino” y lo “femenino” son construídos, va acompañada tanto de la reflexión metatextual, que observa la construcción literaria del género y experimenta con ella, como de la intertextualidad. La preocupación creciente con los modos de decir, rasgo común a las cuatro autoras, encuentra su recurso más fructífero en la polifonía, procedimiento que les permite dar cuenta del referente histórico de modo complejo y dialógico, y que, en los casos de Rodas y de Hernández, mediatiza la exploración de la subjetividad femenina.

Notas

(1). Eliana Rivero señala acertadamente que en Hispanoamérica el empleo del término “femenino” para calificar a la literatura escrita por mujeres se vuelve conflictivo por su arraigo en el “lenguaje equívoco de la traducción cultural-lingüística” (21). Así, el vocablo “femenino” aunaría un sentido patriarcal (cómo han sido vistas las mujeres) y otro revisionista (cómo se ven a sí mismas y cómo buscan ser vistas), a la vez que designaría una producción que sigue siendo ex-céntrica y marginal (no canónica) con respecto a la producción masculina; “femenino” también puede distinguirse de “lo feminista” como práctica académica proveniente de las culturas metropolitanas (23). Rivero subraya el espacio plurivalente y multívoco de los “feminismos femeninos” de América Latina y rescata la categoría “femenino” por su posibilidad de representar lo que denomina la “circunstancia mujer”, es decir una situación femenina (y no una esencia). Rivero propone contraponer el carácter permanente de la “circunstancia mujer” a la pluralización extrema de la experiencia de lo femenino (25-26). En este trabajo, utilizaré el vocablo “femenino” para designar lo referido a la mujer o producido por ella, sin implicar sumisión real o aparente a las estructuras patriarcales. Cuando sea oportuno, introduciré la discriminación entre “femenino” y “feminista”; entiendo el concepto de “feminista” como la revisión crítica de las estructuras de poder patriarcal, que puede incluso implicar una subversión de las mismas. Sigo en esto a Gayle Greene, para quien “[f]eminist fiction is not the same as ‘women’s fiction’ or fiction by women. Not all women writers are women’s writers and not all women’s writers are feminist writers, since to write about ‘women’s issues’ is not necessarily to address them from a feminist perspective... a novel may be termed ‘feminist’ for its analysis of gender as socially constructed and capable of being reconstructed and for its enlistment of narrative in the process of change” (291).

(2). Vale la pena señalar las cifras recientes de la violencia contra la mujer en Guatemala: el número de feminicidios ascendió a más de seiscientos en el 2006, recibándose diariamente cuarenta y ocho denuncias de violencia contra mujeres y tres contra niñas. Estos hechos alarmantes, que evidencian la exclusión femenina y el racismo contra la mujer indígena, permanecen mayormente impunes (Cereser). A modo de ejemplo de la disparidad de género en el ámbito centroamericano, ver la reciente aprobación en Nicaragua de una ley que penaliza el aborto terapéutico, anulando otra que, en vigencia desde fines del siglo XIX, lo permitía en casos de violación, incesto y riesgo de vida para la madre. Esto expone claramente la precariedad de los derechos de las mujeres en la región, aún en sociedades que experimentaron procesos revolucionarios exitosos. Recordemos que la revolución Sandinista contó con la participación activa de mujeres guerrilleras, intelectuales y escritoras, que promovieron la equidad de género y el cuestionamiento de la estructura patriarcal constitutiva del movimiento revolucionario (Rodríguez 145-52), como por ejemplo lo atestiguan la obra poética y narrativa de Gioconda Belli y la reflexión crítica de Ileana Rodríguez.

(3). Entre estas antologías es posible mencionar Poesía femenina guatemalteca (1977), de Horacio Figueroa Marroquín y Angelina Acuña; Las nueve musas del parnaso guatemalteco (1981), de Figueroa Marroquín; Poetisas desmitificadoras guatemaltecas (1984) y Mujer, desnudez y palabras. Antología de desmitificadoras guatemaltecas (2002), de Luz Méndez de la Vega; Mujeres que escriben poesía (1996), de Miguel Ángel Vásquez; Para conjurar el sueño. Poetas guatemaltecas del siglo XX (1998), de Anabella Acevedo y Aída Toledo; y Mujer, cuerpo y palabra. Tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca (Muestra poética, 1973-2003) (2004), de Myron Alberto Avila.

(4). Hay que mencionar esfuerzos editoriales locales, promovidos por el interés de la academia estadounidense en los estudios de género y por la inserción en ésta de intelectuales de origen guatemalteco. Ver la Antología de cuentistas guatemaltecas, compilada por Willy Muñoz y aparecida en el 2001, así como la labor de Anabella Acevedo y Aída Toledo, en estudios literarios y de género.

(5). El término “ladino” designa en Guatemala a la población de origen mestizo o de ascendencia inmigrante, distinguiéndose claramente de la población indígena y de las élites criollas descendientes de los conquistadores españoles.

(6). Mi lectura difiere tanto de la de Angel Briones-Barco (149) como de la de Guillermina Wallas (194), que interpretan —en mi opinión erróneamente— que la protagonista tiene un amante. Sin embargo, la narradora relata su retorno a casa en autobús (77) y no en el auto del amante, como supone su marido; así como su sorpresa ante la interpelación del marido (“Me quedé muda” [77]); y su decisión de mentirle, es decir dejarle creer en su adulterio (“Nunca he pensado lo que habría sucedido si le hubiera dicho la verdad antes de entrar a casa y perderme en el sueño sin consecuencias de todas las noches” [79]), para liberarse de un matrimonio basado en la infidelidad masculina (78).

(7). Con la ruptura matrimonial surge el contraste entre el “desorden perezoso” de los pensamientos de la narradora al amparo del patriarcado (el matrimonio), y la intensidad caótica —y finalmente patológica— del quiebre con éste: el “tráfico rápido” de los pensamientos que pasan “como palabras amarillas” en un tablero negro o la “pantalla que se enciende intermitentemente, sin líneas, sin letras, sin nada...[y] hay que pasar por los antidepresivos y los tranquilizantes para llegar de nuevo al paraíso” (77).

(8). Una estructura similar sigue la anécdota de “La distancia es como el mar” (Orígenes), en que la despechada protagonista, después de confrontar al marido infiel y a su amante, descubre el poder curativo de la naturaleza. La inmersión orgásmica en el mar la despierta al placer de su propio cuerpo: “Está abrasada en una fuerza que la avasalla y se ruboriza ante la novedad de saberse plenamente mujer por primera vez” (109). Ese despertar de la sensualidad es el inicio de su liberación, que en el texto se expresa como un sentimiento de reconciliación con la vida y de indiferencia ante el marido.

(9). Es preciso señalar las coincidencias temáticas y de procedimiento de este cuento con el ya comentado “Monja de clausura” de Ana María Rodas. Ambos textos se publican en 1995.

(10). Desde el punto de vista de la inserción profesional de Toledo, sus cuestionamientos acompañan la reflexión teórico-crítica dominante en las instituciones académicas estadounidenses. Pienso que es necesario preguntarse a quién se dirigen y qué transgreden sus textos. En mi opinión, en el caso de escritores guatemaltecos insertos profesionalmente en la academia estadounidense, es indispensable tener en cuenta la heterogeneidad de los lectores a los que los textos se dirigen, así como el valor disímil del diálogo que éstos proponen, según su recepción se produzca en Guatemala o en los Estados Unidos. También en la convalidación o el cuestionamiento del canon hay variaciones según la inserción del escritor. Por ejemplo, resulta interesante cotejar la lectura que Toledo hace de Asturias con la postura de la llamada “Generación X”, a la que se asocia el nombre de Mildred Hernández: al igual que otros escritores guatemaltecos insertos en la academia norteamericana, la lectura de Toledo ratifica la posición canónica de Asturias, en tanto que los miembros de la “Generación X” la socavan, reaccionando contra la falta de renovación literaria y la dificultad de las figuras emergentes para acceder al medio (Gil Flores).

Obras citadas

Abel, Elizabeth, Marianne Hirsh, and Elizabeth Langland. Introduction. The Voyage In. Fictions of Development. Ed. Abel, Hirsch, and Langland. Hanover, NH: UP of New England, 1983. 3- 19.

Acevedo-Leal, Anabella. “Narradoras centroamericanas contemporáneas a la luz de la crítica feminista”. La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Jorge Román-Lagunas, ed. Queenston, Ontario: The Edwin Mellen Press, 1994. 137- 43.

Acevedo-Leal, Anabella y Aída Toledo. Para conjurar el sueño. Poetas guatemaltecas del siglo XX. Guatemala: Ediciones Papiro, 1998.

Aguilar, Leticia Ana. "Un movimiento de mujeres embrionario. Guatemala". Aguilar et al. 83-170.

Aguilar, Leticia Ana, Blanca Dole, Morena Herrera, Sofía Montenegro, Lorena Camacho y Lorena Flores. Movimiento de mujeres en Centroamérica. Managua: Centro Editorial de la Mujer, 1997.

Avila, Myron Alberto. Mujer, cuerpo y palabra. Tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca. (Muestra poética, 1973-2003). Madrid: Torremozas, 2004.

Briones-Barco, Angel. "*Mariana insatisfecha en la tigrera melodramática*". Toledo (ed.) 145-62.

Castro-Klarén, Sara, Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo (eds). Women's Writing in Latin America. An Anthology. Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press, 1991.

Castro-Klarén, Sara. "Women, Self, and Writing: Introduction". Castro-Klarén et al. 3-26.

Cereser, Leonardo. "Grupos piden frenar violencia de género". Prensa Libre 24 noviembre 2007. 24 noviembre 2007 <http://www.prensalibre.com/pl/2007/noviembre/24/188683.html>

Cifuentes, Juan Fernando. "Acerca de la mini-ficción en Guatemala". Críticos, críticas & cía. <http://www.bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/cifuentes.pdf>

Cortázar, Julio. Rayuela. Barcelona: Edhasa, 1977.

Cortez, Beatriz. "Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra". Ponencia. V Congreso de Historia. Universidad de El Salvador. 22 marzo 2007 <<http://www.sololiteratura.com/hor/horestetica.htm>>

Doles, María. "Ana María Rodas: Revelaciones". La prensa literaria/ Suplemento seminal del diario La Prensa [Managua] 20 marzo 2004. 23 diciembre 2006 <http://www-ni.laprensa.com.ni/archivo/2004/marzo/20/literaria/comentario/comentario-20040320-06.html>

Figuroa Marroquín, Horacio. Las nueve musas del parnaso guatemalteco. Guatemala: Pineda Ibarra, 1981.

Figuroa Marroquín, Horacio y Angelina Acuña de Castañeda. Poesía femenina guatemalteca. Guatemala: Editorial Universitaria, 1977.

Garma, Isabel. Cuentos de muerte y resurrección. (1987) Guatemala: Oscar de León Palacios, 1996.

---. El hoyito del perraje. Guatemala: Oscar de León Palacios, 1994.

Gil Flores, Gemma. "Javier Payeras: 'Soy un escritor de karaoke'". Revista D / Prensa libre [Guatemala] 12 noviembre 2006. 23 diciembre 2006
< <http://www.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/revistad/2006/noviembre06/121106/frente.shtml>>

Green, Gayle. "Feminist Fiction and the Uses of Memory". Signs 16 (1991): 290- 321.

Hernández, Mildred. Orígenes. Guatemala: Oscar de León Palacios, 1995.

---. Diario de cuerpos. Guatemala: Oscar de León Palacios, 1998.

Jonas, Suzanne. De centauros y palomas. El proceso de paz guatemalteco. Guatemala: FLACSO, 2000.

Leyva, Héctor. "Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar". Istmo 11 (Julio-Diciembre 2005) 20 marzo 2007 <http://www.denson.edu/collaborations/istmo/n11/articulos.narrativa.html>

Liano, Dante. Visión crítica de la literatura guatemalteca. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1989.

López Cruz, Humberto. "'El pueblo de los seres taciturnos' de Isabel Garma: la colectividad del uno y la manifestación contra el poder". Ilustres autores guatemaltecos del siglo XIX y XX. Eds Oralia Preble-Niemi y Luis A. Jiménez. Guatemala: Artemis Edinter, 2004. 211-26.

Méndez de la Vega, Luz. Poetisas desmitificadoras guatemaltecas. Guatemala: Tipografía Nacional, 1984.

---. Mujer, desnuez y palabras. Antología de desmitificadoras guatemaltecas. Guatemala: Artemis Edinter, 2002.

Méndez de Penedo, Lucrecia. "Estrategias de la subversión: poesía feminista guatemalteca contemporánea". Istmica 5-6 (2000). 43-71.

Meza Márquez, Consuelo. "Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas". Istmo 10 (en-jun 2005). 23 diciembre 2006 <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n10/articulos/evolution.html>

Molloy, Sylvia. "Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration: Introduction". Castro-Klarén et al. 107- 24.

- Moreiras-Menor, Cristina. Literatura y cine en la España democrática. Madrid: Ediciones Librerías, 2002.
- Muñoz, Willy. Antología de cuentistas guatemaltecos. Guatemala: Letra Negra, 2001.
- . "Mildred Hernández e Isabel Garma: cuentistas guatemaltecos". Celebración de la creación literaria de escritoras hispánicas en las Américas. Lady Rojas-Trempe y Catharina Vallejo (eds.). Ottawa: GIROL, enana Blanca, 2000.
- Nájera, Francisco. "Ana María Rodas o la escritura del matriarcado". Toledo (ed.) 13–24)
- Ortiz Wallner, Alexandra. "Transiciones democráticas/ transiciones literarias. Sobre la novela centroamericana de posguerra". Istmo 4 (Julio-Diciembre 2002). 3 marzo 2007 <<http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n04/index.html>>
- Rivera, Armando (ant). Guatemala. Narradores Siglo XX. Guatemala: Letra Negra, 2003.
- Rivera, Luis Eduardo. Velador de noche/ Soñador de día. (1998) Guatemala: Oscar de León Palacios, 2002.
- Rivero, Eliana. "Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana". Inti 40-41 (1994- 95): 21- 46.
- Rodas, Ana María. Poemas de la izquierda erótica. (1973) Guatemala: Ediciones Papiro, 1998.
- . La insurrección de Mariana. Guatemala: Ediciones del Cadejo, 1993.
- . Mariana en la tigrera. Guatemala: Artemis Edinter, 1996.
- Rodríguez, Ileana. "Montañas con aroma de mujer: reflexiones post-insurgentes sobre el feminismo revolucionario". Castro-Klarén 143- 60.
- Rogachevsky, Jorge. "La visión renovadora en *El hoyito del perraje* de Isabel Garma". Jorge Rogachevsky's Webpage. Faculty Website at St Mary's College of Maryland. 22 noviembre 2006 <http://faculty.smcm.edu/jrogachevsky/norma.html>
- Schlau, Stacey. "The Social Power of the Literary World: Isabel Garma's *Cuentos de muerte y resurrección*". Monographic Review/ Revista Monográfica 4 (1988): 107-115.
- Shroeder, Regina. Introducción. Pezóculos. Aída Toledo. Guatemala: Palo de Hormigo, 2001.

Toledo, Aída. “‘Yo estoy, yo soy, y no necesito nada más’. Diálogo con Ana María Rodas”.

20 noviembre 2006 <http://www.jehat.com/jehaat/sp/Poets/Aida.htm>

---. Vocación de herejes. Guatemala: Cultura y Academia Editora, 2002.

---. Pezóculos. Guatemala: Editorial Palo de Hormigo, 2001.

---. “Donde no hay erotismo fuerte hay poder”. Toledo (ed.) 7–11.

Toledo, Aída (ed.). Desde la zona abierta. Artículos críticos sobre la obra de Ana María Rodas. Guatemala: Editorial Palo de Hormigo, 2004.

Vásquez, Miguel Angel. Mujeres que escriben poesía. Guatemala: Oscar de León Palacios, 1996.

Wallas, Guillermina. “*Mariana en la tigra* o la reversibilidad del nombrar”. Toledo (ed.) 187-200.

Construcción y consumo de significados. Una lectura comparada de “Hombre con minotauro en el pecho” de Enrique Serna y “At the Auction of the Ruby Slippers” de Salman Rushdie

[Juan Tomás Martínez Gutiérrez](#)

Universidad Nacional Autónoma de México

No sólo Picasso y Joyce han dejado de ser repugnantes, sino que ahora los encontramos, en conjunto, bastante “realistas”.

Los *Diamond Dust Shoes* de Andy Warhol ya no nos hablan, evidentemente, con la inmediatez del calzado de Van Gogh [los *Zapatos de labriego*]: en realidad, casi me atrevería a decir que no nos hablan en absoluto.

Fredric Jameson

Posiblemente Enrique Serna (Ciudad de México, 1959) y Salman Rushdie (Bombay, 1947) tienen poco en común más allá del hecho de que son considerados autores contemporáneos cuyas producciones literarias se identifican con la posmodernidad y las teorías culturales que emergen en el marco de la globalización y del capitalismo de la segunda mitad del siglo XX. De hecho, los dos textos que me propongo abordar no mantienen una relación de similitud anecdótica: “Hombre con minotauro en el pecho” es la historia de un personaje que desde niño ha padecido la suerte de llevar un tatuaje realizado por Pablo Picasso. A raíz de ese suceso, el personaje adquiere un valor artístico y su cuerpo deriva en objeto de análisis y de diversas interpretaciones. Esta situación lo condena a perder toda capacidad de representarse ante los demás como un ser humano. Por otra parte, “At the Auction of the Ruby Slippers” es una narración que se ubica en un futuro apocalíptico y trata de la subasta de las zapatillas utilizadas por

Dorothy en la versión fílmica de *The Wizard of Oz*, de 1930, acontecimiento que tiene su referente real en una subasta hecha por la Casa Christie's, en 1988. En esa ocasión la casa de remates obtuvo la suma de 165.000 dólares por las zapatillas que utilizara Judie Garland en la mencionada cinta.

No obstante, y sin entrar todavía en el análisis paratextual, podemos ver ya algunas coincidencias que resultarán significativas: los motivos que funcionan como articuladores de la diégesis son íconos altamente representativos de la cultura occidental del período moderno: Picasso (que participó en el Cubismo, uno de los movimientos de vanguardia más influyentes de principios del siglo XX) y el Mago de Oz, personaje del libro de Lyman Frank Baum *The Wonderful Wizard of Oz*, de 1900.(1)

Por lo tanto, mi interés por articular ambos relatos en una lectura comparada, surge de la hipótesis de que cada uno ellos, de manera particular, tiene como tema principal la construcción y el consumo de significados materializados en un objeto de deseo. Esto es, tanto el minotauro en el caso del relato de Enrique Serna, como las zapatillas de rubí en el de Salman Rushdie, se presentan como imágenes/objetos a los que se les atribuyen propiedades y significados que provienen de la necesidad de saciar un deseo por parte del sujeto que las percibe. Se trata de objetos simbólicos cuya apropiación contribuye a la construcción de la identidad de los personajes que buscan poseerlos. Esta apropiación se presenta como posible a través de dos mecanismos: la interpretación intelectual, y la adquisición comercial; a su vez, estos mecanismos están regulados por instancias que legitiman la posesión y que ejercen coacción a través de sus cuerpos de "vigilancia": los museos, en un caso; la Gran Sala de Subastas, en el otro. Estos son los elementos que orientarán mi lectura.

Por otra parte, mencioné el término “posmodernidad” para describir algunos rasgos en común a los autores que se abordan en este trabajo.(2) Entiendo posmodernidad en el sentido en que lo describe Fredric Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, y que va más allá de una coincidencia espacio temporal, o un tipo de ruptura generacional. El la concibe como una “pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí” (16). Comprendida así, estaríamos ante una serie de pautas culturales heterogéneas que evidencian, entre otras cosas, el desvanecimiento “de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa ‘industria de la cultura’” (3).

Estas pautas, además, en palabras de Jean- François Lyotard, están ligadas al “estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (9), y que a su vez se vinculan a las crisis de los relatos. Por su parte, Linda Hutcheon, introduce una aclaración que me parece pertinente, cuando señala que *posmoderno* no es sinónimo de *contemporáneo*; lo posmoderno, según esta autora, implica una posición crítica y deconstructiva (Cf. Hutcheon y Valdés, 2000).

Sin embargo, no es la intención de este artículo abundar en la discusión teórica sobre aquellos fenómenos surgidos en el marco de la globalización y el neoliberalismo económico. Tampoco busco establecer las “propiedades” posmodernas o poscolonialistas de Enrique Serna o Salman Rushdie, ni comprobar se han llevado a la práctica o no determinados postulados teóricos en los dos relatos seleccionados. Entre otros motivos, porque considero que existen elementos extratextuales, situacionales, que se insertan como elementos significantes y que, en determinados textos, cuestionan y

dificultan la división posmoderno/poscolonial; busco sobre todo establecer someramente un marco interpretativo que incluya tanto una postura histórica como cultural de la literatura. Es en este sentido que la inserción de los relatos en prácticas culturales de naturaleza no discursiva, cobra verdadera significación. Asimismo, trato de partir del análisis textual para ver qué problemáticas, dinámicas y tensiones textuales convergen en estos dos relatos, y de qué manera estas pueden ser leídas en el marco de las teorías de la posmodernidad.

Occidente: esencia y ornamento

Iniciaré con la descripción de algunos indicios de las problemáticas textuales a través del análisis de los paratextos, en el entendido de que éstos anuncian sistemáticas que en la diégesis aparecerán confirmadas o negadas.(3) “Hombre con minotauro en el pecho” de Enrique Serna forma parte de *Amores de segunda mano*, (2002) publicado por primera vez en 1994. El título de la compilación alude de manera directa a una frase que aparece en otro cuento del volumen, “Borges y el ultraísmo” en donde el narrador en primera persona se representa a sí mismo como un aprendiz de “burlador” que sólo busca vengarse del marido de la mujer a la que pretende. Es una alusión a la farsa, la imitación y al deterioro. Al título del volumen le siguen dos epígrafes, el primero de otro Serna, de Ramón Gómez de la Serna: “Daba besos de segunda boca”, una “greguería” que sugiere también al amante frente a la experiencia repetida, en donde se vuelve sujeto de una acción que ya es reproducción degradada de otra.

El segundo epígrafe: “What’s love but a second-hand emotion?” es una línea extraída de “Whats love gotta do with it”, canción interpretada por Tina Turner, y que subraya la representación del amor como una copia, una experiencia suplementaria. No es la temática amorosa la que me interesa subrayar, sino la degradación y la idea de “reciclaje”, la idea de una farsa descubierta que subyace en estos elementos

paratextuales. A lo anterior hay que sumar el hecho de que ambos epígrafes provienen no de un arte canónico o “culto”, sino que uno procede de un autor de vanguardia que fue ampliamente criticado por cultivar ese género que era la greguería, y el otro de la música *pop-rock* norteamericana.

Del título del cuento “Hombre con minotauro en el pecho” es necesario destacar dos aspectos: por un lado, que es una oración que define y especifica; por otra parte, la mención del minotauro, figura que tiene sus orígenes en la mitología griega. El minotauro es el monstruo que devora al hombre, es quien conoce los caminos del laberinto y posee una evidente connotación sexual. Al título le sigue otro epígrafe, esta vez uno de Fernando Pessoa: “Mi amor a lo ornamental existe,/ sin duda, porque siento algo idéntico a la/ sustancia de mi alma”. A través de estos versos de Pessoa se establece una relación entre el exterior y el interior del sujeto, entre el ornamento y la esencia. El minotauro en el pecho de un hombre se anuncia como la esencia de ese hombre, con lo que se rompe la separación interior, exterior. Por supuesto, antes de la lectura no podemos saber las consecuencias de esta disolución, pero es un hecho que se encuentra ya sugerido aquí y volveré a ella posteriormente.

En un resumen de lo expuesto anteriormente acerca de los paratextos del cuento de Serna, se puede advertir la confluencia de la mitología griega, las vanguardias latinoamericanas de principios del siglo XX (Gómez de la Serna fue integrante de la “Generación del 14”o “Novecentismo”), la música *pop-rock*, y el modernismo representado en la figura de Pessoa. Esta reutilización de íconos, ubica el texto en el encuadre de la cultura occidental; la degradación, la copia, la farsa y la ruptura entre lo interno y lo externo, son elementos que semantizan esta serie de íconos.

“At the Auction of the Ruby Slippers”, presenta características especiales en sus elementos paratextuales. El cuento es tomado aquí del libro *East, West*, (4) publicado en 1994, pero el relato apareció originalmente en *The Wizard of Oz* en 1992, libro en el que Rushdie presentaba un extenso comentario de la película del mismo nombre, que data de 1930. Considero importante mencionar lo anterior ya que la relación que se establece entre los paratextos *The Wizard of Oz* y “At the Auction of the Ruby Slippers”, en un libro sobre cine, es diferente a la relación que se establece entre *East, West* y “At the Auction of the Ruby Slippers”, sobre todo cuando el cuento está ubicado en el apartado “West”, esto es, exhibe una semanticidad distinta al estar dispuesto entre los apartados “East” y “East-West”, con una evidente connotación identitaria. Por lo demás, el título “At the Auction of the Ruby Slippers”, remite a la comercialización de objetos de gran valor, a la venta pública de bienes o alhajas que se hace al mejor postor. Sólo que aquí no es una joya, sino un objeto de fantasía (en todos los sentidos del término), que tiene su referente precisamente en la película de *Wizard of Oz* (que poseía el poder de hacer volver a Kansas a Dorothy y a su perro Toto). El título del cuento se relaciona con el objeto mágico, la fantasía, la industria del cine (especie de síntesis de las dos anteriores), por lo que se inscribe, al igual que el relato de Enrique Serna, en un campo icónico de la cultura moderna, aquí además mediática y comercial, de Occidente.

La creación de la seducción y la imagen como materialización del sentido

Como ya he mencionado, en cada relato existen dos elementos que ocupan el centro de interés: el tatuaje que realiza Pablo Picasso en el pecho de un niño, y las zapatillas de diamantes que se subastan. Asimismo, en estas narraciones, referidas por un narrador intradieético en primera persona, se enfatiza la seducción que un objeto produce sobre aquellos que lo observan. Aunque en sentido estricto, sólo el minotauro es una imagen,

en tanto que las zapatillas son objetos, estos elementos serán denominados “imágenes” en cuanto que son representaciones que evocan una idea mucho más amplia. Sobre esto volveré más adelante, por ahora sólo quiero subrayar la relación imagen- receptor y su relación con el deseo.

Tanto en el relato de Serna, como en el de Rushdie, la seducción que ejerce la imagen no se presenta de una manera gradual, no es creada a través del descubrimiento paulatino de las virtudes de ésta; se trata de imágenes que cuando aparecen en el relato ya poseen una carga previa de valores socioculturales y económicos. En el caso de “Hombre con minotauro en el pecho”, podemos leer: “Mi padre había visto en el periódico la foto de Picasso y creyó que podría ganar dinero con el autógrafo” (50). Cuando el padre envía a su hijo por el autógrafo, y recibe no sólo la rúbrica sino un dibujo hecho por Picasso, lo que menos importa es que el dibujo esté en la piel del niño, esto es más bien un pequeño inconveniente. Antes del minotauro en el pecho, Picasso se relaciona con el arte, y el arte representa dinero para el padre del narrador, por tanto, un autógrafo de Picasso sumado a un dibujo original, se configura como una imagen susceptible de ser explotada comercialmente, lo que adquiere una connotación irónica, ya que antes el narrador había comentado: “Todos festejan el incidente, creyendo que Picasso dio una lección a los mercaderes de arte” (49).

En el caso de “At the Auction of the Ruby Slippers”, desde el primer párrafo el lector es situado en la escena de la subasta, cuando las zapatillas están a punto de ser vendidas: “The bidders who had assembled for the auction of the magic slippers bear little resemblance to your usual salesroom crowd. The Auctioneers have publicized the event widely and are prepared for all comers” (87). Son denominadas “the magic slippers” sin mayores antecedentes. En este caso, como en el de “Hombre con minotauro en el pecho”, se presenta elidido ese proceso por medio del cual el objeto se convirtió en

imagen simbólica, lo que quiere decir que no sólo los personajes poseen esa información, sino que incluso el lector posee los códigos necesarios para advertir dicha dimensión simbólica. Este es un punto en el que me interesa detenerme, puesto que ofrece la posibilidad de explicar la forma en que un objeto deriva en imagen simbólica, y esto incidirá en la configuración de los personajes y del espacio diegético.

Había dicho que ni las zapatillas de rubí, ni el minotauro adquieren un valor por sí mismas. Tampoco pueden ser considerados meros signos en cuanto entre lo que son como objetos y aquello que evocan, no establecen una relación significado- significante: minotauro = figura mitológica; zapatillas de rubí= calzado suntuoso. Adquieren un valor simbólico porque dependen de una serie de convenciones sociales, y aquello que evocan si bien no es unívoco, se sostiene en un conocimiento más o menos extendido:

El objeto designado por el símbolo es siempre general, es un tipo de objeto y no un objeto individual; el símbolo no lo reproduce, no lo señala de manera directa. El símbolo perdería su estatuto de signo si careciera de interpretante, es decir, si dejara de producir un efecto en la mente del intérprete (Beristáin, 458).

Si existe un valor simbólico en las zapatillas de rubí y en el minotauro, entonces hablamos de un significado cultural, un significado compartido por quienes participan de experiencias similares, y es aquí cuando la noción de integración, individuo y grupo entran en juego puesto que la experiencia es personal, pero no se puede entender un juego simbólico ceñido a un campo de la individualidad.(5) En esta tensión, la imagen se configura como materialización de sentido que cohesiona a un grupo, y al mismo tiempo suscita la reflexión individual, esto es, la imagen *debe* ser vista como una imagen *necesariamente* cargada de sentido.

En este tenor, podemos ver que esta configuración textual de las figuras simbólicas se puede asimilar a lo que Fredric Jameson consideraba que era la ruptura con el paradigma saussureano. Jameson asegura que en muchas producciones contemporáneas

...el sentido nace en la relación que liga a un Significante con otro Significante: lo que solemos llamar significado –el sentido o el contenido conceptual de una enunciación- ha de considerarse ahora como un efecto de sentido, como el reflejo objetivo de la significación generada y proyectada por la relación de los Significantes entre sí (63).

Lo que en teoría designa el minotauro en el pecho del niño, es decir, la imagen como tal, es el acto artístico de Picasso, pero es aquí donde comienzan los problemas, puesto que tal acto implica toda una serie de posibilidades de interpretación irónicamente representadas en el texto: por un lado el acto mismo (no la imagen) es visto por Picasso como una “lección a los mercaderes del arte”; pero para el padre del niño, es una posibilidad de obtener dinero, para la señora Reeves, quien pasará a ser la apoderada legal del niño, representa su “debut en sociedad”, y para el narrador marca el inicio de su degradación como ser “humano”.

Posteriormente, otros personajes tratarán de interpretar lo que significa el minotauro en el pecho. Nótese que si bien no importa la individualidad del narrador, quien se percibe a sí mismo tan sólo como un marco para aquellos que lo perciben, él es importante en cuanto fondo del dibujo y en cuanto superficie en la que ha sido dibujado el minotauro. De cualquier manera se puede ver cómo fondo y superficie designan a un mismo sujeto que se subordina al dibujo; aquí no hay contradicción entre uno y otro, puesto que no forman una oposición, sino una síntesis.

En el caso de las zapatillas de rubí, lo que éstas representan es la posibilidad del regreso a casa y de cumplir un deseo, estas entrañan un poder que aparentemente sobrepasa la imaginación del hombre:

See: behind bullet-proof glass, the ruby slippers sparkle. We do not know the limits of their powers. We suspect that these limits may not exist (88).

[...]

We revere the ruby slippers because we believe they can make us invulnerable to witches (and there are so many sorcerers pursuing us nowadays) because of their powers of reverse metamorphosis, their affirmation of a lost state of normalcy in which we have almost ceased to believe and to which the slippers promise us we can return; and because they shine like the footwear of the gods (92).

Recordemos que una lectura que se ha hecho comúnmente de las zapatillas de rubí es la de un objeto mágico que tiene la posibilidad de regresarnos a ese lugar que no tiene igual: (“no hay lugar como el hogar”, dice el estribillo de una canción que interpretaba Judie Garland en la citada película), lo que conlleva un tono de nostalgia por el hogar idealizado, protector y poseedor de todos los valores enarbolados por la clase media norteamericana. Sin embargo, como veremos posteriormente, quienes están en la subasta y se interesan en las zapatillas de Rubí, no son precisamente una representación de Dorothy, por lo que ese tono de nostalgia adquiere connotaciones irónicas, acentuadas por esa enumeración de las virtudes de las zapatillas, que inicia con sus poderes mágicos, y termina con los elementos ornamentales. Así, la superficie material se coloca en el mismo plano de los valores intangibles y de los poderes ilimitados de las zapatillas.

Por ahora es importante insistir en que lo que articula el deseo de los personajes es la promesa implícita en las imágenes: promesa de sentido del acto y de la obra artística, en el caso de Serna; promesa del sentido propio y del objeto venerado, en el caso del texto de Rushdie.

Las formas de poseer y consumir el sentido: la compra, la traducción, el goce

¿Pero quiénes son aquellos que desean poseer el minotauro en el pecho y las zapatillas de rubí y qué instancias intervienen como intermediarias entre estas imágenes y los sujetos? Por un lado, en el caso de “Hombre con minotauro en el pecho”, aquellos que ansían “poseer” la imagen son siempre personajes relacionados con la ociosa burguesía. Primero la señora Reeves y su camarilla de diletantes, “vividores profesionales y aristócratas venidos a menos que se inclinaron a ver el tatuaje” (51), un corredor de autos y una mujer que de cantante de protesta pasaría a accionista mayoritaria de Lockheed (compañía constructora de aeronaves militares), quienes categóricamente califican el dibujo de Picasso como “gorgeous”. El éxito de la señora Reeves consiste en adjudicarse materialmente aquello que los “conocedores” del arte intentan aprehender intelectualmente:

- El minotauro es un símbolo de virilidad. Picasso ha plasmado en el pecho del niño sus ansias de rejuvenecer, utiliza el tatuaje como un hilo de Ariadna que le permita salir de su laberinto interior hacia el paraje solar de la carne y el deseo.
- Digan lo que digan, el tema de Picasso fue siempre la figura humana. Es natural que su interés por el hombre lo haya conducido a prescindir del lienzo y a pintar directamente sobre la piel del hombre, para fundir el sujeto y el objeto de su expresión plástica (53).

O aquel crítico del *New Yorker*, que ante un golpe del niño con el minotauro, reflexiona:

- Cuando el muchacho golpea [...] la protesta implícita en el minotauro se vuelca sobre el espectador, haciéndole sentir en carne propia la experiencia estética (55).

De esta manera, los sujetos se posicionan como intérpretes de la imagen y ocupan un papel supuestamente activo ante la creación estética. Establecen, por lo tanto, una cercanía reflexiva y participante, lo que se representa en el texto como la integración a un grupo privilegiado. Posteriormente, un museo compra el niño. El museo de cierta manera también traduce, interpreta y clasifica al niño, es ahí donde lo llaman por

primera vez *Hombre con minotauro en el pecho*. Este acto de enunciación y definición del otro, es un acto que propone no sólo la fusión del sujeto con la imagen, sino que le otorga una calidad de obra, al tiempo que dice *cómo* debe ser entendida esa obra.

De ese museo el *Hombre con minotauro...* será robado por un grupo de traficantes de arte robado y de cocaína. La intención de ese grupo que se autodefine como iconoclasta, un “Club de Profanadores de Arte”, es destruirlo. Acción simbólica de destruir el símbolo en tanto que es la imagen de “la edad de la impostura” (60). Será la policía quien rescate al narrador de ese lugar, pero no para ponerlo en libertad, sino para regresarlo a un museo, en cumplimiento de un contrato legal fijado con anterioridad. De esta manera, todos aquellos que ven al *Hombre con minotauro...* se convierten por extensión en consumidores del signo, en donde “consumir” no significa exclusivamente tomar o utilizar, sino también gastar, agotar.

En “At the Auction of the Ruby Slippers”, todos en “the Grand Saleroom” desean adquirir las zapatillas de rubí. Aquí de antemano se subraya quiénes son los que han asistido a la subasta: “Movie stars”, “The memorabilia junkies” (88), “Exiles, displaced persons of all sorts, even homeless tramps have turned up for a glimpse of the impossible” (90). Y más adelante:

Political refugees are at the auction: conspirators, deposed monarchs, defeated factions, poets, bandit chieftains. Such figures no longer wear the black berets, the pebble-lensed spectacles, and enveloping greatcoats of yesterday, but strike resplendent attitudes in boxy silken jackets and high-waisted Japanese couture pantaloons. The women sport toreador jackets bearing sequined representations of great works of art. One beauty parades *Guernica* on her back, while several others wear glittering scenes from the *Disaster of War* sequence by Francisco Goya (91).

¿Y a todo esto dónde está Dorothy? porque por ahí pululan los leones, espantapájaros y Totos. En el relato lo más cercano a Dorothy es Gale, (a propósito, recordemos que el nombre completo del personaje protagonista de la cinta *The Wizard of Oz* se llama igualmente Dorothy Gale -Dorothy “vendaval, tempestad, carcajada”) la prima del narrador, uno de los hombres que trabajan en la Gran Sala de Subastas como licitador. Pero ella ni siquiera está presente en la sala, sino que constituye un recuerdo erótico de la adolescencia del narrador: “Yet it [our love-making] satisfied me deeply, deeply, especially when she chose to cry out at the moment of penetration: *Home, boy! Home, baby, yes –you’ve come home!*” (95).

De esta manera, y como constata el narrador, la idea de hogar y de regreso se ha vuelto extremadamente difusa e irónica. Es significativo también el Picasso en la camiseta de una chica o los fragmentos de *Los desastres de la guerra*, un toque de esnobismo que evoca el humor negro del minotauro en el pecho de un niño. Pese a que las imágenes artísticas tienen evidentemente un significado distinto en el cuento de Serna y en el de Rushdie, en ambos se puede ver la identificación (o deseo de identificación) de una imagen con el sujeto que la porta: las imágenes que poseen las chicas como artículo decorativo, y el minotauro que posee *al* hombre. Estamos nuevamente ante la ruptura interior -exterior, aunque en el caso de las imágenes en las camisetas es sólo en teoría, como la convención que significa la moda.

Una coincidencia más: así como en el cuento de Serna existía el “Club de los Profanadores de Arte”, aquí están los fundamentalistas religiosos:

Disapproving critiques of the fetishising of the slippers are offered by religious fundamentalists, who have been allowed to gain entry by virtue of the extreme liberalism of some of the Auctioneers, who argue that a civilised saleroom must be a broad church, open, tolerant. The fundamentalists have openly stated that they are interested in buying the

magic footwear only in order to burn it, and this is not, in the view of the liberal Auctioneers, a reprehensible programme (92).

El sujeto iconoclasta necesita de la imagen para poder confirmarse como tal. Necesita, en el mismo sentido de los Profanadores de Arte, consumir la imagen, poseerla para destruirla. Ambos, no obstante, participan del mercado del arte; forman parte de los consumidores que fijan el precio. Del mismo modo, en este fragmento del relato de Rushdie, podemos notar de qué manera “the extreme liberalism of some of the Auctioneers” funciona para fusionar el término “liberalism” en un campo al mismo tiempo político y económico, en donde se integran democracia- tolerancia- mercado en un sistema *virtuoso* de producción.

Resulta significativo que detrás de esta necesidad de trazar este relato cuyo hipotexto es *El mago de Oz*, no parece haber nostalgia. Las alusiones al pasado se muestran como una parodia, no sólo del texto fílmico sino también del término nostalgia en sí mismo. Linda Hutcheon recuerda que “nostalgia” proviene de *nostos*, “regresar a casa” y *algos*, “miedo”. Entonces, en un relato en donde los que quieren regresar a casa son tanto los poetas exiliados como los tiranos que añoran el hogar protector, la nostalgia es un significante vacío, pero susceptible de ser llenado por el mejor postor.

A manera de conclusión

Fredric Jameson afirmaba que una característica de la posmodernidad era la ruptura de los modelos que sostuvieron el pensamiento de la modernidad, y que se planteaban en términos de dicotomías irreconciliables: junto al modelo de interior- exterior que rechaza el pensamiento posmoderno, hay al menos otros cuatro: a) esencia y apariencia; b) lo latente y lo manifiesto; c) autenticidad e inautenticidad (que se asimila al de alienación y desalienación); y d) significado y significante (33-34). Pero como ya ha sido planteado por otros teóricos, se trata de una pauta cultural definida por las grandes

rupturas, y la disolución de las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular. Este último es uno de los modelos más importantes, lo que ha derivado en que la producción estética se haya integrado en la producción de mercancías en general, según la opinión del mismo Jameson.

En los cuentos aquí abordados brevemente, he insistido en la ruptura entre lo externo y lo interno: la superficie se asimila a la esencia y esto deriva no en un centro contaminado por el exterior, sino en la disolución de las fronteras que definen a uno y a otro. Esta ruptura surge precisamente, no de los atributos de los objetos en sí, es decir, no existe construcción esencialista de la imagen del minotauro ni de las zapatillas de rubí; por el contrario, esta disolución surge del deseo y de la demanda de significado así como de la posibilidad de acceder o no a éste. Asimismo, hemos visto dos casos en los que el simulacro ha ocupado el lugar del acto “original”, pero la ironía excluye cualquier posibilidad de proponer una lectura basada en la nostalgia por el original, en todo caso, la degradación, el simulacro y la imitación adquieren un valor que está desligado de una verdad última; el medio, diría McLuhan, es el mensaje, o la forma es fondo por sí mismo.

Por otro lado, Salman Rushdie y Enrique Serna adoptan un punto de vista crítico hacia las prácticas culturales y de mercado, propias del primer mundo, mediante la apropiación/reciclaje de las estrategias narrativas del posmodernismo –la intertextualidad, el juego con los paratextos, la parodia. Visto de esta manera, el componente lúdico de los textos no puede ser identificado con lo apolítico; por el contrario, no es difícil apreciar la crítica a determinadas pautas de consumo y a las formas de lectura de algunos objetos culturales.

Pero la postura crítica lúdicamente esgrimida por Serna y Rushdie quedaría desactivada si no consideramos todas las rupturas que los textos reelaboran, y lo que es más importante, si no tomamos en cuenta las estrategias, discursos y temas que se adoptan como propios por dos escritores que no provienen de entornos culturales del “primer mundo” (con todo lo problemático que este término seguramente resulta), sino de un tercer mundo inmerso en una globalización económica y cultural. Lo que podemos ver es una dinámica del desplazamiento: objetos de la cultura de masas que ocupan un lugar central; pero también, dos miradas que se desplazan y (re)presentan -incluso en el espacio diégetico de los relatos- la cultura de la producción y el consumo desde espacios que en el imaginario se identifican con el centro mismo del poder: Estados Unidos y Europa, pese a que tantas veces se haya proclamado la desaparición y/o diseminación de todo poder central en pos de un mundo sin fronteras de ningún tipo. Es en esta situación no (sólo) textual, que la ironía ejerce su poder político y adquiere connotaciones identitarias.

Notas

(1). Con fines prácticos, y consientes de que no hay una definición de “tema” y “motivo” que haya sido aceptada unívocamente, hemos tomado las definiciones de Cristina Naupert, quien al hacer una distinción entre tema y *stoff* (término éste último que no tomaremos, y utilizaremos en sustitución el de *trama*, desarrollado por Gérard Genette), apunta que el tema abarca no sólo argumentos, sino “también un sinfín de ideas, problemas, sentimientos y conceptos abstractos de alcance muy difuso y tan poco tangibles como, por ejemplo, el tema del amor, la muerte, la amistad, la guerra y la paz, etc.” (Naupert, 2003: 22).

(2). Alfonso de Toro considera que “el lugar epistemológico de la poscolonialidad es la posmodernidad”, es decir, la posmodernidad sería el marco epistemológico en el que emerge la concepción teórica de la poscolonialidad. (Cf. de Toro, 1997:29). Nótese que el autor opta por los términos posmodernidad y poscolonialidad, esto es porque, desde su punto de vista “posmodernismo” y “poscolonialismo” son términos ampliamente debatidos. De igual manera, Diana Palaversich opta por considerar a la posmodernidad como el marco histórico y sociocultural del (o de los) posmodernismo(s) y el (los) poscolonialismo(s). En este caso, tomo posmodernidad en el sentido de Palaversich, pero no hago una distinción entre posmodernidad y posmodernismo, o

entre poscolonialidad y poscolonialismo, consciente de que tal diferenciación escapa a los límites de este análisis.

(3). Gérard Genette designa como *paratextos*, a los dispositivos que rodean al texto y que sin formar parte de su argumento, se constituyen como importantes decodificadores de su significación (títulos, subtítulos, epígrafes, prólogos, etc.), y agrega: “El paratexto, pues, se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas..”, (8). (Cf. Genette, 1987).

(4) Recordemos brevemente que el volumen *East- West* de Salman Rushdie está dividido en tres secciones: “East”, que incluye los cuentos: “Good Advice Is Rarer Than Rubies”, “The Free Radio” y “The Prophet’s Hair”; “West”, integrado por “Yorick”, “At The Auction of the Ruby Slippers” y “Christopher Columbus and Queen Isabella of Spain Consummate Their Relationship (Santa Fé, AD 1492)”, y una tercera parte denominada “Eats- West” en la que se ubican “The Harmony of the Spheres”, “Chekov and Zulu” y “The Courter”. De esta manera, el libro se compone por dos secciones confrontadas, y una tercera que traza un puente entre las dos anteriores.

(5). Claudia Strauss y Naomi Quinn acerca del *significado cultural* dicen: “...the typical (frequently recurring and widely shared aspects of the) interpretations of some time of object or even evoked in people as a result of their similar life experiences [...] To call it a cultural meaning is to imply that a different interpretation would be evoked in people with different characteristic life experiences.” (Strauss y Quinn, 1997: 6)

Bibliografía

Beller, Manfred *et al.* *Tematología y comparatismo literario*. (Int., Comp.) Cristina Naupt. Madrid: Arco/ Libros, 2003.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porrúa, 1992.

Genette, Gérard. *Umbrales*. (1987). Siglo XXI, México, 2001.

Hutcheon, Linda y Mario Valdés. “Irony, Nostalgia, and Postmodern: A dialogue.” *Poligrafías. Revista de literatura comparada*. No. 3, (2000) Ciudad de México, UNAM. p. 29- 54.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

Liotard, Jean François. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1994.

Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*. Ciudad de México: Plaza y Valdés, 2005.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Ciudad de México: UNAM / Siglo XXI, 1998.

Rushdie, Salman. *El mago de Oz*. Barcelona: Gedisa, 2005.

- - -. *East, West*. London: Jonathan Cape, 1994.

Serna, Enrique. *Amores de segunda mano*. Ciudad de México: Cal y Arena, 2002.

Strauss, Claudia y Naomi Quinn. *A Cognitive Theory of Cultural Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Toro, Alfonso de. "La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?" (ed.) Alfonso de Toro y Fernando de Toro. *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999.

----. "Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: posmodernidad, poscolonialidad en diálogo con Latinoamérica" (ed.) Alfonso de Toro. *Posmodernidad y poscolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1997.

**Fotos que perturban: la inquietante irrupción del pasado en
“El rey de bastos” de Ignacio Martínez de Pisón**

[Vilma Navarro-Daniels](#)
Washington State University

La foto es literalmente una emanación del referente.
...la Fotografía tiene el poder ...de mirarme *directamente a los ojos*.
Roland Barthes, *La cámara lúcida*

Se nos informa que la ciudadanía se constituye en el mercado y, en consecuencia,
los shoppings pueden ser vistos como los monumentos de un nuevo civismo . . .
Beatriz Sarlo, “El Centro comercial”

Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960) es uno de los escritores que ven la luz pública durante la década de los ochenta, momento en que, según Ramón Acín, se genera una suerte de súbito florecimiento de la narrativa española (107) con la nueva generación de novelistas, en la cual Robert C. Spires incluye a Alejandro Gándara, Lourdes Ortiz, José María Guelbenzu, José María Merino, Juan José Millás, Eduardo Mendoza, Beatriz Pottecher, Jesús Ferrero, Cristina Fernández Cubas, Adelaida García Morales, Julián Ríos, Antonio Muñoz Molina, Soledad Puértolas entre muchos más (25). Con todo, sería inadecuado catalogar a Ignacio Martínez de Pisón únicamente como novelista. Parte fundamental de su obra la constituye su narrativa breve, la cual ha sido publicada separadamente en diversos tipos de medios, en antologías que reúnen relatos de varios escritores, y también en colecciones de cuentos exclusivamente del autor. “El rey de bastos”, uno de los mejores ejemplos de su narrativa breve, es el foco del presente estudio. Como lo ha entendido Spires, la apuesta escritural de Martínez de Pisón se enmarca en una estética posmoderna, básicamente, por dos características: Martínez de Pisón

yuxtapone formas literarias que no guardan relación entre sí y rompe con los límites de lo racional a tal punto,

[que] nos mete en un mundo que es a la vez conocido y desconocido, donde la razón compite de igual a igual con la sinrazón. Se vale conscienzudamente de las convenciones del pasado y de la cultura popular de masas. Pero no imita tales convenciones sino que las viola. Mezcla y yuxtapone lo popular con lo culto, lo realista con lo fantástico, logrando así proyectar una voz “nueva,” una sensibilidad acorde con la moda ya mundial de rechazar la estructuración compleja pero siempre con base racional al llamado modernismo europeo. (26-7)

Ramón Acín, entre las múltiples características que destaca en la narrativa de Martínez de Pisón, subraya la presencia de “[l]a intensidad psicológica y la perversión mental centradas en unas relaciones establecidas sobre la dominación donde asoma la perspectiva agria del sadismo . . .” (108), lo que se aprecia de manera profunda en “El rey de bastos”. Esta crueldad se vincula con la inhumanidad y desprecio hacia quienes son considerados inferiores en términos sociales y económicos, cuestionando un individualismo extremo que incita a cortar nexos con problemas que van más allá del sujeto considerado aisladamente. La dominación es presentada como una “dialéctica del amo y el esclavo, del vencedor y el humillado . . .” (Acín 125), explotando posibles variantes sobre las relaciones humanas que hacen que unos sujetos se sometan a otros. No sería desatinado suponer que la dialéctica amo-esclavo pudiera aludir indirectamente a resabios de la experiencia dictatorial vivida en España, ya que, al reproducir el esquema autoritario, pone de relieve en qué medida la lógica de dominación impuesta por décadas caló hondo y ha permanecido en la psicología del país, aun cuando la figura del dictador haya desaparecido.

Por otra parte, la pérdida de referentes colectivos que singulariza a los personajes de Martínez de Pisón los conduce a una suerte de absurdo, a una existencia que no parece tener propósito, en la cual las fronteras entre la realidad y la fantasía comienzan a

volverse borrosas. Esta nota distintiva de la narrativa del autor ha sido vista por la crítica como un signo de elementos fantásticos (Acín; Spires). Sin embargo, en este estudio se verá que, sin negar lo sostenido por los críticos, ese aire ilusorio que envuelve la ficción creada por Martínez de Pisón guarda una estrecha relación con la atomización del individuo y la reducción de sus roles sociales a aquellos relacionados con la producción y el consumo. Es así como en “El rey de bastos”, el autor introduce al lector en la mente de un sujeto que bien puede representar un prototipo del exitismo económico vivido en España durante la transición a la democracia.

A lo dicho debe sumarse el especial tratamiento que nuestro autor hace de la dimensión temporal; como Acín afirma, Martínez de Pisón emplea “el uso temático del paso del tiempo como motor y explicación de un nuevo estado vital que conforma y define al protagonista o protagonistas de sus obras” (110), valorando la importancia de la historia y del pasado, y la imposibilidad de aniquilarlos. Lo anterior puede materializarse, en el caso de “El rey de Bastos”, en el reencuentro con un ex-compañero de escuela o la búsqueda de una vieja fotografía ya olvidada. Este aspecto fundamental de la narrativa de Martínez de Pisón la convierte en una suerte de contradiscurso de la sistemática negación de la memoria histórica promovida durante los años de los gobiernos de Felipe González --lo que se ha dado en llamar “el pacto de olvido”.

Para añadir todavía más complejidad, cabe destacar que muchos de los personajes diseñados por el escritor suelen realizar una serie de juegos de actuación que los lleva a encubrir, aparentar y también a revelar identidades. Como señala Ramón Acín, cada uno de los personajes creados por Martínez de Pisón se inventa “su propia máscara” (110), a través de la cual intentará forjar su propia identidad o moldear la de los otros, lo cual le infunde un carácter marcadamente metadramático a las obras. En el cuento elegido para este estudio, el autor se vale precisamente de un juego de máscaras, representaciones y

fingimientos no sólo para crear una atmósfera de irrealidad, sino, fundamentalmente, para poner en evidencia lo absurda e inconexa que puede llegar a ser la existencia humana cuando se rinde ante lo que Jean Baudrillard ha denominado “la huelga de los acontecimientos”, es decir la no ocurrencia de eventos o hechos singulares y diversos que, por lo mismo, sean distinguibles unos de otros y que no se disuelvan en una masa indiferenciada (*La ilusión del fin* 155). En “El rey de bastos”, encontramos personajes que representan papeles, así como dos fotografías que, descritas por el personaje principal, bien pueden considerarse como un intertexto con el cual él tendrá que enfrentarse para encarar su propia realidad.

“El rey de bastos”, publicado en *Foto de familia* (1998), es uno de los relatos más breves de Ignacio Martínez de Pisón. Su personaje principal --un narrador en primera persona que nos interpela directamente y que nunca nos revela su nombre-- nos refiere un hecho acaecido un año antes, durante la época navideña, en un centro comercial atestado de gente. En este entorno, el narrador descubre que el hombre bajo el disfraz del rey mago que posa con los niños para la tradicional foto de Navidad, no es otro que Bastos, un ex-compañero de escuela y su mejor amigo durante la infancia. El narrador disfruta destacando los signos que hacen aparecer a Bastos como inferior a él en términos económicos: el trabajo de temporada y los zapatos gastados que asoman bajo el disfraz delatan, sin lugar a dudas, el fracaso de Bastos en una sociedad donde el éxito económico parece ser, si no la única, al menos una de las metas fundamentales. Una vez en casa, el narrador busca y destruye una foto de sus tiempos escolares, queriendo eliminar un pasado en el que se percibe a sí mismo como mediocre. Sin embargo, una semana después, la llegada de la foto de su hijo con el rey mago le confirma su sentimiento de inferioridad reflejada en la mirada temerosa del niño, mientras Bastos posa con aire confiado.

Aunque el cuento es muy sucinto, el autor perfila de manera contundente al personaje principal. El narrador se autodefine como una persona ligada de manera casi obsesiva al mundo del trabajo, tanto que detesta todo lo que pueda alejarlo de sus deberes laborales. La narración se inicia con esta declaración de principios: “Odio los días festivos porque me alejan del despacho” (129). Llama la atención que el narrador utilice permanentemente un vocabulario que busca mostrarlo desinteresado por las actividades relativas al consumo y a la apariencia, lo que es puesto en entredicho dada la atención que presta a los zapatos ajados de Bastos. Se presenta como forzado a ir de compras, mirar escaparates, probarse ropa, señalando constantemente que su esposa lo obliga a hacerlo, o que ha sido persuadido por ella sobre la necesidad de comprar regalos navideños. No escatima esfuerzos a la hora de pormenorizar sus propias manifestaciones de agobio con las que, supuestamente, protesta para expresar su inconformidad con el rito anual del consumo: “Tendrían que ver en esas ocasiones mi cara de disgusto. Me pruebo con desgana las prendas que mi mujer escoge, expreso a regañadientes las opiniones que me solicita, empiezo a soltar bufidos en cuanto la veo indecisa” (130). Muchas veces, busca pretextos para esperar en la calle, siendo éste el contexto en que reseña lo ocurrido un año antes.

El escenario es uno de los grandes almacenes que se atiborra de gente en la época previa a la Navidad. Para evitar la aglomeración, el narrador utiliza como excusa sus deseos de que su hijo se tome una foto con el rey mago que está a la entrada del centro comercial, iniciativa que su esposa aprueba. De este modo, el narrador y su hijo Santi se ponen en la fila de los que esperan turno para sacarse la foto. El narrador describe el traje del rey mago en todo su esplendor:

Aquel rey mago llevaba puesta una gran corona dorada que, en su parte superior, se cerraba en una especie de acerico de terciopelo. Su melena y sus barbas tenían la longitud y el color reglamentarios: largas y blanquísimas. El resto de su indumentaria estaba compuesto por una capa

de raso azul celeste, una amplia túnica roja y un cordón trenzado en torno a la cintura. (130)

Sin embargo, es el propio narrador quien se encarga de rebajar la figura del personaje que acaba de trazar: “En contradicción con todo ello, unos mocasines más bien gastados asomaban por el extremo de la túnica y desmentían el ilusorio esplendor del personaje” (130). El detalle de los zapatos da cuenta a lo menos de dos cosas: el paso del tiempo y la diferencia de clases sociales, ambos aspectos relevantes en el desarrollo de esta historia.

Por otro lado, el narrador anota que el rey mago hacía a los niños una serie de preguntas previsibles, indiferentes, evidenciando que el hombre bajo esos ropajes representa un papel. Con todo, no se trata de un actor, sino probablemente de una persona con una situación económica precaria, que aprovecha este tipo de trabajos temporales, tan inestables como su situación misma. Provisto del difraz, en él se opera un doble movimiento: por una parte, se incorpora al sistema de consumo al hacerse parte de una mercancía (la foto), pero, por otra, es precisamente el producto del cual hace parte lo que pone en evidencia su estatus de marginal. La fotografía para la cual posa lo coloca, sin lugar a equívocos, entre los que no han logrado treparse a los hombros de la modernidad económica del país.

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes alude a la foto en su calidad de objeto de compra y venta, distinguiendo la foto mercantil de aquella que induce a pensar. En la primera, el sentido de la foto debe ser claro y distinto, justamente por su naturaleza comercial. Las otras, en cambio, son aquellas fotos que hablan demasiado, que hacen reflexionar o sugieren un sentido diverso de lo directamente observado en la foto. Este tipo de fotografía, catalogado por Barthes como subversiva, no lo es porque asuste, transtorne o estigmatice, sino porque es “*pensativa*” (81). Y es éste el tipo de foto que es desterrado

del centro comercial, lo que, como se verá más adelante, ayuda a denotar el centro comercial como un lugar de escapismo.

Repentinamente, bajo el disfraz del rey mago, el narrador reconoce a Bastos, a pesar de que han transcurrido treinta años desde la última vez que se vieron. Aunque el narrador menciona muy al paso la emoción del pequeño Santi ante la perspectiva de posar sentado en las rodillas del regio personaje, toda su atención se concentra en Bastos y en los recuerdos e impresiones que este encuentro le suscita, haciéndonos partícipes de su resentimiento. Por un lado, asevera que Bastos fue su mejor amigo en el colegio, agregando que el muchacho era “el mejor en todo, el que mejor jugaba al fútbol, el que mejor tocaba la guitarra, el más gamberro y más brillante” (131). El narrador se compara a su amigo y reconoce que, por el contrario, él no presentaba ninguna de estas características, viendo en ello una explicación de por qué él recuerda y reconoce a Bastos mientras que éste último no hace lo propio: “Mi amistad no debió de ser memorable . . .” (131). Sin embargo, no tarda en hacer una nueva comparación, no ya en tiempo pretérito, sino en relación al presente:

Una breve punzada en el estómago precedió a una secreta pero intensa satisfacción. Yo era un segundón entonces, pero cómo había cambiado todo. Si nos hubiéramos conocido más tarde, habría sido al revés: yo me habría olvidado de él, y él me seguiría recordando. Pensé: «Tengo doce empleados en mi despacho. El oficial, los auxiliares, las secretarias, el notificador. Él ni siquiera tendría un sitio en mi jerarquía. Detrás del último, ahí está él, con sus zapatos gastados y su barba postiza». Me devolvió Bastos a mi hijo, nuevamente sin reconocermé. «Sí, Bastos, eras el rey y lo sigues siendo», bromeé para mis adentros, y una sensación de bienestar recorrió todo mi cuerpo. (131-2)

El narrador se mueve en un mundo de apariencias y, por lo mismo, observa a Bastos evaluándolo, buscando restringirlo a su mero aspecto visible. La imagen del rey mago intenta atrapar la mirada de posibles clientes y, para ello, debe desaparecer la persona que soporta el disfraz. Como Jean Baudrillard sostiene, “[l]a superficie y la apariencia

son el espacio de la seducción. Al poder como dominio del universo del sentido se opone la seducción como dominio de las apariencias” (*El otro por sí mismo* 53). Sin embargo, como se verá, Bastos no se deja reducir a simple fachada.

Es justo después de este episodio cuando el narrador comenta: “Volvimos a casa cargados de paquetes” (132), como si, de pronto, se acoplara al consumismo que él se ha empeñado en imputar exclusivamente a su esposa. En el informe *La sociedad española 1994-95*, Amando de Miguel afirma que “[e]l estilo de vida se manifiesta a través del ‘consumo de ostentación’, esto es, el que se despliega para que los demás lo perciban y secretamente lo envidien” (363). En el mismo reporte, se sostiene que el sentimiento de integración del español se ha reducido básicamente al consumo. Las encuestas revelan que, en 1995, el 68% de los españoles cree que “la gente que le rodea se mueve fundamentalmente por dinero” (de Miguel 608) y, consecuentemente, atribuye a otros su propio materialismo. Es así como el personaje del cuento que aquí se discute extiende sus propias motivaciones a Bastos. De otro modo, no podría entenderse la satisfacción que le produce ser testigo de la inmensa distancia económica que lo separa de su viejo compañero de escuela. Si el móvil fundamental de todo ser humano es el dinero, entonces, de acuerdo con el sistema de valores del narrador, Bastos no puede evitar envidiarlo.

La inquietud causada por haber visto a su antiguo camarada lo lleva a buscar una foto de la infancia donde precisamente aparecen los dos amigos. El narrador especifica que busca en la caja de fotos hasta dar con aquella que desea --o quizás teme-- volver a ver, aquella que se halla relegada al fondo, al final, como si guardase un secreto sólo revelable ante sus ojos. Busca una foto que, de acuerdo con la terminología elaborada por Roland Barthes, significa para él “una herida” (58), algo que está ante nosotros no sólo para ser visto, sino que también provoca sentimientos y pensamientos en quien la

mira. Para Barthes, algunas fotos poseen algo que sale de ellas “como una flecha” que nos lacera (64), algo que el crítico ha denominado *punctum*, un elemento que nos perturba, que nos punza (65). Es precisamente el *punctum* lo que nos lleva a distinguir una fotografía en particular de entre muchas otras, es lo que nos hace experimentar el goce o el dolor ante lo contemplado. Barthes llama “foto unaria” a aquella que, pudiendo atraer poderosamente nuestro interés, no posee para el que la mira ese *punctum* que lo cautive o lo lastime. La fotografía unaria es aquella que no hace vacilar la realidad, puesto que no implica “ninguna disturbancia” (85); es una foto que no nos transtorna porque no nos hiere (86).

De acuerdo con Barthes, “el *punctum* tiene . . . una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica” (90), es decir, lo que vemos en la foto es dilatado a través de nuestro pensamiento; la foto suscita en quien la observa unas emociones, sentimientos y pensamientos que desbordan el objeto fotografiado. Además de la dispersión metonímica, Barthes también señala la expansión paradójica del *punctum*, en el sentido de que “permaneciendo como ‘detalle’, llena toda la fotografía” (93). Ese detalle, como nos explica Barthes, impregna nuestra interpretación de la foto en su totalidad; se trata de un pequeño elemento, que podría pasar inadvertido ante los ojos de otra persona, pero que, para quien lo percibe, hace que esa foto no sea una más entre otras (96). El efecto que produce en quien la mira “recala en una zona incierta” de uno mismo (103). Lo interesante es que Barthes sostiene que el *punctum* es algo que nosotros, como observadores, le agregamos a la foto, pero que, a pesar de eso, ya estaba contenido en ella (105). Gracias a su efecto expansivo, el *punctum* de una fotografía “arrastra al espectador fuera de su marco . . . es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra . . .”, lo cual conlleva un juego por medio del cual fotografía y observador se alientan recíprocamente, se estimulan a ir más allá del encuadre de la imagen reproducida (109).

La foto que el narrador finalmente rescata es una de sus tiempos de escuela, un tipo de fotografía que estandariza a los fotografiados. Como Marianne Hirsch explica, “Formal portrait photographs . . . equalize their objects, attenuate singular traits in favor of promoting, through similar pose, dress, and expression, what must have been considered a comforting resemblance --a generational and class belonging that erases particularity and self” (262).

El narrador da una reseña detallada de la foto:

Treinta niños y un cura en las escaleras de entrada al colegio. En la fila de en medio estábamos nosotros dos, Bastos y yo. Yo llevaba el flequillo igualado a la altura de las cejas y miraba hacia la cámara con expresión temerosa. Bastos, en cambio tenía la cabeza ladeada y observaba con indiferencia algún objeto o persona situado a la derecha del fotógrafo. Había algo en nuestras respectivas actitudes que revelaba con nitidez cuál de los dos era superior y cuál inferior. (132)

El breve comentario que el narrador añade al final de su descripción permite apreciar su concepción jerárquica de la vida y deja al descubierto lo que para él constituye el *punctum* de la foto, aquello que lo atrae hacia ella y lo impulsa a buscarla, aquello que es capaz de sacarla de la indiferencia a la que podría haberla relegado su cualidad de fotografía homogeneizante. En un gesto que busca anular ese pasado de supuesto perdedor, el narrador destruye la foto: “Sin pensarlo dos veces, rompí la foto. Eso me hizo sentir mejor, como si todo lo mediocre de mi pasado hubiera sido abolido limpia y definitivamente” (132). Este arrebato puede considerarse la manifestación física de la violencia que al narrador le produce saber que no puede modificar lo que ve en la foto: “La Fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez *llena a la fuerza la vista*, y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado . . .” (Barthes 159).

En efecto, el narrador trata inútilmente de eliminar una imagen de sí, pero las fotos le gritan su propia verdad. Hirsch ha aseverado que “[t]he still picture freezes one moment and enshrines it as a timeless icon with determinative definitional power” (260). Y el poder específico de la vieja foto consiste en mostrarle al personaje central lo que él todavía es. Él no ha cambiado, y un signo inequívoco de su inmadurez es ese dejarse llevar y hacer cualquier cosa, sin tomar sus propias decisiones. Cree ser exitoso, pero hay evidentes signos de fracaso en su vida, como su aseveración de que entre su esposa y él hay muy poco en común. Lo único que parece motivarlo es su trabajo, aun cuando no lo describe en términos de las tareas que realiza sino más bien en cuanto al número de empleados que tiene a su disposición, revelando su tendencia a enmarcar las relaciones interpersonales en la dialéctica amo-esclavo. Finalmente, cuando alude a las festividades y las actividades a ellas relacionadas, todo se concentra en las compras que su esposa hace. El consumismo se erige así en el único pasatiempo mencionado en el cuento.

A lo dicho cabe agregar que su encuentro casual con Bastos ocurre en un centro comercial, sitio que, de acuerdo a la terminología elaborada por Marc Augé, podríamos catalogar entre los “no lugares”, es decir, espacios que “crean la contractualidad solitaria . . .” (98), donde, a pesar de las multitudes, los sujetos se esquivan unos a otros: “Solo, pero semejante a los otros, el usuario del no lugar está con ellos (o con los poderes que lo gobiernan) en una relación contractual” (105). Beatriz Sarlo, por su parte, sostiene que todos y cada uno de los grandes centros comerciales han sido planeados en oposición al paisaje del centro de las ciudades, ya que en ellos impera la estética del mercado. De allí que todos los centros comerciales, en cualquier lugar del mundo, sean básicamente lo mismo: “La constancia de las marcas internacionales y de las mercancías se suman a la uniformidad de un espacio sin cualidades: un vuelo interplanetario a Cacharel, Stephanel, Fiorucci, Kenzo, Guess y McDonalds, en una

nave fletada bajo la insignia de los colores unidos de las etiquetas del mundo” (15). Todo en ellos está controlado: el aire, la temperatura, la luminosidad que evita la amenaza de cualquier conflicto entre luz y sombra, y siempre bajo la vigilancia de circuitos cerrados de televisión. “Como en una nave espacial, es posible realizar todas las actividades reproductivas de la vida: se come, se bebe, se descansa, se consumen símbolos y mercancías según instrucciones no escritas pero absolutamente claras” (15-16). En un centro comercial, el sentido de orientación se pierde fácilmente, pues todo luce similar. En todo caso, en estos sitios deja de ser importante saber dónde se está:

El shopping, si es un buen shopping, responde a un ordenamiento total pero, al mismo tiempo, debe dar una idea de libre recorrido: se trata de la ordenada deriva del mercado. . . . Como una nave espacial, el shopping tiene una relación *indiferente* con la ciudad que lo rodea: esa ciudad siempre es el espacio exterior, bajo la forma de autopista con villa miseria al lado, gran avenida, barrio suburbano o peatonal. . . . En el shopping no sólo se anula el sentido de orientación interna sino que desaparece por completo la geografía urbana. A diferencia de las cápsulas espaciales, los shoppings cierran sus muros a las perspectivas exteriores. . . el día y la noche no se diferencian: el tiempo no pasa o el tiempo que pasa es también un tiempo sin cualidades. (16-17)

Este cierre ante el mundo exterior encuentra su máxima expresión, según Sarlo, en el hecho de que el centro comercial se propone a sí mismo como una ciudad alternativa, una “ciudad de servicios miniaturizada, que se independiza soberanamente de las tradiciones y de su entorno”, una ciudad que se alza en oposición a las verdaderas ciudades buscando reemplazarlas. La ciudad en miniatura tiene como característica fundamental la ahistoricidad, en el sentido de que ha sido construida tan a prisa que “no ha conocido vacilaciones, marchas y contramarchas, correcciones, destrucciones, influencias de proyectos más amplios”. La única presencia histórica es meramente decorativa, como el “preservacionismo fetichista de algunos muros como cáscaras”. Si se deja la historia de lado, entonces la memoria también desaparece; de allí que Sarlo

sentencie: “Evacuada la historia como ‘detalle’, el shopping sufre una amnesia necesaria a la buena marcha de sus negocios . . .” (18-19).

En “El rey de bastos”, éste es el tipo de lugar que el narrador mayoritariamente frecuenta durante sus ratos de ocio. Su existencia se halla repartida entre el trabajo y el consumo, es decir, actividades donde lo económico es el centro gravitacional, quedando excluidas las manifestaciones humanas no emparentadas con este aspecto. El narrador no hace referencias a celebraciones familiares, ni a momentos de felicidad compartida con amigos, colegas, ni siquiera con su pequeño hijo. La ausencia del plano afectivo se extiende también hacia su pasado, pues, al contemplar la foto de sus tiempos escolares no rememora nada excepto su complejo de inferioridad.

Además de la incapacidad afectiva que parece marcar al personaje, también es apreciable una fuerte indiferencia social. Como se desprende de la citas de Augé y Sarlo, el centro comercial es el sitio del individualismo y la evasión por excelencia, puesto que allí parecen haberse anulado todas las contradicciones sociales y donde toda posibilidad de disenso queda excluida. Aunque la opinión pública celebró la modernización experimentada en la España post-franquista, no se trató de un reconocimiento exento de crítica. Al esplendor vivido entre 1987 y 1991 le sigue un empeoramiento de la situación económica doméstica, comenzando en 1993 (del Campo 124). Para José Carlos Mainer, en materia de ética social, en España “se ha producido . . . una impúdica exhibición de nuevos valores como la ambición del dinero, el éxito personal, la desatentada búsqueda de juventud, que encandilan a amplios sectores del país y que asientan, como ninguna otra cosa, un horizonte moral de insolidaridad e individualismo que da de bofetadas con cualquier voluntad de Estado” (17-18).

La falta de cuestionamiento y conflicto que Sarlo advierte en el centro comercial permite homologar este sitio con el narrador de nuestro relato, ya que ambos involucran la cancelación del pensamiento crítico. Bastos, a la entrada del *mall*, disfrazado de rey mago, es un llamado de atención sobre las fuertes desigualdades sociales. El detalle de los mocasines gastados que para el narrador se ofrece como el elemento revelador del fracaso económico de Bastos y, por ende, la base de su sensación triunfalista, no lo lleva a interrogarse por qué su ex-compañero debe desempeñarse en semejante clase de trabajos. Lo que ve no lo mueve a una reflexión de corte social ni a preguntarse por las causas que hacen que en un mismo espacio haya unos que pueden disfrutar de los beneficios del modelo económico neoliberal mientras otros deben ocultar su pobreza debajo de una máscara --única manera, por lo demás, de que un marginado económico pueda entrar a uno de estos centros: disimulando su condición real.

No obstante, Bastos se hace significativo cuando cubre su identidad con los majestuosos ropajes del personaje que representa: todos lo miran, pues ha dejado de ser Bastos para ser el rey. Gracias al disfraz, Bastos atrae las miradas de la gente y, específicamente, la del narrador. Esto le confiere una cierta superioridad, invirtiéndose así, irónicamente, las posiciones del hombre de éxito y del fracasado. Bastos sabe perfectamente quién es quién, y esto lo convierte en un peligro que inquieta al narrador. De allí que éste busque eliminar la mirada de Bastos, la que lo interpela desde el pasado forzándolo a verse a sí mismo. Esto puede entenderse desde lo que W. J. T. Mitchell ha llamado “Medussa effect” (78-80), en el sentido de que, así como sucedía con el personaje mitológico que convertía en piedra a quien miraba, el narrador de este cuento experimenta repulsión y atracción, disgusto y fascinación por la mirada de Bastos, lo que lo impele a ir detrás del objeto que lo intimida a fin de suprimirlo.

La fotografía escolar encarna un fragmento, una pieza de la vida del narrador: los recuerdos de su infancia provocados por la foto. Sin embargo, lo único que rememora es su animadversión. Si Bastos era su mejor amigo, entonces resulta extraño que el personaje no nos diga qué hacían juntos, cuáles eran sus juegos y pasatiempos favoritos, ni que refiera alguna anécdota que haga comprensible en qué radicaba su amistad. El narrador contempla la foto como si ella contuviera una verdad que aguarda ser confirmada. Como Barthes señala, el fotógrafo actúa como “el mediador de una verdad” (125), y la foto de sus tiempos de escuela representa para el personaje principal aquella que, en términos barthianos, reúne “todos los predicados posibles que constituyen la esencia . . .” del observador; se trata de una foto “perfectamente esencial . . .”, ya que rubrica “*la ciencia imposible del ser único*” (126), ya sea el ser único de Bastos como del narrador, aquello que probablemente sólo él percibe como sus rasgos definitorios. Barthes asegura que “[t]oda fotografía es un certificado de presencia” (151). El casual encuentro del narrador con Bastos abre la puerta a un tiempo lejano que queda “certificado” en la foto escolar. Volver a mirar la fotografía de la infancia no reconcilia al narrador con su historia personal, pues todo lo que desea es confirmar su éxito presente. El narrador define lo que él es en contra de Bastos. Sea en el pasado como en el presente, contempla su identidad en términos comparativos con él. Lo que la fotografía escolar exhibe ante sus ojos fascinados y, a la vez, temerosos no es sino lo que Ronald Barthes ha denominado el “aire” de una cara, definido como “esa cosa exorbitante que hace inducir el alma bajo el cuerpo . . .” (183), “la expresión de la verdad . . .”, pero no de cualquier verdad, sino aquella que atañe al sujeto retratado. Cuando una foto es capaz de mostrar el aire de alguien significa que ha sido capaz de mostrar su alma, sin máscaras, y exponer así lo que es “consustancial a su rostro, cada día de su larga vida”, aquello que lo define moralmente y que concurre para añadir a los rasgos físicos una impronta ética y un carácter; el aire en una fotografía nos permite reconocer la coincidencia entre el retratado y su identidad más genuina (184-5).

Aunque el narrador es un hombre muy activo en lo tocante a su trabajo, se muestra atrapado en una suerte de indolencia. En él prepondera un carácter pasivo, lo que puede percibirse en todas las disculpas que ofrece en cuanto a que siempre son otros quienes le exigen hacer cosas que no desea, perfilándose como un juguete en manos de su esposa que lo requiere para llevar a cabo todas las actividades consumistas que parecen marcar su vida. Lo que se advierte en la foto no es la “imagen pública” que el narrador ha creado de sí, y él debe impedir que esa imagen exista o sea vista por otros. De este modo, establece la línea de demarcación entre lo que puede y no puede ser visto. Sin embargo, parece imposible borrar la propia historia. La llegada de una nueva fotografía una semana después --aquella tomada en el centro comercial-- obliga al narrador a mirar cara a cara lo insoslayable: “Era la foto del niño en las rodillas del rey mago. Con aquella mirada temerosa, mi hijo no podía sino recordarme a mí mismo, al niño que yo era a su misma edad. El rey mago observaba a alguien situado a su izquierda, casi fuera de la foto. Ese alguien era yo, y en aquella mirada brillaba un desprecio antiguo y burlón que no me resultaba desconocido” (132).

La foto que el narrador recibe desmiente la imagen que él quiere proyectar de sí mismo como triunfador, actuando así como un contradiscurso de la idea del éxito entendido como mero ascenso económico. Aunque en ese contexto Bastos es un fracasado, la foto cuestiona la supuesta solidez del mundo creado por el narrador. Como Hirsch asevera, “Photographs are perhaps best suited to demonstrating the ways in which we want to turn away from negativity and to convince ourselves of our plenitude --the photo is, of course, literally developed from a negative” (265). Y esta negatividad queda expuesta en lo que el narrador quiere tachar en la primera foto.

La mirada de Bastos tras el disfraz da cuenta de su resistencia a dejarse reducir a simple apariencia. Podemos preguntarnos qué representa mejor la actitud de Bastos ante la vida, sus zapatos viejos o el traje de rey mago. Evidentemente, lo que atrae las miradas sobre él en el centro comercial y lo convierte en un producto vendible es su imagen grandiosa de rey. Como Baudrillard advierte, “Toda la estrategia de la seducción consiste en llevar las cosas a la apariencia pura, en hacerlas brillar y vaciarse en el juego de la apariencia . . .” (*El otro por sí mismo* 53). Sin embargo, Bastos no se vacía de sí mismo.

Cuando el narrador ve directamente a Bastos, indiscutiblemente los zapatos raídos son para él definatorios. Pero al contemplarlo mediatizado por la foto, no puede sino ver la actitud señorial de su ex-compañero de escuela, coincidiendo con Barthes cuando asevera que “algunas veces la Fotografía hace aparecer lo que nunca se percibe de un rostro real . . .” (177). De este modo, el vestuario de rey mago funciona como una sinécdoque de Bastos, ya que pueden perfectamente tomarse los ropajes de rey como signo de lo que Bastos es: una persona que se sabe meritoria y digna de respeto, y que no requiere de una constante ratificación de su identidad, aunque sea un ser insignificante dentro del esquema de los vencedores dentro del sistema económico. Cabe notar que nosotros, como lectores, no vemos ninguna de las dos fotografías. Lo que tenemos son las referencias impregnadas de la subjetividad del narrador, lo que acentúa que lo importante no son las fotos en sí, sino los comentarios que el personaje central hace de las mismas. No puede sostenerse que el narrador trace una descripción objetiva de las fotos, no sólo porque carecemos del material con el cual podríamos contrastar lo que él dice, sino por toda la carga afectiva que él imprime en su interpretación y por el intento de destruir lo que él afirma vislumbrar en ellas. Como Marianne Hirsch ha postulado, “A picture described verbally is the same whether it ‘exists’ or not: the referent of the picture itself seems more solid, but the referent of the

description is more or less so according to what the narrator tells us” (264). La mirada que él extiende hacia su pasado se fundamenta en la identidad que él se ha forjado. Así, con estas fotografías ocurre lo que Annette Kuhn afirma sobre las fotografías familiares, las cuales “may affect to show us our past, but what we do with them --how we use them-- is really about today, not yesterday” (citado en Hirsch 249).

En efecto, lo relevante es que el narrador construye en su presente un discurso de jerarquías que proyecta en las fotos, discurso a partir del cual busca autodefinirse. Marianne Hirsch sostiene que las fotos pueden ser “manipulated, transformed, mishandled, destroyed, and reinvented, so as to reveal what alternate stories may lie beneath their surfaces or beyond frames” (254). Cambiar una fotografía es, ciertamente, una estrategia de intervención. El narrador quisiera transformar la foto, pero, como no puede, la rompe, con la esperanza de eliminar su pasado. Su acto busca negar una identidad que lo incomoda, para confirmar otra con la que se siente a gusto. Como Barthes sostiene, “en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación” (155), es decir constata algo, y, en el caso de “El rey de bastos”, lo que la foto acredita es el complejo de inferioridad que el narrador no ha logrado vencer, punzando nuevamente su herida.

Como conclusión podemos decir que el narrador de “El rey de bastos” trata de mediar entre su presente y su pasado a fin de reescribir sus recuerdos en favor de representaciones que calcen mejor con la nueva vida que tiene y que desea preservar. Construye su identidad actual como contestación a la percepción que tiene de su propia niñez. Re-enmarca la foto de la infancia a la luz de su reencuentro con Bastos. Revisita su historia buscando confirmar su cómoda y acrítica posición del presente. No obstante, lo único que logra es descubrir que su ex-compañero no necesita de signos externos que confirmen su valía, mientras que él, atado a las normas dictadas por el mercado, no

puede liberarse de sus roles de productor y consumidor. Aunque las fotos pudieran marcar la relación del narrador con su pasado y con un futuro, no se trata de un porvenir que él quiera escoger, pues para ello tendría que tomar su vida en sus propias manos y auto-construirse lúcidamente, más allá de los juegos de apariencias y de una concepción jerárquica de la vida.

En “El rey de bastos”, Ignacio Martínez de Pisón se concentra en un personaje que ha roto lazos con un entorno político y social. De este modo, el aire ilusorio que los críticos han percibido en la narrativa del autor bien podría deberse, según la interpretación que en este estudio se realiza, al absurdo al que pueden llegar quienes se han deshecho de referentes colectivos. El narrador de esta historia queda reducido a una suerte de reclusión individualista, que lo conduce a la pérdida de un sentido de comunidad, no pudiendo abrirse a un cuestionamiento social que lo vincule solidariamente con los otros. El pasado, representado por la foto que él tiene el cuidado de mantener fuera de su vista, se impone, poniendo de manifiesto que aunque la pérdida de los referentes históricos sea sistemáticamente buscada, los fantasmas del pasado, tarde o temprano, se manifiestan, perturbando la tranquilidad del presente. En “El rey de bastos”, Martínez de Pisón logra magistralmente crear una alegoría que desborda lo escueto del relato para, desde su concisión, erguirse como un espejo donde la sociedad española pueda mirarse a sí misma, de igual manera que el personaje de la narración se contempla en la foto de su pasado, y así, al percibir “la herida” de la imagen vislumbrada, al observar esa “emanación del referente”, se deje mirar “*directamente a los ojos*”.

Obras citadas

Acín, Ramón. “Ignacio Martínez de Pisón”. *Los dedos de la mano*. Zaragoza: Mira Editores, 1992. 106-31.

Augé, Marc. *Los «no lugares». Espacios del anonimato*. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1994.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 2002.

Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997.

---. *El otro por sí mismo*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2001.

Campo, Salustiano del. "Los valores de los españoles". *De la Guerra Civil a la Transición: memoria histórica, cambio de valores y conciencia colectiva*. Ed. Walther L. Bernecker. Augsburg: Institut für Spanien und Lateinamerikastudien (ISLA), 1997. 115-41.

Hirsch, Marianne. "Resisting Images: Rereading Adolescence." *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*. Ed. Judith Kegan Gardiner. Urbana: University of Illinois Press, 1995. 249-79.

Mainer, José Carlos. "1985-1990: Cinco años más". *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Ed. Samuel Amell. Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura, 1992. 15-49.

Martínez de Pisón, Ignacio. "El rey de bastos". *Foto de familia*. Barcelona: Anagrama, 1998. 129-32.

Miguel, Amando de. *La sociedad española. 1994-95*. Madrid: Universidad Complutense, 1995.

Mitchell, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago UP, 1994.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

Spires, Robert. "La estética posmodernista de Ignacio Martínez de Pisón". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12.1-2 (1988): 25-35.

**El texto breve de tres narradores hispanoamericanos como fuente
para la intervención dramática**

Hugo Salcedo

Universidad Autónoma de Baja California, México

A Carmen Molina

En la obra corta de tres narradores de Hispanoamérica: Julio Cortázar (*La noche boca arriba*), Carlos Fuentes (*Chac Mool*) y Elena Garro (*La culpa es de los tlaxcaltecas*) es evidente la recuperación de facetas del mito prehispánico bajo ciertos matices que otorga la literatura fantástica. En los tres textos referidos, la noción de “extrañamiento” y la puesta en crisis de los personajes protagónicos que se enfrentan a las coordenadas de tiempos o espacios paralelos, los hacen sucumbir ante la solidez de su propio mundo construido. Se trata –en los tres casos- del triunfo de lo sobrenatural jalonado desde tiempos precolombinos, que gana la partida renunciando a la envoltura mortal a la que estamos aferrados y que aparecen en estas referencias narrativas con la persecución agobiante y el alcance del mítico universo americano.

En los tres relatos se hace alusión al sentido de traslación o “viaje” que se expresa definitorio en la trayectoria de los personajes: En Fuentes, el protagonista ha realizado un desplazamiento de la ciudad de México al puerto de Acapulco, destino de playa otrora por excelencia antes de que otros complejos turísticos hicieran su aparición triunfante. Allí Filiberto emprende la huída sin pretendido regreso como se advierte con la compra de un sólo pasaje de ida, acción con la que intenta librarse de la auténtica pesadilla que ha llevado hasta los sótanos de su casa. Sin embargo, la empresa infructuosa lo hará regresar a su propio domicilio convertido en cadáver.

En el texto de Elena Garro, la señora Laurita hace un recuento ante la servidumbre de los que llama “accidentes” sucedidos en el determinante viaje por automóvil a

Guanajuato, en cuyo trayecto se encuentra con el hombre de ojos brillantes (su primo marido) con quien emprende un recorrido por la ciudad incendiada, y las rutas periféricas convertidas en canales infestados de cadáveres, y con quien –al cierre del relato- se habrá ido para siempre.

En la anunciada obra de Cortázar, por su parte, el personaje es trasladado en una ambulancia al hospital luego de que él mismo ha emprendido un trayecto por la calle Central primero y por la avenida bordeada de árboles y setos bajos después, instantes previos al impacto violento que lo hizo perder el control de su vehículo.

En ese sentido, lo que resulta pretendido entender es que las historias van introduciendo al personaje en el asunto temático a partir de la posibilidad de desplazamiento que permite la aparición de universos paralelos distintos (Cortázar), apreciando la debacle producto de la guerra (Garro) o conducentes irremediablemente al retorno mediante la separación imposible (Fuentes).

El viaje entonces se aprecia unido al sentido de la huida: una salida tan forzada como necesaria. Laurita huye para siempre del que se denomina “este tiempo”; es decir, de su propia temporalidad, al lado de su primo marido. Filiberto intenta la infructuosa huida para encontrarse tan sólo con la muerte. El motociclista cortazariano imposibilitado por los estragos del accidente físico –o el cansancio de la huida entre ciénegas y calzadas-, espera ya el desenlace funesto.

Esta rápida aproximación a los tres ejemplos narrativos, pretendo conduzca al espacio idóneo a fin de mostrar algunas líneas de composición dramática que hemos ejecutado para la confección de nuestra pieza *El perseguidor de Tlaxcala*, texto para teatro que hace –a su vez- referencias constantes al juego de pelota, el sacrificio humano y las guerras floridas.

Bien sabido es que, como menciona Lancelotti, la dimensión del cuento se ofrece en “un tiempo propio caracterizado por el dominio del suceso como hecho sucedido” siendo entonces el pasado, el signo de esta temporalidad específica, “bajo cuyo imperio tiene lugar la explicación de tal suceso o sea, el relato propiamente dicho” (47). Esta especificidad nos permite contraponerlo al devenir propio del texto dramático que se refiere a su receptor desde el entramado del llamado tiempo “presente” que confiere su específica naturaleza dinámica, ya que el suceso teatralizado “está sucediendo” ante los ojos del lector o espectador, aún y cuando lo narrado ya “haya sido”; es decir, aún y cuando la propia historia ficcional no se refiere a aspectos del referente temporal en el tiempo del presente inmediato. Dicho de otra manera, mientras que lo pasado consumado resultaría condicionante para el texto narrativo, en el teatro confluye el tiempo real del público con el tiempo dramático de las acciones relatadas, que le otorga un sentido de cercanía, vigencia y aproximación.

Esta cualidad resulta inapreciable para el autor dramático que tiene a su alcance la doble posibilidad de enganchamiento; no ya sólo por el suceso traído desde los terrenos fantásticos y que pone en crisis la condición de confort o seguridad del personaje, sino que a su vez alcanza a proyectarse en el referente vivencial del espectador a merced del tiempo de los acontecimientos sucedidos en el espacio de la tridimensionalidad escénica.

El perseguidor de Tlaxcala, texto dramático en un acto concluido en 2003, se afina “en la mentira infinita del sueño” propuesta en el cuento de Cortázar y que posibilita toda invención literaria, misma que alcanza a seducir y determinar el ejercicio autoral. Pareciera pues que, con lo dicho por el argentino, pudieran potenciarse entonces las premisas siguientes: 1) en la ficción todo es posible, 2) en la ficción no sólo todo es posible sino que en ella se origina el desajuste espacial que rompe con el determinismo

lógico; dicho de una manera simple pero quizá más ilustrativa: “las cosas – extrañamente- no están donde deberían estar”; y 3) la ficción recupera ese segmento temporal sin un tiempo preciso que literalmente hace que los personajes “salten” de un momento histórico a otro sin ningún aviso que medie entre el hecho y su acción revelada como urgente y necesaria.

Por lo anterior entonces es que la estatua inerte del Chac Mool traído hasta los sótanos de un domicilio capitalino, aparece con vello en sus brazos para después imponerse “erguido, sonriente, ocre, con su barriga encarnada”; a Laurita la persigue desde el lago de Cuitzeo hasta la ciudad de México, ese indio tlaxcalteca con quien terminará reuniéndose; el joven motociclista huye jadeante de los aztecas que andan a la caza del hombre en la tercera noche de iniciada la guerra florida.

La obra dramática retoma estas probabilidades y se da sitio en el recoveco intangible de la convivencia *non grata* (es decir, violentada) de planos temporales y espaciales que ponen en duda la condición de la realidad unívoca o definitiva; por el contrario, el sentido de extrañeza y de movimiento incesante debajo de la superficie natural de las cosas, son los elementos que sostienen esta ficción dramática.

El perseguidor de Tlaxcala sostiene la sencilla anécdota de un par de viejos magnates apagados ya por el infortunio, que pretenden tener un renovado momento de esplendor mediante las apuestas en el Jai Alai, el juego de pelota vasca, que –en el momento cumbre de la partida- habrían de torcer el pronóstico al hacer perder a su Jugador estrella, llevándose de esa manera a sus arcas una buena cantidad invertida que podría recordarles las mieles de otros tiempos. Sin embargo el Jugador no será partidario en esta fraudulenta propuesta, arrastrando con su peripecia la ruina de sus mentores.

Las dubitaciones del solitario Jugador mientras lanza y recibe la pelota desde la pared del frontón donde se capacita, ponen en duda la realidad de los hechos, permitiéndose la construcción del texto que relata fracturas en la cadena lógica de los acontecimientos, y teniendo como eje a quien un buen día su propia motocicleta desconoce y se maneja con autonomía por la carretera hasta estrellarse con estrépito en un árbol del camino, mientras –dice- “el tambor coronario palpita a un ritmo frenético, / afroantillano, / prehispanico...”, frase que rememora el viraje insospechado del guerrero aparecido en el texto cortazariano que transita por las avenidas extrañas de una ciudad asombrosa, con un insecto de metal zumbando entre sus piernas. Quedándose exhausto o atolondrado, el Jugador del drama aprecia que cierto día los relojes digitales se han vuelto locos, marcando horas y fechas a voluntad, sin orden conocido, o inventando –quizá- su propio orden como lo propone Garro mediante el tiempo que da una vuelta completa y se agota como la fuga irreparable del líquido que escapa lentamente de su recipiente.

Los sucesos al traslaparse en los renglones cronológicos del presente y el pasado prehispanico, hacen “saltar” a escena a los guerreros aztecas que piden más antorchas, que lanzan gritos de combate bajo una lluvia de piedras y flechas encendidas. El Jugador huye, se esconde en esa irrefrenable carrera hasta que es localizado entre las estelas del Juego de Pelota. Y sobre las baldosas, el guerrero es jalonado por los cuatro acólitos que lo arrastran hasta la piedra sagrada, ante el sacerdote que luce su cuchillo de pedernal antes de extraer el corazón: “La flor más preciosa y exacta de todas las flores: / una mariposa roja / el núcleo del nopal, / la pitaya humana / la tuna macerada en sangre”.

Ante este vaivén referencial mítico y temporal, la presencia de Rubencito, el indígena que sirve a los magnates en la pieza dramática, es puntal, pues quizá como el Chac Mool de Fuentes, pretende resarcir el agravio encabezado por el extranjero y retornar el

mundo al estadio precolombino de la civilización, transgrediendo así la alteración de la causalidad y aproximándonos al asunto fantástico que invoca a lo absurdo, al desorden y a lo contradictorio. Esta alteración al sistema lógico conocido, lleva a los personajes al espanto propiciado por la anomalía que con determinación cobra fuerza.

Rubencito, confundido por sus patrones con un indio lacandón del sureste mexicano, explica las inundaciones y las sequías en la tierra de sus abuelos, productos de la inversión térmica ajena a las formas de vida en equilibrio. Y es que con el proyecto gubernamental anunciado, referente a la real instauración de maquiladoras que destruirán de manera irreversible las reservas selváticas de México y Centroamérica en una suerte de corredor manufacturero vendido al mercado global, habrá de hacerse más acuciante la opresión, el desplazamiento y exterminio irrefrenable de los pueblos originales.

Por estas razones, y revelándose ante su empleador como un atleta y guerrero proveniente de la meseta de Tlaxcala, Rubencito explica la misión que se le encomienda, motivo por la cual ha sido enviado a fin de emprender la cruzada contra los ladinos y ofrendar a Huitzilopochtli nuevos sacrificios. Y se confiesa así como autor de la violencia fortuita en las calles de las grandes ciudades, responsable de las muertes súbitas en medio del juego de pelota, mientras crece el espanto de su jefe que lo escucha con pasmo. Consume entonces el sacrificio del patrón a quien electrocuta mientras se baña en su propio jacuzzi: “Yo soy chachalmua. / Esta lámpara es mi cuchillo, / y tu alberca el temalacatl / desde donde harás llegar nuestros pedimentos a los dioses”, comenta antes de producir un flamazo con el lanzamiento de su lámpara a la piscina, y participar así la nueva *xochiyáotl* o guerra florida.

Las causas de esta práctica estratégica de enfrentamiento cuerpo a cuerpo y que culminaba con la extracción del corazón, la decapitación, el flechamiento o la lapidación, se pretenden explicar a partir de varios motivos que van desde el canibalismo al aumento en el crecimiento poblacional del centro de México. René Girard menciona por su parte que mediante el sacrificio se intentaba neutralizar la violencia interna del grupo de mayor fragilidad, por su composición de pobladores con lenguas y orígenes muy diferentes. Sin embargo, y tratándose de meras reflexiones teóricas, el sacrificio humano en Mesoamérica fue “una manera extraordinaria de utilizar todos los posibles sentidos de la muerte ritual, para mantener la vida y prolongarla después de la muerte” (Graulich 21).

Este sentido final es el que se pretende en *El perseguidor de Tlaxcala* donde la ofrenda humana se practica a fin de asegurar la continuidad mítica de la cosmogonía precolombina que habrá de resurgir para imponerse ante “lo otro”, ante lo distinto. Y por otro lado, el recelo de los pueblos sometidos a través de los siglos, apuntan hacia una nueva rebelión que reclama como suyos los espacios arrebatados y la recuperación de las costumbres vejadas.

La pieza dramática se cierra con la incertidumbre del suceso y que impregna la vida cotidiana de sus personajes. Rubencito piensa que su buen ejercicio guerrero habrá de verse recompensado con el ascenso a la clase de los nobles, aún y cuando aguardan muchos otros sacrificios: “para dar orden al desorden / para componer lo descompuesto / para intentar el equilibrio de las cosas”.

Un penacho majestuoso desciende del telar y corona la cabeza del tlaxcalteca, mientras el sonido festivo de una chirimía y el incienso invaden la escena. Incienso como ambientación funesta, “incienso dulzón de la guerra florida”, el olor a guerra

insoportable que describe el cuento de Cortázar; olor “a horror, a incienso y sangre” que percibe Filiberto con la adquisición de su Chac Mool; la pestilencia y el incendio de la señora Laura en su travesía por la ciudad mexicana.

Revisión y reescritura en este ejercicio dramático que –si bien no se aproxima en efectividad literaria a la obra de los tres narradores latinoamericanos- se asienta en la tradición y modernidad de la escritura: en el asunto prehispánico como detonante y en la recuperación de otros textos que experimentan en la disposición literaria, mediante los intencionados movimientos del tiempo fracturado, los puntos de vista y el traslape maestro de los espacios ficcionales.

Bibliografía

Cortázar, Julio. “La noche boca arriba”, en *Obras Completas T.*, México: Alfaguara, 386 – 392.

Fuentes, Carlos. “Chac Mool”, en *Los días enmascarados*, México: Era, 9 – 27.

Davies, Nigel. *El imperio azteca*, México: Patria, 1992.

Garro, Elena. “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en *La culpa es de los tlaxcaltecas*, México: Grijalbo, 1989, 11 – 29.

Graulich, Michel. “El sacrificio humano en Mesoamérica”, en *Arqueología Mexicana*, sep / oct 2003, núm. 63, vol. XI, 16 – 23.

Hassig, Ross. “El sacrificio y las guerras floridas”, en *Arqueología Mexicana*, sep / oct 2003, núm. 63, vol. XI, 46 – 51.

Lancelotti, Mario A. *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*, Buenos Aires: Eudeba, 1965.

Salcedo, Hugo. *El perseguidor de Tlaxcala*, México: Universidad Autónoma de Baja California (en prensa), 70 pp.

Ubersfeld, Anne. *La escuela del espectador*, Madrid: Asociación de Directores de Escena, s.f. de ed.

Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires: Eudeba, 1965.

Ensayos/Essays

**Fabulando el presente:
La normalización de los discursos de desvío
y el *thriller* folletinesco en los medios argentinos de comunicación**

Hugo Hortiguera
Griffith University, Australia

[Homero] concebía el poder de los dioses de tal manera que todo lo que ocurría en la llanura situada frente a Troya era sólo un reflejo de las diversas conspiraciones del Olimpo. La teoría conspiracional de la sociedad es justamente una variante de este teísmo, de una creencia en dioses cuyos caprichos y deseos gobiernan todo. Proviene de la supresión de Dios, para luego preguntar: «¿Quién está en su lugar?». Su lugar lo ocupan entonces diversos hombres y grupos poderosos, grupos de presión siniestros que son los responsables de haber planeado la Gran Depresión y todos los males que sufrimos...
Umberto Eco, “El síndrome del complot.”

1. Introducción

Durante la última década del siglo XX, el discurso cultural que se difundió en la Argentina estuvo marcado por un modelo preocupado por las apariencias y el engaño, por el disfraz y las abiertas transgresiones (Masiello). Particularmente relevantes parecen ser la tensión visible entre el eje ficción/realidad y el nuevo lenguaje que el estado comienza a manifestar, una estrategia que, surgiendo de las entrañas mismas del campo político, será ya duplicado ya resistido por los otros actores sociales durante los años del neoliberalismo (ver Hortiguera, “De la investigación periodística al ‘potin’”). El espacio de la cultura sufrirá así, en especial bajo la presidencia del Dr. Carlos

Menem, una inversión paradójica de signos caracterizada por su falta de límites, por su inestabilidad de significados, por un violento encuentro de registros (Ver Armony y Arias).

El concepto de “transgresión” resulta interesante destacarlo aquí para analizar cómo Menem se apropia de las críticas a su estilo “excesivo” de hacer política, hasta terminar transformándolo en una característica positiva de su mandato. “Soy un transgresor”, reiterará con orgullo en diversas entrevistas o declaraciones de la época, sin analizar en demasía las verdaderas y graves implicancias de su afirmación. Este concepto, señala Vázquez, atravesará toda la década de los ‘90 y, en tanto ayudará a definir la naturaleza ideológica y moral del presidente, se extenderá hacia otros terrenos.

El (ab)uso del gesto y la pose será, sin duda, uno de los elementos que más ayudará al Dr. Menem a mantener su presencia mediática, inaugurando lo que para muchos podría ser una abierta cooptación de lo visual con fines políticos (Sarlo). En este proceso pareciera percibirse un curioso desplazamiento de la palabra política, los razonamientos y las argumentaciones hacia los márgenes. Así, los rostros de los políticos y sus acciones (muchas veces insólitas) pasarán a ocupar el centro de la escena -entendida aquí como “lugar de mostración pública”-. Con frecuencia, los referentes políticos terminarán representando el papel de actores humorísticos en *sketches* televisivos, de jugadores deportivos en absurdas competencias o, en algún caso extremo, de monologuistas en teatro de revistas.⁽¹⁾ Se inaugura así un fenómeno de espectacularización de lo político que se manifestará con singularidad durante todos los ‘90, y que traerá consigo “modificaciones serias que se dan tanto en el nivel del discurso como en los cambios que se experimentan al pasar del predominio de la cultura letrada a la cultura audiovisual” (Quevedo 206).

Partiendo de una aproximación semiótico-social, en este artículo nos proponemos analizar cómo trabajaron algunos medios sobre vastos sectores de la opinión pública en una sociedad fragmentada y en crisis como lo ha sido la Argentina de los últimos 12 años.⁽²⁾ Si coincidimos con Carrol (362) en que la comunicación de masas es uno de los medios principales por los cuales se transmite ideología, deberíamos preguntarnos: ¿Qué tipo de reelaboraciones han intentado hacer los medios de las representaciones sociales? ¿Cómo han influido en sectores de la sociedad y en los individuos? (Martini 151) Gracias a ciertas prácticas de “emocionalismo irracional” (la expresión pertenece a Lipovetsky) ¿se puede decir que han ayudado a degradar el espacio público democrático? (Lipovetsky, *Metamorfosis de la cultura liberal* 101 y Fernández Pedemonte 114). ¿Cómo se aprovecharon de estas prácticas para crear un reordenamiento de las relaciones sociales y de su visión de mundo?⁽³⁾

En el desarrollo de nuestro trabajo, tomaremos como ejemplo algunos casos particulares tratados por los medios argentinos de comunicación en el lapso descripto (en particular, los periódicos *Clarín*, *La Nación*, *Página/12* y programas televisivos nacionales). Este período coincide con el surgimiento, afirmación y decadencia del llamado “modelo menemista” (que se extiende, inclusive, más allá del gobierno del Dr. Menem), entendido aquí no exclusivamente como modelo económico sino como “una forma estética que lleva implícita una cierta conciencia moral y una sensibilidad particular” (Vázquez 13).

2. El montaje de las palabras

Es ya casi un lugar común afirmar que la vaguedad, la trivialización y los tonos sentimentales y emocionales de los discursos de Menem fueron proverbiales. Se recordará que las promesas de la “revolución productiva” y el “salariazó” nunca fueron explicitadas con precisión, y que la población las aceptó con “fuertes dosis de emoción y misticismo” (Arias 3). El poder cuasi hipnótico de sus apariciones públicas y el uso de la pose –siempre muy bien escenificadas- le sirvió al entonces presidente para convencer (o seducir, podríamos decir junto con Armony) a la población con frases impactantes sobre las virtudes del libre juego del mercado y los efectos negativos de la interferencia del estado.(4)

En este sentido, la concentración de los medios en manos de grandes grupos económicos y financieros muy allegados al gobierno influirán notablemente en la homogeneización de la opinión pública y en la pérdida de pluralidad de voces e interpretaciones dentro del sistema informativo y comunicativo argentino. La desregulación de las telecomunicaciones, llevada a cabo en la primera presidencia de Menem, implicó, en los hechos, la expansión e influencia de unos pocos grupos económicos a otras áreas prohibidas bajo la antigua legislación, diversificando y monopolizando sus actividades de radio y televisión –en todos sus formatos- tanto en la capital como en el interior. Más tarde, otros ámbitos se fueron añadiendo a los multimedia que fueron surgiendo en este período: productoras de TV, radio y cine; agencias de publicidad; casas editoriales y grabadoras de música; telefonía móvil; y hasta fondos de inversión, fenómeno todo que terminó por conformar verdaderos oligopolios que ayudarían al entonces presidente a arraigar el consenso neoliberal en la sociedad (para más detalles ver Castro y Petraglia).(5)

Como lo observa Sergio Tagle, estos nuevos grupos mediáticos se transformarían en “*arte y parte*” del modelo implementado por Menem. Los nuevos conglomerados y el gobierno se apoyaban mutuamente y, de alguna forma, podríamos decir que co-gobernaban. Se produjo así una cadena de influencias que continuamente propagaba opiniones favorables hacia las privatizaciones y al concepto de mercado como regulador de todas las relaciones sociales.

En una palabra, los medios bajo Menem legitimaron cada nuevo paso tomado por su administración, al publicar, emitir y consolidar la historia de la ineficiencia del estado y la eficacia del mercado para administrar la cosa pública. Estos grupos mediáticos, directos beneficiarios de las privatizaciones, apoyaron el control gubernamental sobre los sindicatos, las restricciones de la nueva flexibilización laboral y la rutina de Menem de evitar el Parlamento al recurrir a sus famosos decretos “de necesidad y urgencia”. Al mismo tiempo, desalentaron cualquier crítica al modelo menemista como una mentalidad anclada en el pasado, mientras difundían y fomentaban, en todo momento, la inclinación al derroche y al despilfarro como valor aspiracional y meta de los argentinos. Llevados por este fenómeno de un discurso que se vendía, sin embargo, como “modelo racional” (“pura ficción matemática”, lo llamará Bourdieu más tarde), los medios argentinos de fines del siglo XX promovieron un dispendio sin límites, mediante una estética desmedida que jugaba con presentar la realidad como espectáculo permanente, en donde lo azaroso e imprevisto se daba cita como su isotopía.⁽⁶⁾ En esta narrativa confluían el culto seductor de las apariencias, el sensacionalismo, el entretenimiento y la noticia ligera, fenómenos que buscaban uniformar las opiniones y gustos de vastos sectores de la opinión pública, en una sociedad que empezaba a mostrar, paradójicamente, rápidos signos de fragmentación cultural y social.

Estas nuevas prácticas se conformarán en los límites borrosos de dos macrogéneros básicos: la ficción y la realidad (Farré 52). Si en los '80, como observa Manovich (142), la estética predominante de los medios todavía mantenía una distinción entre estos elementos, con bordes más definidos, no ocurrirá lo mismo en los '90. En efecto, se producirá una transformación fundamental de la visión de la historia como desarrollo lineal, surgida, si se recuerda, de una idea newtoniana del mundo en donde el espacio y el tiempo eran equivalentes (Ciamberlani 123).

Dentro de aquel paradigma todavía presente en los '80, en donde la narrativa era considerada entonces el modelo para comprender la historia y también el presente, la separación entre ficción y realidad era algo considerado natural (Ciamberlani 122-123). Con la pérdida del sentido narrativo tradicional, el marco temporal que organizaba la realidad se desleirá, dando lugar a una estructura discursiva en red, mucho más compleja, que aniquilará la linealidad tradicional. Ya no será sobre la base de una distinción plena, sino en la bruma, en las fronteras inciertas, en el entrecruzamiento simultáneo de estos dos espacios, en donde los medios sentarán los cimientos de una estética "híper", exagerada y rumbosa, que se encargará de crear "realidades ficticias" (Kellner [16] hablará de "pseudo-realidades"), de la misma forma en que pareciera hacerlo el discurso político (Manovich 145).⁽⁷⁾

El montaje entre realidad y ficción será, sin duda, uno de los procesos claves para entender la particular manipulación ideológica de estos años, por cuanto en él, mediante ciertos procedimientos de composición, se hará visible la instancia de mostración, en su doble deseo de simplificación y dramatización.⁽⁸⁾ Y en esta amalgama compositiva, la

idea de entretenimiento (muchas veces zumbón) será pivotal como fórmula de máxima eficacia para conquistar audiencias (Kellner 16). Se privilegiará así una práctica discursiva en donde se conjugarán, por un lado, elementos fácilmente reconocibles y extraídos de la propia realidad con estructuras narrativas particulares que, por otro lado, desplazarán la argumentación y la información en temas de interés público (Ford 248 y Morais 20).(9) En este cruce se hará evidente, en muchas ocasiones, la creación de un mundo “espectáculo”, que privilegiará el principio de “hacer sentir”, relacionado con una idea de seducir, fascinar y atraer la atención del público, en desmedro del “hacer saber”, de dar a conocer o informar al ciudadano (Lipovetsky, “The Contribution of Mass Media” 134).(10)

2. El *thriller* folletinesco

Ahora bien, sin duda, como señala Charaudeau (85), este principio de fascinación no debería prevalecer ni ocupar un espacio excesivo hasta el punto de terminar menoscabando la información, con el riesgo de hacerle perder al medio su propia legitimidad y credibilidad. La instancia mediática, entonces, debería circular siempre por una frontera sutil y delgada entre información y seducción.(11) No obstante, en los ‘90, un entretenimiento jaranero, muchas veces con referencias a otros medios, irá ganándole espacios cada vez más significativos al discurso informativo, poniendo en crisis, además, el concepto de verdad.

Así, influidos por su obsesión por el marketing y una encarnizada competencia entre distintos grupos económicos, los medios de comunicación irán contaminando el ámbito de la información con toda una serie de efectos ficcionales que, con su acento en

resortes emocionales, explicarán los acontecimientos sociales mediante dispositivos propios de cierta ficción artística (ver Ford, y Charaudeau 91).⁽¹²⁾ De esta forma, gracias a operaciones de selección y fragmentación, dramatización y serialización (Martini y Luchessi 161), con su correspondiente suspenso, se terminará presentando la cosa pública, los problemas del estado y su sociedad, cada vez más con tintes de *thriller* folletinesco.

Con su recurrencia a una estructura serial, el *thriller* folletinesco parece armarse alrededor de una trama secreta (que en Argentina toma casi siempre la forma de complot) atravesada por el exceso. En aquél se cruzan, en el nivel temático, la pasión, la ambición y una inteligencia desmedidas que llevan a cometer actos delictivos o criminales. Se agrega, además, toda una serie de situaciones narrativas recicladas de otros “textos” previos (lo que Eco [*Travels* 200] identificara como “arquetipos intertextuales”), extraídas ya del discurso fílmico, ya del literario o televisivo, y que, por muy trilladas y conocidas, producen en el receptor una intensa emoción, seguida por un sentimiento impreciso de *déjà vu*.

En este sentido, la repetición se transformará en marca de reconocimiento y goce de un repertorio muy concreto de fórmulas culturales muy arraigadas y conocidas por la audiencia. Estas articularán, por un lado, “prácticas de construcción de realidades alternativas” al tiempo que intentarán (de)mostrar, por otro, un cierto juego de la política nacional (Piglia). De esta manera, la ficción entrará en la política –invirtiendo la reiterada frase de Piglia- y la constituirá con todos sus recursos.

Lo significativo de este formato es que el momento clave de la revelación de todos los conflictos jamás se produce, y se pospone siempre para un “más adelante” que nunca llega. En este sentido, podríamos definirlo como un “mecanismo histérico” que apunta

siempre a provocar una cierta exaltación y ansiedad social que ve, con preocupación, cómo el orden perdido nunca se restablece. En efecto, si, como anota Aluizio Trinta (111), el melodrama más representativo promueve patrones socialmente deseables de conducta tanto individual como colectiva, en donde se desenmascara y castiga al malo y se recompensa al bueno, en el *thriller* folletinesco argentino esto queda demostrado como un mito: los malos siempre escapan los castigos de la justicia y si algún orden logra establecerse será siempre inestable, provisorio y esquivo. Semejante actitud terminará por incorporar un permanente descreimiento en las instituciones del estado y, muchas veces, una justificación de la justicia por mano propia.

Así, esta práctica impondrá el tono a la comunidad argentina de los '90, conformará sus ideas e inaugurará una nueva época caracterizada por un presente continuo de artificios y desórdenes que escapa a cualquier explicación racional (Martín-Barbero y Grey).⁽¹³⁾ Este modelo jugará con las apariencias y los simulacros, pondrá en relación de contigüidad la superficialidad de lo visible y público con la esfera de los sentimientos y persistirá con los cruzamientos entre ficción y el nuevo lenguaje del estado. Como bien señala Guy Debord en su descripción de la sociedad del espectáculo (28), sus argumentos se impondrán mediante un montaje de efectos, por expresiones tautológicas, repetitivas, por sorpresas arbitrarias que parecieran no dejar tiempo para la reflexión. En una palabra, este cambio de paradigma terminará presentando los problemas del estado con tintes melodramático-policiales, desdibujando una y otra vez la línea entre entretenimiento e información (Fried 157), mientras promete un desenlace que parece estar a la vuelta de la esquina, pero que siempre termina escabulléndose. El *thriller* folletinesco, en una palabra, se permitirá describir la realidad argentina contemporánea en términos de falta (entendida como violación o transgresión de las normas, pero también como carencia o privación –de orden-), de desequilibrio permanente, de caos y desmesura. Como tal, se opondrá, paradójicamente, al supuesto orden racional que el neoliberalismo decía intentar restablecer en la sociedad. Lo insólito y lo inaudito –que corresponde a estrategias discursivas de dramatización,

según Chareaudau (106)- parecieran ser así dos términos que describirán una realidad nacional atravesada por la confusión, la imprevisibilidad y el fraude. El universo argentino, entonces, será impredecible en forma sistemática y cuasi patológica, mundo extraño en donde todo lo inesperado puede ocurrir y en donde fallan –y faltan- las leyes racionales que intentan domesticar su recurrente exotismo.

4. El desorden remoto

Esta descripción que venimos haciendo pareciera agudizarse en particular a partir de la segunda parte de los '90, a medida que los conglomerados mediáticos y los capitales extranjeros se afianzan en el país y el menemismo, entendido ahora como modelo económico-político, se consolida y choca con los efectos de la globalización. Pronto, la expansión cada vez más poderosa de las empresas privadas de comunicación y las crecientes inversiones de capitales extranjeros en el medio (para mayores detalles ver Castro y Petraglia) enfrentarán una serie de crisis económicas sucesivas: el “efecto tequila” de diciembre de 1994 -con la crisis de los mercados mexicanos-, la debacle asiática de 1997 y el *default* ruso de 1998, hechos todos que traerán aparejados una retracción del mercado nacional y una reducción considerable del consumo.⁽¹⁴⁾

Sin embargo, pese a estas crisis, la tendencia de inversionistas extranjeros en los medios de comunicación argentinos no se detendrá. Al fin de cuentas, el menemismo, en su afán por “entrar en el (primer) mundo”, había desarticulado los controles del estado, y terminado por conformar un vacío que se les aparecía a estos capitales como territorio virgen, listo para ser explotado comercialmente. En efecto, se recordará que en 1997 el *City Corp Equity Investment* (CEI) hará su aparición en el ámbito mediático argentino, comprando -en sociedad con *Telefónica Internacional* (de España)- parte del

paquete accionario del grupo *Atlántida Comunicaciones* (que incluía *Editorial Atlántida*, *Radio Continental* y *Telefé* [Canal 11]). Algo similar ocurrirá con *Prime Television* (de Australia), CEI y un grupo de empresarios locales respecto de *Canal 9* de la capital y otros canales del interior. La misma historia se repetirá con emisoras de televisión por cable (Cf. Schettini 68). Así, se buscará explotar el espacio mediático y sujetarlo a los sistemas de “disciplinamiento” y globalización de los capitales internacionales, redefiniendo de esta forma el mapa político-económico de la Argentina de fin de siglo.

Por otra parte, con el fin de incrementar un lectorado cada vez más empobrecido por las políticas impuestas, e influidos notablemente por la presencia de estas empresas extranjeras en su directorio, los medios de comunicación escrita comenzarán a acentuar su seducción para reconquistar una audiencia nacional esquiva. Y lo harán mediante lecturas de fuerte impacto y tradición en el imaginario internacional. Recurrirán cada vez más a controles discursivos que, apelando al reduccionismo de cierto “macondismo” nacional (Ford 36) (visión euro-norteamericana acerca de América Latina similar al “orientalismo” de Edward Said), buscarán una espectacularización y dramatización de contenidos con el fin de producir el mayor efecto, incrementar las ventas y legitimar su naciente poder en la nueva sociedad (García Canclini, *Ideología, cultura y poder* 29), pero siempre dentro de los límites de un esquema narrativo fuertemente codificado y de probado éxito en el pasado.(15)

En una palabra, el “desorden remoto” y los “excesos no racionalizables” (García Canclini, *La globalización* 91) que el discurso extracontinental había asignado

tradicionalmente como lectura definitiva de estas tierras servía otra vez, en los '90, para reconfigurar (económica y socialmente) la esfera pública. Y si la anarquía, la desorganización y el caos aparecían como elementos constituyentes de nuestra geografía, el reordenamiento, la “puesta en caja” de la sociedad y sus recursos, sólo podía lograrse gracias a fuerzas externas que pudieran encorsetar y contener su “exótica exuberancia” (es interesante estudiar cómo, durante esos años, el concepto de “privatizaciones” de las empresas públicas –que quedarán casi siempre en manos extranjeras- se venderá como auténtica panacea que traería la dicha y el beneficio a todos los habitantes de la nación). En una palabra, se reiteraba una vez más una práctica que parecía evocar un fenómeno que podía remontarse al siglo XIX: una visión extranjera definía a priori los motivos que fijarían la “especificidad” argentina, mientras se proponía como el único discurso capaz de tener los instrumentos necesarios para rectificar semejante “falla”, semejante “desproporción” (para un interesantísimo desarrollo de estas ideas en la literatura nacional, ver Prieto).(16)

Y esto no era una novedad en el espacio argentino. Como bien observa Prieto, remontándose al siglo XIX, las implicancias ideológicas de los relatos de los primeros viajeros (ingleses) en la región coadyuvaron, en su momento, a crear una cierta colonización figurativa del imperio británico en estas tierras e influyeron en la conformación de un imaginario territorial y social, al emplazar una serie de tópicos, imágenes y formas de narrar que marcarán –como una grilla- para siempre la cultura argentina (Cf. Torre 533 y Prieto). En los '90, mientras tanto, estos (capitales) “viajeros” que acompañaban al discurso menemista reaparecerán con una práctica

similar: inyectar y reciclar otra vez la idea de una falla en el territorio nacional, un sobrante, un excedente, que debe ser enmendado, corregido, reparado.

En una palabra, la Argentina aparece como lugar cruzado por el exceso, la confusión y la mezcla, lugar de una sobreabundancia mítica y desordenada que espera ser conquistada y explotada otra vez. En este sentido, el discurso de la nueva década retomará algunos de esos viejos mitos, y definirá y demarcará el espacio en donde refundar una nueva nación que logre productivamente “ajustar” esa exuberancia que escapa entre los jirones del corsé. “Within the globalised context of neo-colonialism, the manipulation of armed forces is being replaced gradually by the manipulation of market force” (Barton 3).

Esta “lógica del macondismo”, manejada muy sagazmente por un discurso político-económico que se impuso a todos los otros, reinstaló en el imaginario la idea de una estructura defectuosa y rezagada que, sólo con la ayuda de capitales externos y tecnologías importadas, estaría a tiempo de subirse en el tren de la postmodernidad y el desarrollo. El exceso, criticable y criticado, se transformó en un “sobrante” que podía ser expropiado y convertido con facilidad en ganancias rápidas por los nuevos capitales. El gesto de muchas de las historias que circularán por estos años siempre será el mismo: el caos, las *vendettas* personales, la corrupción y el delito inundarán el espacio argentino. Serán parte integral de su estructura de poder y de allí se extenderán al resto de la sociedad. En este sentido, cada una de las noticias publicadas por los diferentes canales mediáticos conformarán un discurso de “descomposición social irreversible”, de ausencia de moralidad que se esparce por doquier.⁽¹⁷⁾ Por otra parte, la irresolución de

cada uno de estos conflictos destacará no sólo la fragilidad del edificio social sino también la incapacidad del estado nacional democrático para manejar y controlar esos excesos. Este fenómeno incrementará, como decíamos más arriba, el clima de descontento social y descreimiento público en las instituciones, instigando, en forma indirecta, a producir formas de control social –formales o informales- que terminarán tratando más con los efectos que con las causas.

En este sentido, debemos reconocer, como señala Farré (185), que la percepción del mundo de una sociedad no es homogénea, y que se acepta, entre muchos posibles, un tipo de representación como el más adecuado. El predominio de algunos esquemas organizativos por sobre otros dependerá de la legitimidad e incidencia que un grupo particular –social, cultural, económico, político- pudiera tener dentro de esa misma comunidad y de cómo utilizará ciertos mecanismos de refuerzos y recurrencias para difundirlos y reiterarlos en la sociedad (por ejemplo, a través de los medios o la educación). Si esto es así, ¿cómo se vio afectada la manera de representar la realidad, de verla y entenderla a partir del desembarco ideológico de estos grupos poderosos en los medios? ¿Cómo se reprodujeron en el discurso nacional esos modos de mirarnos y cómo entró en crisis, a su vez, el concepto de verdad? (García Canclini, *La globalización imaginada* 85).

En lo que queda de este documento, nos detendremos en ejemplificar las estrategias mediáticas que intentaron reordenar la sociedad, ajustándola a esta nueva lógica, fenómeno complejo que terminó provocando corrimientos significativos en la construcción enunciativa de ciertos géneros discursivos.

5. Estrategias mediáticas. “¿Qué ves cuando me ves?”

Una de las estrategias mediáticas más frecuentes, como decíamos más arriba, fue la construcción de un discurso que explicaba la realidad nacional en términos de “*thriller* folletinesco”. Desde esta perspectiva, la confluencia de una temática policial y la estructura folletinesca funcionó como mecanismo recurrente y económico que les permitía a los medios proveer sentido a su audiencia siempre dentro de lógicas de reconocimiento accesibles y muy acotadas.

Un ejemplo notable de esta práctica puede verse en el tratamiento que le dio la prensa a un famoso caso policial, en mayo de 1998. Tomando como referencia el argumento de una famosa telenovela que había sido exhibida unos meses antes en *canal 9* de Buenos Aires, los medios argentinos pusieron en duda el suicidio de uno de los hombres más poderosos de la Argentina, el empresario Alfredo Yabrán. Siguiendo los parámetros ficcionales que la novela había sugerido –en donde un poderoso empresario asesinaba a un periodista y luego fraguaba su propio suicidio con el fin de escapar al castigo-, la instancia mediática terminó fundamentando y cuestionando su muerte como una puesta en escena montada por el propio implicado para evadir la justicia.(18)

En otras oportunidades, la evocación del cine de *gángsters* sirvió para poder explicar los conflictos nacionales. Así, por ejemplo, una nota sobre el caso del banquero italiano Michele Sindona aparecida en *Página 12*, del 24 de mayo de 1998 (“Imágenes italianas, imágenes argentinas. Cómo funciona la mafia”), y firmada por Martín Granovsky,

permitió asociar los actos de corrupción vernáculos con ciertos famosos filmes norteamericanos:

Hay que agradecer tanta precisión a los italianos. Y por otra parte, deberían canalizar su amargura contra el cine extranjero. Contra esos climas opresivos, de larga duración, sutiles, que aparecen por ejemplo en *El Padrino*. Al final de la parte III, Al Pacino está sentado en una silla de su jardín siciliano, abrigado con una manta en las piernas, y de pronto se desmorona, cae y muere. La vida queda en el sol luminoso de Palermo y en su perrito, que husmea el cuerpo. La estampa bucólica del fin de un anciano que muere en su rincón, él sí de muerte natural. Pero antes, cuánta violencia. Una imagen casi argentina.

Y si citamos este pasaje es porque en él se lexicalizaba en forma rotunda esa apelación a la ficción para explicar una situación político-social concreta para la que era difícil encontrar términos que la describieran. Como nunca, la palabra “mafia” y las construcciones ficcionales que se armaron alrededor de ella se apoderaron de los titulares y notas periodísticas, como una forma económica y efectista que la prensa encontró para poder definir el momento político y relacionar casos lejanos –en el tiempo y el espacio- dentro de una serie mayor. Así, el término adquirirá un valor de “comodín” que terminará siendo útil para explicar cualquier otra situación delictiva o irregular: se hablará así de la mafia empresarial, política, judicial, y hasta futbolística. Semejante concepto será altamente productivo para los medios argentinos, y funcionará como

el “mecanismo del secreto” típico de las telenovelas, del que ya ha hablado Lucrecia Escudero en su momento. La recurrente apelación al concepto de “mafia” aparecerá como una estrategia de producción de un efecto: la búsqueda de un saber oculto (la *agnición* o reconocimiento de la identidad de los involucrados en la sociedad secreta). Esperando ese momento, el lector redoblará su fidelidad con el medio, al seguir a diario una revelación que se promete y se pierde en la serialización. Es así que cada edición de los periódicos será leída como un nuevo capítulo de una gran saga, con vueltas de tuerca inesperadas, conexiones imprevistas, suspenso y *cliffhangers* incluidos. Este cambio de paradigma conformará, como señala Pedemonte (114), discursos que orillan peligrosamente el sensacionalismo no tanto por sus alusiones a la emoción sino por su evidente falta de reflexión, afectando, como es de esperar, la calidad informativa de lo publicado.

A esta práctica se recurrirá siempre que se quiera dar cuenta del acontecer nacional de esos años. Así, por ejemplo, Eduardo Van Der Kooy, en *Clarín* del 5 de octubre de 1998 titulaba: “La política, bajo historias de muertes y conjuras”. En su nota, al recordar casi cinco meses más tarde el suicidio de Alfredo Yabrán, el periodista incorporaba la suspicacia y conectaba el caso con varias muertes sospechosas ocurridas en distintos momentos de la década del ‘90, proponiendo una lectura de la realidad nacional a lo “John Le Carré”: la reciente de Marcelo Cattáneo, implicado en el pago de sobornos de IBM para informatizar 525 sucursales del Banco Nación, quien habría aparecido ahorcado en un paraje aislado de la Ciudad Universitaria; la de Rodolfo Etchegoyen, director de Aduanas y muerto en 1990 en circunstancias confusas; o la de Horacio Estrada, implicado en el tráfico de armas a Croacia y Ecuador, quien, según el

periodista, se había pegado “un tiro, siendo zurdo, con la mano derecha cerca de la sien izquierda”. El final del artículo, con sus típicas preguntas de rigor, no podía ser más melodramático:

¿Fueron hombres que no supieron salir de una encrucijada?
¿Perdieron acaso en un momento el resguardo que creyeron tener?
¿Debieron aferrarse al silencio final para no colocar en juego intereses superiores? ¿Si así hubiera sido, cuál y de quién sería aquel poder siniestro? Al gobierno y a la Justicia, más que a nadie, les cabría la responsabilidad de desentrañar estas preguntas y evitar que la política termine acorralada por juegos de muertes y conjuras.

En semejante cruce promiscuo, la ficción parecía intentar “validar o certificar” ciertos aspectos de la realidad (Morley151), como si solamente ésta pudiera ser explicada por mecanismos ficcionales, creando hipótesis posibles pero no necesariamente reales. Se creaba un proceso sincrético complejo, una amalgama de estos dos dominios, dando lugar a una estética particular que no distinguía bordes ni fronteras.

Y este fenómeno se repetirá una y otra vez: en la muerte del hijo del presidente Menem (1995); en el caso de la corrupción en el senado, escándalo con el que se acusaba a senadores nacionales de haber recibido sobornos para aprobar una nueva ley laboral (2000) (y que, hasta la fecha en que esto se escribe –junio de 2007-, todavía continuaba sin resolverse); en el asesinato de María Marta Belsunce en su casa de un barrio cerrado en las afueras de Buenos Aires (2002) (de igual irresolución, pero transformado en

“drama de corte” en las ediciones periodísticas de junio de 2007, durante el juicio al esposo de la víctima); en el famoso caso del robo al *Banco Río* en la provincia de Buenos Aires en enero de 2006; o en el mucho más reciente caso Dalmasso –de similares características al de Belsunce- de 2006.⁽¹⁹⁾

Uno de los ejemplos más interesantes del uso de la ficción está dado por el uso que *Clarín* hizo para describir el caso Belsunce. En efecto, a partir del 26 de enero de 2003, y por casi un mes, publicó una serie de artículos ficcionales firmado por el escritor Vicente Battista, en donde un matrimonio de clase media, compuesto por Rodolfo y Patricia, comentaba las pistas y novedades del caso. Los artículos en cuestión, titulados “El crimen del country: la mira del cazador”, aparecían dos veces por semana –miércoles y domingos-, al lado de las noticias que día a día se conocían del caso. Los personajes de Battista se regodeaban haciendo lo que hacían precisamente todos los lectores del periódico: estipulaban hipótesis, se ponían en la piel del investigador, analizaban las pistas y discutían los motivos (siempre en medio de alusiones literarias), pero también se permitían pasar revista a las reglas del género policial y comparaban el caso Belsunce con algunos productos ficcionales clásicos. La ficción se transformaba en metarrelato que, puesta literalmente al lado de los artículos policiales (hay que ver que estos artículos aparecían al lado de la crónica, junto con las declaraciones policiales, comentarios de familiares y allegados y reportajes a los involucrados), examinaba la noticia, la parafraseaba y acentuaba las conexiones entre el caso real con los textos y autores más sobresalientes del género. Las permanentes referencias a Agatha Christie no escaparon a los editores de los matutinos porteños (*Clarín, La Nación, Página/12*), quienes aprovecharon para lanzar, por esas fechas,

secciones enteras en los suplementos culturales sobre la novela policial clásica, sus características y su diferencia con la llamada “serie negra”.(20)

Sin duda, el recurso de incluir abiertamente la ficción al lado de las crónicas del caso debe haber funcionado muy bien. En efecto, *Clarín* vuelve a reiterar el mismo procedimiento el 16 de enero de 2006, para el caso del robo en la sucursal del *Banco Río*. Con el título “Asalto en Acassuso: La realidad transformada en ficción: Un guión de TV para el robo al banco”, reproduce una nota escrita por Walter Slavich (guionista de los programas de televisión *Mujeres asesinas*, *Sin código* y *El garante*) en donde se contaba, en clave literaria, una posible hipótesis de los acontecimientos que rodearon el asalto y un probable desenlace. ¿Cómo leer entonces cada noticia del caso que se sucede en las siguientes ediciones? ¿Dentro de qué parámetros colocarse? Un “efecto de contigüidad” con lo ficcional terminará por empañar cualquier acercamiento a la noticia, al hecho real.

Mucho más recientemente, en enero de 2007, en el caso Dalmasso se recurrirá a un principio de complementariedad (sinergia) similar al utilizado en el caso Belsunce. Así, aprovechando el creciente interés de la audiencia por esta historia, que contenía extrañas similitudes con aquél –al punto que algunos titulares parecerían repetirse-, el matutino porteño *La Nación* dará un paso más allá. Además de las oportunistas evocaciones sobre las novelas policiales clásicas que se incluirán –una vez más- en las crónicas del caso y los reiterados estudios sobre el género policial que, coincidentemente, reaparecerán en diversas notas de los suplementos culturales, el diario incluirá en su edición de los días

miércoles una colección literaria con los libros más emblemáticos de Agatha Christie.

El círculo cerraba de manera perfecta.

6. De cómo el entretenimiento compite con la información

Muchas de estas prácticas colaboraron con un sostenible incremento en las ventas de la prensa escrita. Confirmado el éxito de esta estrategia, los noticiarios de los canales de aire intentaron retomar esa senda ficcional, habida cuenta de la competencia que venían sufriendo con los canales por cable. En este sentido, el noticiero de *Canal 13* fue quizás uno de los pioneros, cuando, en 1998, hablando de la crisis económica, incluyó una encuesta a supuestos “ciudadanos comunes”, entre los que se insertaban testimonios de los personajes –léase bien: no de los actores- de la telenovela *Gasoleros*, proyectada por ese entonces en el mismo canal.(21)

Pero los juegos no terminaron sólo allí. Un proceso similar se reiteró un año más tarde en el mismo informativo, con la telenovela *Campeones de la vida* (*Canal 13*, 1999), protagonizada por el actor Osvaldo Laport, quien encarnaba en la ficción a un boxeador. Cada encuentro boxístico del personaje de Laport en la telenovela de rigor era anunciado, comentado y analizado en el informativo como si se tratara de un encuentro pugilístico real (Farré 53).(22)

Junto con todas estas articulaciones, el *packaging* de la noticia televisiva fue adquiriendo una relevancia notable, mediante un trabajo de pre- y postproducción. Gracias a su particular manera de tratar su contenido y por su formato, las noticias

empezaron a emparentarse más abiertamente con productos ficcionales (Farré 63) y sus referencias se cruzaban cada vez más. En su puesta en escena se llegaron a incluir recursos técnicos-visuales (teatralizaciones o recreaciones), semántico-narrativos (uso de diversos planos, difuminaciones, cámaras lentas, repeticiones, *flashbacks* o *raccontos*, etc.), lingüísticos (predominancia de un uso poético del lenguaje), y sonoros (musicalización de las notas), dispositivos todos más cercanos a un universo ficcional que a uno informativo (para un detallado análisis de todos estos conceptos y prácticas en los medios argentinos, véase Farré).

En este contexto, los programas de entretenimiento quedaron expuestos a su vez a la competencia con los programas informativos. ¿Cómo atraer público entonces hacia la ficción cuando la misma realidad era contada en clave ficcional y terminaba “entreteniendo”? Si las noticias adquirirían un interés como ficción, el entretenimiento comenzó a mostrar un interés creciente por mimetizarse con ciertos esquemas informativos.

Un ejemplo notable es el caso del programa de entretenimientos *Fugitivos* de *Canal 11*(2000). La consigna del programa era sencilla: dos participantes, empujados por la promesa de algún premio, debían desarrollar en el espacio público una situación absurda hasta atraer la atención de otros medios informativos y lograr que ellos la publicaran o transmitieran como cierta.

Las situaciones eran absolutamente disparatadas. En una oportunidad, dos participantes disfrazados como aves aparecieron encadenados frente al Congreso de la Nación para

reclamar en contra del consumo avícola, rodeados a su vez por unos carteles que apelaban a salvar a las gallinas (6 de julio de 2000). Con esta broma fueron engañados periodistas de los informativos de *Crónica TV* y *Canal 9*, medio éste que llegó incluso a desarrollar una encuesta callejera alrededor de los encadenados para conocer la reacción del público acerca de la “matanza indiscriminada de gallinas”.

En otra ocasión, otro participante, encadenado a un poste en la vía pública y acompañado por carteles y volantes, se permitió protestar contra la administración de un edificio que, aducía, le impedía tener una oveja como mascota hogareña (17 de agosto de 2001). Un periodista de *Radio Mitre* (del grupo *Clarín*) llegó a entrevistar a uno de los manifestantes. *Crónica TV* –otra vez- llegó a titular en la apertura de sus noticias: “Mi oveja Panchita y yo: el drama del joven al que no le alquilan casa” (algo similar llegó a hacer *Clarín* en su versión *online* pero la eliminó unas horas más tarde al darse cuenta del embuste). *CNN* en español, en tanto, publicó en su sitio de Internet un titular que decía: “Se encadena a un poste porque no lo dejan vivir con una oveja” (Molero). Lo interesante en estas bromas que se reiteraban semanalmente con singular éxito es que ponían en evidencia un doble juego. Por un lado, desnudaban –con mayor o menor logro- la falta de reflexión y rigor periodístico, que no lograba plantearse ni distinguir el engaño abierto. Por otro lado, ponían al descubierto la forma en que la audiencia y medios argentinos habían terminado por asimilar la idea del disparate bárbaro como parte sustancial de su sociedad. Cada semana, se aceptaba tácitamente que todas las piruetas argumentales posibles –por más rocambolescas o absurdas que pudieran ser- podían tener lugar dentro del espacio nacional, sin ponerlas en duda.

En todos estos ejemplos, la generación de verosimilitud estaba dada por las competencias del receptor que se ponían en juego. En el caso concreto de estas bromas televisivas, surgía a partir de la apelación a la experiencia y a la memoria cultural del ciudadano argentino, esto es, recurriendo a fenómenos reales y reiterados de protesta con los que la audiencia se encontraba en la calle todos los días (juntar firmas, cortar calles, manifestarse con pancartas en la vía pública), pero trivializados a un grado extremo.

En una palabra, se produjo una dinámica particular que desnudaba la extensión de la “transgresión argentina”. Así, los medios informativos se apropiaron de discursos y prácticas ficcionales de larga tradición. Los incluyeron con exageración como parte integral de sus noticias y como forma de atracción y seducción de una audiencia enfrentada, cada vez más, a las múltiples posibilidades de elección del mercado. Mientras tanto, el discurso del entretenimiento ejecutó un proceso inverso: en un mercado en donde la información resultaba ya casi indistinguible del entretenimiento, tomó elementos de esa realidad, los sobredimensionó, siguiendo esquemas informativos, hasta hacerlos llegar casi al absurdo, y los incorporó en su práctica discursiva de forma tal de poder competir con las nuevas formas de *infotainment*. En definitiva, los límites terminaron absolutamente borroneados.

7. Conclusiones

Realidad y ficción de los medios se ubicaron así en una zona lábil, en un espacio inestable que se transformó en un instrumento poderoso de persuasión. La verdad de los

hechos estaba siempre más allá, escondida entre las bambalinas del poder, entre los pliegues de un complot armado que se reía y escabullía de su audiencia. La credibilidad quedaba así en suspenso y la ficción se presentaba como un instrumento válido para acercarse a (una supuesta parte de) la verdad. Se persuadía estirando y retorciendo los hechos –ya ficcionales, ya reales- para que “calzaran”, para que entraran, mixturados, hibridizados, en un terreno ambiguo, en una nueva lógica, en un ámbito particular de seducción y manipulación abierta de la representación, signado por imperativos de mercado. Semejante juego aparecía con dos preocupaciones básicas: por un lado, gracias a su serialización, regular la atención mediante una amplificación de lo irracional en el imaginario colectivo; por otro, provocar una aceptación de ciertas medidas represivas.

Una crisis de confianza se terminó por apropiarse del espacio discursivo, en donde el mundo ficticio terminó estableciendo una verdad operatoria con la realidad. Se instauró entonces toda una estrategia puesta al servicio de la producción de “un efecto de verdad” y se le hizo creer al receptor –lector, televidente, radioescucha- que esos recursos ficcionales convocados en su diégesis eran una “hipótesis real”. Y así como el discurso menemista se había vaciado semánticamente, así como las promesas no habían tenido respaldo tangible, y se habían basado en puro emocionalismo, el lenguaje de los medios informativos terminó vaciándose también, provocando una alteración en los modos de “leerlos”.

Las historias eran creíbles porque provenían de un corpus cultural que la audiencia conocía muy bien y al que había dado estatus de verdad. Se provocaba un “placer de lo

familiar” apelando con mucha sagacidad a la memoria cultural argentina, mientras se fomentaba e impulsaba una narrativa macro que construía un espacio cruzado por lo siniestro, lo azaroso y lo criminal, y que se transformaría en el imaginario de la época. La repetición casi seriada de los problemas –cada caso policial abría una serie que nunca cerraba, sino que, como en un folletín “*multiplot*”, se continuaba en otros- terminó incorporada en las formas de percepción de la audiencia. El *thriller* folletinesco acabó por reproducir y normalizar cierta forma de ver: un imperativo cuasi histórico de crisis infinitas en donde las instituciones y políticas públicas aparecían como incapaces de controlarlas. En síntesis, la conformación de un “discurso normalizador sobre el desvío”, que, con insistencia, se reiteraba en cada edición informativa (o en cada programa de entretenimiento), implicó a la postre una visión atemorizante del mundo y una aceptación irreflexiva de políticas represivas y de mayor control. En el contexto de las recientes elecciones municipales de Buenos Aires (junio de 2007), el triunfo del candidato de la derecha, Mauricio Macri, parecería confirmar el éxito de esta estrategia.

Notas

(1). ¿Quién podría olvidar las apariciones de referentes políticos en los *sketches* de *Hola, Susana*, un programa misceláneo dirigido por una *vedette* de teatro de revistas o los juegos deportivos en los que el propio presidente Menem participara en los programas televisivos de su amigo Marcelo Tinelli? Un ejemplo sintomático de lo que señalamos pueda ser el Dr. Moisés Ikonicoff, quien terminara, en los primeros meses de 1998, en el escenario del teatro Astros, como monologuista en la revista de varieté *Corona al gobierno, Süller al poder*. Es este un viraje curioso, teniendo en cuenta los antecedentes intelectuales del personaje: “Abogado con diploma de honor en la Universidad de Buenos Aires; en Francia, investigador del Instituto de Ciencias Económicas Aplicadas, a la orden de François Perroux; director del Instituto de Estudios de Desarrollo Económico Social, dependiente de la Universidad de París (...); compañero del mítico Daniel Cohn Bendit, ideólogo del utópico Mayo Francés; asesor de Houari Bournedienne; secretario de Planificación y en el ANSSAL; asesor de la cancillería (...)” (Vázquez 129).

(2). “Sabe-se, hoje, que não existe uma opinião pública, mas várias, tantas quantos grupos, camadas sócio-econômicas, e elas se expressam através das organizações, das manifestações mais ou menos espontâneas, das pesquisas, das eleições, etc” (Junqueira, citando a Figueiredo). El término “semiótica social” ha sido acuñado por M.A.K.Halliday (2-3), quien, entre otras cosas, señala: “By their everyday acts of meaning, people act out the social structure, affirming their own statuses and roles, and establishing and transmitting the shared systems of value and of knowledge. (...) This two fold function of the linguistic system ensures that, in the microencounters of everyday life where meanings are exchanged, language not only serves to facilitate and support other modes of social action that constitute its environment, but also actively creates an environment of its own, so making possible all the imaginative modes of meaning, from backyard gossip to narrative fiction and epic poetry. The context plays a part in determining what we say; and what we say plays a part in determining the context. As we learn how to mean, we learn to predict each from the other”.

(3). “Los medios de comunicación juegan un papel relevante en la construcción de los imaginarios sociales ya que, al producir bienes simbólicos, aportan a la construcción que esa sociedad hace de su imaginario. Los imaginarios sociales son las representaciones (mitos, memorias, ‘arquetipos’, etcétera) que una determinada sociedad o comunidad tiene de sí misma o de otras. A través del imaginario social una comunidad designa su identidad: elabora una representación de sí misma, marca la distribución de los papeles y los roles sociales; expresa e impone ciertas creencias, etcétera. Esta identidad colectiva marca un ‘territorio’ y define las relaciones con los ‘otros’” (Ford 64).

(4). “[...] Menem shaped his candidacy and strengthened an electoral campaign that was sustained by his own physical presence exhibited as a guarantee aboard the menemovil. He offered to the political theater his body to be seen and touched as a material incarnation of the message that he brought In [an] event at [a] soccer stadium [in 1988], he entered aboard the menemovil followed by spotlights--like a true star of popular redemption who knows how to manage the aesthetics of pop and rock. In this event, his body became sublime. Dressed in fluorescent white and illuminated by a single ray of light, Menem moved through the stadium to take his place at the rostrum. In the processions of the presidential campaign, the body of Menem circumnavigated a scene in constant motion: people could see him arriving; they could see him passing by; they could follow him. He was there making his way through the crowd, slightly distant, but generating at the same time the illusion of proximity” (Sarlo, “Argentina under Menem” 34).

(5). Para un análisis detallado de los mayores grupos económicos que participaron de las privatizaciones argentinas y sus áreas de inversión ver Treisman.

(6). “Neoliberalism tends on the whole to favour severing the economy from social realities and thereby constructing, in reality, an economic system conforming to its description in pure theory, that is a sort of logical machine that presents itself as a chain of constraints regulating economic agents” (Bourdieu. Edición electrónica).

(7). Como señala Manovich, esta nueva estética se caracterizará por su “smoothness and continuity. Elements are now blended together, and boundaries erased rather than emphasized” (142).

(8). Jugamos aquí con la plurisemia de la palabra montaje, entendida no sólo como combinación de partes de un todo, sino también como ajuste y coordinación de los elementos de la representación en un espectáculo, como aquello que sólo aparentemente corresponde a la verdad, y también como collage. Aníbal Ford hablará también de “sinergia” –palabreja que comienza a escucharse cada vez más bajo el reinado neoliberal-, entendida como un principio de complementariedad por el cual se recurre a distintos usos de un mismo producto o a la “utilización de los mismos factores de producción para realizar bienes diferentes” (106). Una de las formas que esta complementariedad adopta puede ser el *merchandising* –piénsese en todos los productos que una película puede originar: libros, documentales sobre el *backstage*, versiones fílmicas abreviadas o del director, juguetes, libros de estampas, discos compactos con la banda sonora, etc.-.

(9). “La confusión entre ficcionalización y narración es frecuente. Una cosa es informar mediante un discurso narrativo. Otra es transformar los acontecimientos en algo que podría haber sido inventado o inventarlos. Por otro lado, puede haber narrativización sin espectacularización. La narración es un recurso cognoscitivo igualmente válido que la argumentación, tanto en nuestra comunicación cotidiana oral, como en la escritural (...). La espectacularización supone una puesta en escena mediante recursos teatrales, visuales, auditivos, corporales, etc., que establece un ‘contrato de lectura’ muy diferente con el público de los contratos de la narración de la información o de la argumentación” (Ford 249).

(10). “En el contrato de información el primer propósito, el de ‘hacer saber’, que se relaciona con la verdad, que supone que el mundo existe por sí mismo y que puede informarse acerca de él con seriedad en una escena de significación considerada ‘real’. La segunda finalidad, la de ‘hacer sentir’, sería secundaria en un contrato de este tipo pues, como se relaciona con al seducción, permite suponer, a la inversa del propósito anterior, que el mundo sólo es apariencia y que, por consiguiente, sólo puede informarse acerca de él por ‘placer’ en un escenario de significación considerado ‘ficcional’” (Charaudeau 86).

(11). “La información mediática queda presa en sus contradicciones, la que puede resumirse en la fórmula siguiente: *ser lo más creíble posible y, al mismo tiempo, atraer al mayor número posible de receptores*” (Charaudeau 85. Subrayado en el original).

(12). Se hace necesario aquí distinguir los conceptos de “ficcional” (y “ficcionalización”), de “ficticio” y “factual”. Siguiendo a Farré (193-207), por ficcionalización (o por ficcional) entenderemos –siempre con diversos grados- la representación de acciones reales, de sucesos del mundo real, mediante recursos prestados de la ficción artística (estrategias retóricas y estilísticas con las que se presenta la realidad y que pueden adoptar diversas formas, según sea en los niveles del enunciado, de la enunciación o en la situación comunicativa). Por ficticio, en tanto,

designaremos “lo no existente” (acciones o personajes inexistentes o que nunca tuvieron lugar). Y con el tercer término aludiremos a “lo que es o ha tenido lugar”.

(13). “Se supone que el espectáculo, al desordenar, deslegitima, mientras que la misión del periodismo sería organizar lo real, imponer un orden al caos del espectáculo, dotar de legitimidad” (Martín-Barbero y Rey. Edición electrónica).

(14). En lo que se refiere al descenso en la de venta de los periódicos argentinos, la Asociación Mundial de Periódicos (WAN) señalaba que la Argentina presentaba, para el período 1997-2001, la caída más pronunciada en todo el mundo, con un retroceso del 35,8% (Ver Rey Lennon). Con el nombre de “efecto tequila” se conoce la crisis económica que se produjo en los países emergentes –entre ellos, la Argentina- a partir de la devaluación del peso mexicano en diciembre de 1994.

(15). “Esta reducción a lo exótico o lo grotesco sobre los países o regiones pobres, dependientes, no es nueva. El imaginario común o la ideología sobre ellos va pareja a las curiosidades de viejo circo o de feria, a las exposiciones internacionales donde se mostraban aborígenes como seres infrahumanos. Pero da una vuelta de tuerca en la actualidad, en su ingreso en la publicidad o en los diversos géneros de la televisión verdad, ambos fenómenos pertenecientes a la globalización de los mercados. Sin embargo, esta vuelta de tuerca tiene anclajes históricos lejanos como las formas en que (o desde donde) en los países centrales se vio o construyó peyorativa o exóticamente la figura del otro, mirada muchas veces sustentada en teorías o concepciones filosóficas como sucedió, por ejemplo durante la etapa de expansión imperialista de la segunda mitad del siglo pasado, con el darwinismo social, que ubicaba la cultura de los países subdesarrollados o, simplemente, a los pobres de su propia cultura en una escala inferior de la evolución” (Ford 36)

(16). La hipótesis de Prieto observa que la literatura nacional se habría originado a partir de un discurso extranjero, el cual habría determinado con anterioridad el imaginario que fijaría la “especificidad” argentina. La elección de ciertos motivos que aparecen recurrentemente en los escritos de estos viajeros, como el gaucho, el matadero, la pampa o el indio, habrían sido “traducidos” y reciclados por los fundadores de la literatura nacional como Alberdi, Echeverría, Mármol o Sarmiento.

(17). Hay que recordar aquí la particular retroalimentación de noticias que se produce entre las ediciones de los periódicos, los programas matutinos de radio (que las leen y expanden) y los noticiarios que las retoman a la noche, hasta reiterarse todo el proceso otra vez al día siguiente.

(18). En 1997, el empresario Alfredo Yabrán, un hombre estrechamente relacionado con el gobierno del Dr. Carlos Menem y sus políticas privatizadoras, había sido acusado de estar involucrado en varios actos de corrupción y de ser el instigador del asesinato del fotógrafo de la revista *Noticias*, José Luis Cabezas (25 de enero de 1997). Acorralado por las acusaciones de la prensa, se suicidó en su estancia de la Provincia de Entre Ríos el 20 de mayo de 1998. Su participación intelectual en el asesinato del fotógrafo nunca fue totalmente aclarada en la justicia. La telenovela en cuestión, *Ricos y famosos*, de Hugo

Moser, en donde proféticamente se vaticinó el suicidio de Yabrán, fue emitida por *Canal 9* de Buenos Aires, unos meses antes de la muerte del empresario. Para un análisis detallado del caso Yabrán y su relación con la telenovela, ver Hortiguera, “Imposturas de la ficción”.

(19). La muerte de Carlos Saúl Menem (h) en un accidente aéreo el 15 de marzo de 1995 desencadenó una serie de especulaciones relacionadas con un posible atentado. Para un análisis detallado de este caso, ver Wiñazki. En lo que se refiere al caso de la corrupción en el senado, el seguimiento de la prensa durante los meses de junio y agosto de 2000, y las consecuencias mediáticas y políticas del caso, ver Hortiguera, “Seduciendo desde la frontera”. Para una descripción del asalto a la oficina bancaria del *Banco Río*, en la provincia de Buenos Aires, el 13 de enero de 2006, y su cobertura periodística, ver “Así elogió la prensa argentina a los ladrones que robaron una sucursal del Banco Río”. Sobre el tratamiento que dio la prensa al asesinato de María Marta García Belsunce, el 27 de octubre de 2002, ver el trabajo de Hortiguera, “Productos mediáticos”. Finalmente, para detalles sobre el asesinato de Nora Dalmasso y las aristas sensacionalistas que le dieron los medios al caso ver “Río Cuarto...”).

(20). El fenómeno se reitera recientemente con la decisión de un tribunal de justicia de sentenciar al esposo de María Marta Belsunce a cinco años de prisión por encubrimiento en su asesinato. Al día siguiente de la sentencia (12 de julio de 2007), *Página/12* no titubeó en publicar una entrevista al escritor Vicente Battista en donde se le pedía al autor un análisis del caso en “clave de novela policial” (ver Alarcón).

(21). No está de más recordar que *canal 13* pertenece al grupo que edita también el periódico *Clarín*. Es significativo entonces que esta práctica se hubiera desarrollado casi paralelamente en los dos medios.

(22). *Clarín* también retomó esa práctica en sus páginas.

Bibliografía

Alarcón, Cristian. “Lo único real que tenemos es un cadáver” (Entrevista a Vicente Battista). *Página/12* 12 de julio de 2007. 13 de julio de 2007.
<<http://www.pagina12.com.ar>>.

Alonso, Guillermo; Gasman, Carlos y Savoia, Claudio. “¿Qué relación nos proponen Bernardo, Jorge y Mariano? Los modos de interpelación en los programas periodísticos de opinión”. *III Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación “Comunicación: campos de investigación y prácticas”*. Universidad Nacional de Cuyo, 1997. 14 de diciembre de 2005. 10 de enero de 2007.
<<http://www.geocities.com/CollegePark/5025/mesa19f.htm>>.

Arias, María Fernanda. “Charismatic Leadership and the Transition to Democracy: The Rise of Carlos Saúl Menem in Argentine Politics”. University of Texas at Austin, Working Papers of the Institute of Latin American Studies, no 95-02, 1995. 14 de

diciembre de 2005. 10 de enero de 2007,
<<http://www.lanac.utexas.edu/project/etext/llilas/tpla/9502.pdf>>.

Armony, Víctor. "Populisme et néopopulisme en Argentine: De Juan Perón à Carlos Menem". *Politique et Sociétés* 21, 2 (2002): 51-77.

"Así elogió la prensa argentina a los ladrones que robaron una sucursal del Banco Río". *Diario sobre Diarios*. 26 de enero de 2006. 10 de enero de 2007,
<http://www.diariosobrediaros.com.ar/dsd/diarios/zona_dura/26-01-2006.htm>.

Atorresi, Ana. *Los géneros periodísticos*. Buenos Aires: Colihue, 1995.

Barton, Jonathan R., 1997: *A Political Geography of Latin America*, NY: Routledge, 1997.

Becker, Karin E. "Photojournalism and the Tabloid Press." *Journalism and Popular Culture*. Eds. Peter Dahlgren y Colin Sparks. London: Sage, 2000. 130-153.

Bourdieu, Pierre. "The essence of neoliberalism. Utopia of endless exploitation". *Le Monde Diplomatique* 8 de diciembre de 1998. 10 de enero de 2007. <<http://mondediplo.com/1998/12/08bourdieu>>

Carrol, N. *The Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Castro, Jorge & Petraglia, Ricardo. "Conformación oligopólica de las Telecomunicaciones en la República Argentina: otra muestra de la realidad latinoamericana El mercado en pocas manos". *Sala de Prensa* 33, 2 (2002): <<http://www.saladeprensa.org/art239.htm>>

Ciamberlani, Lilia. "Los procesos de hiperreferencialización. Del discurso de la actualidad a los reality shows". Eds. Eliseo Verón y Lucrecia Escudero. *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, 1997. 121-129.

Chareaudeau, Patrick. *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1998.

Eco, Umberto. *Travels in Hyperreality*. England: Picador, 1986.

----- "El síndrome del complot." *Suplemento La Nación Revista. La Nación*, 15 de abril de 2007, <<http://www.lanacion.com.ar>>.

"El conflicto con Uruguay: más de cuatro años de puja por las papeleras uruguayas. Paso a paso, la historia del conflicto." *Clarín*, 23 de enero de 2007. <<http://www.clarin.com.ar>>.

Escudero, Lucrecia. "El secreto como motor narrativo". Eds. Eliseo Verón y Lucrecia Escudero. *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, 1997.73-86

Farré, Marcela. *El noticiero como mundo posible. Estrategias ficcionales en la información audiovisual*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.

Fernández Pedemonte, Damián. *La violencia del relato. Discurso periodístico y casos policiales*. Buenos Aires: La Crujía, 2001.

Ford, Aníbal. *La marca de la bestia. Identificaciones, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: Norma, 2002.

Fried, Amy. "Mr. Smith Tells Congress to Go to Hell": Celebrity and Performance in the Iran-Contra Affair." Ed. David A. Schultz. *It's Show Time! Media, Politics, and Popular Culture*. New York: Peter Lang, 2000. 151-169.

García Canclini, Néstor. *Ideología, cultura y poder*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires, 1997.

---. *La globalización imaginada*. México: Paidós, 1999.

Granovsky, Martín. "Imágenes italianas, imágenes argentinas. Cómo funciona la mafia." *Página/12* 24 de mayo de 1998. 14 de sept. de 2004
<<http://www.pagina12.com.ar>>.

Halliday, M.A.K. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Arnold, 1978.

Hortiguera, Hugo. "Productos mediáticos: El *affair* Belsunce y el suspenso permanente de la realidad". *Estudios sobre el mensaje periodístico 11*. Universidad Complutense de Madrid (2005): 53-64.

---. "Imposturas de la ficción: Estética de la destrucción y placer de la incertidumbre en el discurso periodístico argentino contemporáneo." *Studies in Latin American Popular Culture*, 24, (2005): 101-126.

---. "Seduciendo desde la frontera: folletín, pasión y suspenso en el periodismo argentino del nuevo milenio." *Antípodas. Journal of Hispanic and Galician Studies 16*. La Trobe University,(2005): 131-144.

Junqueira, Lília. "O papel dos media na construção das representações sociais da violência. O caso da televisão no Brasil e dos jornais impressos em Pernambuco." *Comunicação; XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. INTERCOM-Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares e Comunicação. Centro de Artes e Comunicação-CAC. Recife. BRASIL, 3-12 de setiembre de 1998. 10 de enero de 2007.*

<http://scholar.google.com/scholar?hl=en&lr=&as_qdr=all&q=cache:niN841Lj4xYJ:www.intercom.org.br/papers/1998/gt16/GT1602.PDF+>

Kellner, Douglas. *Media Spectacle*. London/New York: Routledge, 2003.

Lipovetsky, Gilles. "The Contribution of Mass Media." *Ethical Perspectives* 7, 2-3, (2000): 133-138.

---. *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación, empresa*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.

Martín-Barbero, Jesús y Rey, G.. *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa, 1999. (Versión electrónica de su capítulo 2 "Imágenes y política": <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/barbel.pdf>).

Martini, Stella y Luchessi, Lila. *Los que hacen la noticia. Periodismo, información y poder*. Buenos Aires: Biblios, 2004.

Martini, Stella. "Periodismo en los 90: el trabajo sobre una nueva agenda pública." *Periodistas: entre el protagonismo y el riesgo*. Ed. Alicia Entel. Buenos Aires: Paidós, 1997. 147-162.

Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.

Molero, Miriam. "Mentiras a la medida de la radio y la TV." *La Nación* 18 de noviembre de 2001. 10 de enero de 2006 <<http://www.lanacion.com.ar>>.

Morais, Susana. "Da tragédia ao final feliz: O papel do espectáculo mediático na construção da identidade contemporânea", *Agora Net. Revista sobre novos media e cidadania*, 4, 5 de julio de 2005. 10 de enero de 2006. <<http://www.labcom.ubi.pt/agoranet/04/morais-susana-espectaculo-mediatico.pdf>>

Morley, David. "Finding Out about the World from Television News. Some Difficulties", Ed. Jostein Gripsrud. *Television and Common Knowledge*. London/New York, Routledge, 1999. 136-158.

Piglia, Ricardo. "Teoría del complot." Transcripción de la conferencia dictada el 15 de julio de 2001 en la Fundación Start de Buenos Aires. Desgrabación de Guadalupe Salomón. *Revista Casa de las Américas*, 245, octubre/diciembre de 2006. 24 de marzo de 2007 <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistacasa/245/ricardopiglia.pdf>.

Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

Quevedo, Luis Alberto. "Política, medios y cultura en la Argentina de fin de siglo." Ed. Daniel Filmus. *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 1999. 201-224.

Rey Lennon, Federico. "Crisis de la prensa argentina", *Chasqui*, 80, 2002:
<<http://www.comunica.org/chasqui/chas-ed-80.htm>>

"Río Cuarto: la construcción de un 'juego sexual' como causa de muerte que no se pudo comprobar. La 'hipoxifilia' difundida por los medios y desmentida por la Justicia." *Diario sobre diarios*. 12 de diciembre de 2006. 10 de enero de 2007, <http://www.diariosobrediarios.com.ar/dsd/diarios/zona_dura/12-12-2006.htm>.

Sarlo, Beatriz. "Argentina under Menem: The Aesthetics of Domination. (Report on Culture)". *NACLA Report on the Americas* 28, 2 (1994): 33-37..

Schettini, Adriana. *Ver para creer. Televisión y política en la Argentina de los 90*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Slavich Walter. "Asalto en Acassuso: La realidad transformada en ficción: Un guión de TV para el robo al banco". *Clarín* 16 de enero de 2001. 10 de marzo de 2007 <<http://www.clarin.com.ar>>.

Tagle, Sergio. "Políticas comunicacionales: Políticas para una Latinoamérica en tránsito". Documento leído en el Seminario: "Políticas públicas de comunicación en el Cono Sur". Universidad de la República. Montevideo, Uruguay. 17-19 de agosto de 2005. 14 Dic. 2005 <<http://www.liccom.edu.uy/seminario/ponencias/tagle.html>>. Sitio inactivo.

Torre, Claudia. "Los relatos de viajeros". *Historia crítica de la literatura argentina 2. La lucha de los lenguajes*. Ed. Julio Schvartzman. Buenos Aires: Emecé, 2003. 517-538.

Treisman, Daniel. "Cardoso, Menem, and Machiavelli: Political Tactics and Privatization in Latin America." *Studies in Comparative International Development* 38, 3, (2003): 93-109.

Trinta, Aluizio. "Telenovelas y docudramas. Realidad y ficción". Eds. Eliseo Verón y Lucrecia Escudero. *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, 1997. 107-112.

Van Der Kooy, Eduardo. "La política, bajo historias de muertes y conjuras." *Clarín* 5 de octubre de 1998. 14 de sept. de 2004 <<http://www.clarin.com.ar>>.

Vázquez, Luciana. *La novela de Menem. Ensayo sobre la década incorregible*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Wiñazki, Miguel. *La noticia deseada. Leyendas y fantasmas de la opinión pública*. Buenos Aires: Marea, 2004.

**El encanto de *El desencanto*.
Cine, literatura e identidad en la Transición Española**

[Germán Labrador Méndez](#)
Universidad de Salamanca

El adoraba *Bajo el volcán*. En una de nuestras últimas violentas discusiones, yo le eché en cara: «Lo peor de todo es que te matará una mala novela». Siempre bebía solo. Al principio bebía con amigos. Empezó haciéndolo así. Luego solo. Siempre solo. En los tres últimos años dejó de salir de casa, y bebía allí. Casi siempre whisky. Periódicamente cambiaba el whisky unas veces por tequila, o vermut, o ron o vodka. Al principio, cada vez que cambiaba, era como si estuviese con una amante nueva. Luego se cansaba de ella, como de todas las demás, y volvía al whisky, al que le fue de alguna manera fiel toda la vida. En su código del honor jamás entraron a formar parte ni los anisados ni los licores. Al igual que otros muchos de los que beben, terminaba haciendo esa rueda, y se entregaba al nuevo descubrimiento con alegría, advirtiendo en ellas propiedades y virtudes que echaba en falta en el whisky. Luego no tardaba en volver la desilusión y el tedio (252-3).

El texto pertenece al cuarto volumen de los diarios de Andrés Trapiello. Escrito en 1990, contextualiza la muerte de su amigo V. a partir de sus recuerdos más inmediatos. Aquí, V. se nos presenta como una persona autodestructiva, inscrita en un ciclo perverso de experimentación con alcoholes de naturaleza literaria. La prolongada lectura de la novela de Malcom Lowry se presenta como centro explicativo de una insostenible vida a imitación de la del cónsul Firmin, obsesionados ambos por encontrar una suerte de autenticidad través a de las sendas del exceso.

Se trata, en apariencia, de un episodio banal. Una semblanza autobiográfica en la que un escritor recuerda fragmentos de la existencia de una persona querida. Entre ésta y el

texto existen diversos grados de mediación: del amigo a la memoria y de ésta a la escritura. Conviven tiempos distintos. El último de ellos nos refiere una temporalidad literaria en la cual la experiencia del amigo se estetiza, y su persona es reescrita en los términos de un personaje literario: sus adicciones se erotizan y el alcohol pasa a funcionar como un flujo de amantes y mujeres en un complejo discurso de lealtades, honores y fidelidades que trata, en última instancia, de enmascarar el tedio.

Pero hay otra mediación, de tipo metaliterario, en la cual se le concede a la literatura un valor explicativo en la desgraciada conducta vital del amigo-personaje. Movidio por un mito de destrucción parejo a los de Hemingway o Boris Vian, Trapiello construye una idea de culpa en la persecución de una existencia literaria, pretendiéndola presentar como errada pero acabando por juzgarla en clave estética: lo peor no es la destrucción, moralmente estúpida, sino que venga inspirada en una *mala* novela, es decir, insostenible además desde un punto de vista estético. Y, no obstante, el texto presenta un bucle enunciativo. La literatura sirve para construir aquella imagen literaria, lo literario se ofrece entonces como causa de lo vital pero todo ello se propone justamente desde una perspectiva estética: resulta imposible reconstruir la primacía de experiencia, imitación o escritura en el relato.

Insisto. En sí mismo estaríamos ante una escena banal, un momento intrascendente estetizado por dos veces en dos giros discursivos. Y sin embargo existe una conexión epocal, una repercusión histórica y social para esta anécdota, vínculo que le va a conceder un significado segundo que desde ahora anticipamos. Un lugar donde la destrucción de V. se proyecta en un cuadro más complejo, de naturaleza generacional, escrito en los contornos del tiempo transicional, cuyos perfiles manifiestan y proclaman un determinante influjo de la letra a la hora de condicionar las existencias de sus protagonistas y derivarlas hacia un fracaso que las desprovee de sentido:

Cuando se pasa una cierta edad ni siquiera hay tragedia. Lo que queda es a unos el alcohol, a otros la droga o la rutina. Y me ha salido todo muy mal porque somos una generación a la que le ha salido todo muy mal en general. Porque se me han muerto muchísimos amigos, de verdad, muchísimos amigos de mi generación, y se han muerto muy mal. Amigos y amigas que han tenido unas muertes muy trágicas. Hay gente que se ha suicidado desesperada, se ha tirado de un puente o se ha puesto encima de una vía. (Franco 39'15'')

Son las palabras que le sirven a Michi Panero en *Después de tantos años*, para hacer un negativo balance sobre su personal historia y la de su generación. «Las cosas han salido muy mal» es la expresión que define una serie de tránsitos erráticos, muertes, suicidios y debacles que rodean y resumen su experiencia del tiempo y de la madurez.

Declaraciones en 1994 impregnadas de fatalismo niegan, ahora sí, la existencia de una tragedia en términos mayúsculos, es decir, de un destino expresable en una máquina narrativa de naturaleza organizada que construye una causa inalcanzable, impensable, menor pero omnipresente, una suerte de expresión de un concepto de entropía. Todo se dirige hacia su disolución y no hay mayor motivación en ello que una ley general de la existencia.

El fracaso del individuo del primer ejemplo se convierte en el fracaso de la generación en el segundo, y lo que gana en importancia histórica y en significación lo pierde en legibilidad. El movimiento que sirve para llamar la atención sobre la trascendencia de la primera anécdota le resta la posibilidad de que su estetización le confiera una carga de sentido en una perspectiva absoluta. Fuera del discurso, de la escritura, la destrucción literaria, pierde esa naturaleza para leerse como destrucción a secas. No es sino otra trampa: las palabras del menor de los Panero se inscriben en un discurso fílmico que, además, dialoga con otro mito literario de la época: la saga del *Desencanto*, que se construye como imagen profunda de la generación que allí se evoca. La

aparente *verdad* de este sujeto se diluye en la veracidad de su personaje y nos devuelve a la misma arquitectura de bucles y de espejos que va a definir, posibilitar y limitar el trayecto que estas páginas pretenden.

En el fondo, diciendo esto no se hace sino explicitar el problema teórico que aquí se abordará, que señala justamente el cruce, siempre conflictivo, entre un concepto de literatura y uno de realidad, presentados como dos absolutos: la literatura como construcción que implica y produce consecuencias en el orden de lo real, en la forma de fenómenos empíricos, pero también como procesamiento posterior de los hechos, en la manera de su narración, de su lenguaje explicativo. Y ello, alejados de una perspectiva idealista, que especule con la idea de grandes seres producto de un temperamento especial, capacitados para una existencia densa, en la manera presuntuosa del *letraherido*, pero también distantes de una sociología de la literatura de tipo referencial, en la que se le conceda a un texto priorizado un lugar de reflejo o actuación en un contexto histórico determinado.

La perspectiva que aquí se desea adoptar a la hora de enfrentar la dimensión de lo escrito y de lo vital, responde más a una hermenéutica de raíz biopolítica, un lugar de lectura del discurso literario que reclama datos y fenómenos inscritos en una economía del yo de tipo individual, anecdótica si se quiere, que sólo en su cuantificación puede obtener un lugar histórico explicativo y una importancia que haga necesario su análisis. Es decir, se busca interrogar lo literario como discurso que fuerza al desarrollo de acciones vitales concretas en una forma determinada, como lugar donde se construye el sujeto y desde el cual desempeña una praxis, como espacio útil a la hora de definirse, explicarse o enfrentarse en un lugar más amplio de interacciones como nombres, discursos e identidades situadas en un espacio social.

A pesar de que es posible que este tipo de abordaje no sea el más frecuente desde el ámbito de la filología, otras disciplinas que se han encargado de pensar el discurso literario han llegado a aproximaciones semejantes. Se alude en particular a la filosofía y al lugar desde el cual, a raíz del llamado «giro lingüístico», ha comenzado a concebir la literatura como aparato operador de realidades que le otorga una utilidad, un rendimiento social de tipo heurístico:

En una perspectiva nietzscheana, que excluye la distinción entre realidad y apariencia, modificar la forma de hablar es modificar lo que, para nuestros propósitos, somos. Decir, con Nietzsche, que Dios ha muerto, es decir que no servimos a propósitos más elevados. La sustitución nietzscheana del descubrimiento por la creación de sí equivale al reemplazo de la imagen de generaciones hambrientas que se pisotean las unas a las otras por la imagen de una humanidad que se aproxima cada vez más a la luz. Una cultura en la que las metáforas nietzscheanas fuesen expresiones literales sería una cultura en la que se daría por sentado que los problemas filosóficos son tan transitorios como los problemas poéticos, que no hay problemas que vinculen a las generaciones reuniéndolas en una única especie natural llamada «humanidad». Una percepción de la historia humana como la historia de metáforas sucesivas nos permitiría concebir al poeta, en el sentido genérico de hacedor de nuevas palabras, como el formador de nuevos lenguajes, como la vanguardia de la especie. (40)

Tal es la opinión de Richard Rorty, quien en su libro *Contingencia, ironía y solidaridad*, trata de construir un lugar antiidealista, nominal e histórico para lo literario, donde, en compañía de una filosofía redefinida por su habilidad para la metáfora, vendría a articular cada vez mejores sistemas explicativos de la realidad, cada vez más capacitados para describirla en una dinámica de rentabilidad hermenéutica y mejora social. Es decir, desprovista de una capacidad para aludir a la Verdad, la literatura sirve a la construcción de léxicos comunes, es decir, grandes campos metafóricos de los que los individuos y las sociedades se valen para hablar del mundo y funcionar en él. Los distintos momentos históricos de lo literario en la Modernidad vienen a procurar un tiempo de optimización de las metáforas. La letra, capitaneada con valor por los «poetas

vigorousos», sirve para iluminar la marcha de esa «humanidad que se aproxima cada vez más a la luz» (40) y se recubre de una semántica positiva, al generar horizontes sociales de mayor justicia y felicidad o, al menos, al generar la posibilidad de los mismos, o su *hope*, su esperanza.

Afirmar que en términos sociales o históricos la literatura no siempre valida ese potencial positivo que se le sospecha es algo evidente. Sin embargo, si consideramos casos tan tristes como los del sujeto V., nos enfrentamos a la evidencia de que la literatura tampoco en términos biopolíticos resulta siempre beneficiosa para los sujetos que alcanzan a decirse a través de sus metáforas. Y es que hay toda una tradición de pensamiento y escritura que se ha encargado en demostrar cómo lo literario posee una carga tóxica, peligrosa que lleva con cierta facilidad a la equivocación, al error, a la alienación o al desastre (R. de la Flor 1997). Todo ello habría configurado su propio panteón de figuras de la conciencia desdichada, cuyas máximas deidades serían don Quijote y Mme. Bovary, construcciones emblemáticas de la capacidad de la letra para sugerir desarreglos respecto al mundo y disfunciones problemáticas con la estructura de la realidad. Construcciones que no en vano han tenido un amplio desarrollo en la bibliografía psicoanalítica y psicopatológica.

Por mucho que Rorty insista en la evidencia de que «el mundo no nos proporciona un criterio para elegir entre metáforas alternativas» y «que lo único que podemos hacer es comparar lenguajes o metáforas entre sí, y no con algo situado más allá del lenguaje y llamado *hecho*» (40) (1), la corrección filosófica del enunciado palidece con la evidencia del error o acierto de determinados lenguajes, tal vez no en términos de verdad pero sí en términos de adecuación o de uso, con algo que en efecto sigue estando situado más allá del lenguaje y que, a falta de término mejor, habrá que seguir llamando *hecho*. Es decir, que intuitivamente se verifica el acierto o el error que supone

utilizar determinados lenguajes para comprender el mundo y que, en ciertos casos, la sobreinterpretación literaria de las cosas conduce a lugares existenciales desastrosos para sus sujetos.

Don Quijote, en esta perspectiva, no debe pensarse como una forma atemporal, una cristalización de una verdad sobre la existencia, sino como una estructura narrativa móvil, útil para expresar la distancia entre realidad y discurso, que se verifica en una forma discursiva diferente según el contexto histórico donde se manifiesta. Es decir, que habría momentos donde los grandes emblemas de la alienación literaria emergen con especial visibilidad o con una estadística más densa, llamando a producir una modulación de sentido sobre el lugar histórico-social al que aluden. No parece excesivamente forzado sugerir que la forma Don Quijote resulta especialmente rentable en los tiempos de transformación social, en los momentos epocales, aquellos en los que el lenguaje compartido para describir el mundo se vuelve rápidamente inservible y que, por tanto, reclaman mayor necesidad de generar y utilizar discursos nuevos. Aquellos con mayor necesidad de entender lo que está pasando y, al tiempo, los de mayor facilidad de equivocarse a la hora de hacerlo.

De esta forma, los tiempos de emergencia revolucionaria, tal y como los describía Marx, se presentan como instantes necesitados de lenguajes, temporalidades muy exigentes con los sujetos, obligándoles a la adquisición de léxicos de una manera presta que facilita el error a la hora de leer la realidad. Tiempos donde lo cómodo, y en ocasiones lo único posible, resulta importar lenguajes anacrónicos con la esperanza de que aquello que una vez sirvió para entender el mundo pueda volver a hacerlo. Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición

de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal. Así, Lutero se disfrazó de apóstol Pablo, la revolución de 1789-1814 se vistió alternativamente con el ropaje de la República Romana y del Imperio Romano, y la revolución de 1848 no supo hacer nada mejor que parodiar aquí al 1789 y allá la tradición revolucionaria de 1793 a 1795. Es como el principiante al aprender un idioma nuevo lo traduce mentalmente a su idioma nativo, pero sólo se asimila el espíritu del nuevo idioma y sólo es capaz de expresarse libremente en él cuando se mueve dentro de él sin reminiscencias y olvida en él su lengua natal. (409-10)

Es decir, la posibilidad de leer la realidad y por tanto las posibilidades, los límites, de lo que *puede ser hecho* depende del lenguaje disponible para conducirse, es decir, los límites de lo que *puede ser dicho*. Y, en determinadas coyunturas, estos lenguajes se manifiestan necesariamente incompletos, equivocados o anacrónicos, justamente allí donde se pretende generar con ellos cosas nuevas. Estas temporalidades asimilan el concepto de *performancia* en el mismo momento en que adquirir ese lenguaje anterior, en lugar de generar uno propio, significa asumir las limitaciones, disposiciones y conductas que ese lenguaje, en tanto que máquina enunciativa entraña. Es un tiempo por tanto de sujetos dichos, cuyo conflicto supone justamente la imposibilidad de decir el lenguaje que adoptan, que acaban por ser adoptados por él, produciendo figuraciones anacrónicas, *espectrales* en un tiempo que ya no les pertenece. Esta sería la forma biopolítica del Quijote.

En nuestras coordenadas, el último de estos tiempos donde los vivos se dedicaron «a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto» es sin duda el de la Transición Española, último momento de actualización de don Quijote entre nosotros, en múltiples formas desde luego pero, en el espacio que nos interesa, sobre todo, en la forma anacrónica del héroe romántico, el poeta maldito o decadente, el intoxicado de literatura.

Y es que la Transición supone un lugar de quiebra donde toda la estructura del espacio anterior se desmorona y donde los sujetos (y las instituciones) se ven obligados a definirse frente a la situación nueva, al tiempo que necesitan liberarse de los lenguajes y de las estructuras anteriores (2). En un sistema simbólico como el franquismo, basado en complejas relaciones de culpa y deuda entre el individuo y las figuraciones sociales, el ejercicio de redefinición tiene por fuerza que tener un carácter de deconstrucción compleja de un orden anterior al tiempo que dé rápida adquisición de uno nuevo, lo que, como principiantes en una lengua nueva, genera necesariamente formas agramaticales. Esta sintomatología se comprueba en formas muy parecidas en dos niveles. En primer lugar, a nivel de la acción política, donde el tiempo transformativo obliga a complicadas operaciones de nomenclatura y acuñación de lenguajes capacitadas para complejas tareas de la ingeniería política transicional, tiempo donde solo los grandes hombres filológicos y poliédricos de la política pudieron encontrar una praxis adecuada a dichas circunstancias. No es éste el lugar de contar cómo se producen estos fenómenos, pero sí se puede mencionar que el humor gráfico, la historieta, la sátira política y otros géneros especializados en la gestión simbólica del presente produjeron en su momento suficiente material crítico destinado a burlar el baile de máscaras con que los políticos transicionales pretendieron «representar otra escena de la Historia Universal». Sí nos interesa más rastrear algunos de los episodios de este carnaval a otro nivel, en el de la

acción biopolítica de la ciudadanía, y en especial, en los jóvenes de 1975 (Sánchez León 2003).

Allí, la generación de una identidad nueva se configura como una exigencia histórica y generacional y las maniobras destinadas a la consecución de tal objetivo en un primer momento adoptan todo tipo de formas (3). Se trata de un instante de devaluación de la realidad, lo que implica una gran disposición la hora de construirse un diseño proyectivo de la misma. Momento libre, no regido, en el que se perfila una utopía nietzscheana, aquella de la absoluta libertad del sujeto a la hora de representarse: en un tiempo en el que no se sabe lo que va a ocurrir es posible pensar que pueda ocurrir cualquier cosa.

Esta utopía implica formas muy imaginativas de pensarse, de actuar, de representarse, que, sin embargo, adquieren un innegable problema de verificación en su inevitable choque con «algo situado más allá del lenguaje y llamado hecho», es decir, que la saludable fantasía con que la vanguardia de la juventud de 1975 se redefinía se enfrentaba de un modo problemático con la gris realidad de un mundo anterior fracasado. De esta manera, ese esfuerzo de redefinición era también y simultáneamente un esfuerzo de estetización, allí donde el imperativo de redecirse era también producto de elevar la anécdota a una categoría significativa (Vilarós 1998). O dicho de otro modo, el proceso de demoler el pasado para construir otro nuevo, para así transformarse y transformar el mundo, era el proceso de producir un relato explicativo de lo que se desmoronaba tal que le diese un sentido a la miseria y a la insatisfacción del presente, insatisfacción que, obvio es decirlo, estaba justamente en la base de ese proceso. Era necesario asignar algún significado a tanto *Desencanto* (1976). Y en efecto, tal es la operación que produce Chavarri en su famosa cinta y tales son las razones de su éxito. Dicha película es el ejemplo y el emblema más perfecto de lo expuesto, que genera una

narrativa social y personal mucho más amplia, que construye los personajes de sus actores más allá de su límite, y que de alguna forma ejemplifica el trayecto que pretendemos recorrer. Cuando casi veinte años después, los hermanos reflexionan sobre dicha cinta, ahora es Ricardo Franco (*Después de tantos años*, 1994) quien concede a la cinta primera ese valor explicativo y estetizante que referíamos, al convertir una familia gris del franquismo en la familia del franquismo e, incluso, en La Familia.

Demoler La Familia y la propia familia, con lo que eso quiere decir respecto a un sistema que, como el franquismo se edifica en términos paternalistas, significa al tiempo una reescritura del pasado, una dotación de memoria que provee al espacio anterior de una totalidad negativa mientras sueña órdenes de coherencia y paraísos (el “éramos tan felices” que articula constantemente Felicidad Blanc). Demoler la historia familiar, para poder reescribirse, pero también reinventar la propia historia para darle una forma no menos literaria al pasado, forma que lo introduzca en un espacio de significación estética, «una especie de novela rusa» cuya falsedad aparece en el curso de los años: Eso suele pasar cuando uno empieza a ser viejo, cuando ya no se cree montones de historias y sobre todo cuando no se cree la historia literaria. “Éramos muy felices antes de la guerra y los bombardeos” y realmente yo a mi padre no lo conocí. Yo tenía diez años cuando se murió y me he criado en esa especie de novela rusa que en parte se inventó mi madre. Pero es que mis hermanos siempre están pensando en la literatura. ¡Que mi padre que conste no estaba todo el rato recitando un poema por los pasillos de casa! Que hay una búsqueda no de la ruina, sino de la autodestrucción sí, yo creo que sí (Franco 14’50’’).

Ambos procesos están relacionados. De un lado la construcción de historias y, sobre todo, la construcción de historias literarias, o la construcción de la historia desde una experiencia literaria, desde una educación sentimental, que sirve a la lectura

melancólica que demuele pero archiva la temporalidad finalizada. Pero, al tiempo, ese gesto de derruir es también un gesto fundante, que inaugura una identidad en términos de literatura, que en este caso se genera en un lugar autodestructivo, en la construcción retórica del «fin de raza», en cuya articulación concreta en el caso de los Panero presumo una educación sentimental en la novela realista decimonónica.

A la debacle de las antiguas familias del régimen les asisten los espíritus de los antiguos relatos de decadencia de las élites peninsulares. Pero sus hijos se dan entonces ese horizonte como lugar para inventarse una identidad, un lugar de discurso para explicar no ya su pasado sino su programa de actuación para el futuro. Allí, la novela del diecinueve se mezcla con la tragedia griega, con la literatura romántica y finisecular y con otros discursos que analizan la decadencia, en la articulación de un quijote maldito que proviene del linaje letrado de Iocasta: «Mis hermanos juegan al fin de raza» (Chavarrí 1976: 13'06''), «mis hermanos hace veinte años que se empeñaban en que [nuestra familia] era una tragedia griega» (Franco 1994: 14'28''). Al paso de los años esas operaciones se revelan como lo que fueron, operaciones, construcciones, reescrituras literarias.

A la hora de entender estos hábitos, cabe insistir en la naturaleza aprendida de los mismos. Al cabo este entendimiento del valor de lo literario en la gestión simbólica de la propia vida significa un aprendizaje concreto, una educación sentimental enlazada con determinados hábitos lectores, que resulta verificable sobre todo en los hijos de las familias de la burguesía y clase media urbana del régimen. Allí, en determinados miembros de esa generación, y de la anterior (la llamada del 68), la experiencia de la lectura posibilita una práctica individualizadora conectada en la infancia con iniciaciones solitarias y mundos evasivos (4). Ya allí, al menos en determinados sujetos (*voire* los Panero), es posible registrar un *exceso* de literatura que funciona

construyendo mundos de ficción proteccionistas o alternativos a una realidad funesta, lugar donde la novela de aventuras tiene una funcionalidad evidente. Este tipo de prácticas adquieren aún más importancia en un espacio adolescente, donde la disfunción subjetiva respecto al medio acelera esa experiencia de individuación a través de un sobreexceso de lecturas, literarias y políticas, que luego generará sus conflictos en el enfrentamiento juvenil con el mundo, de los cuales *Últimas tardes con Teresa* puede ser una elocuente crónica (Vilarós 60-84).

La negatividad de esas operaciones, a pesar de estar latente en su misma articulación, se hará evidente con el paso del tiempo. Pero antes de analizar ese momento de conciencia crítica respecto a la «historia literaria», es necesario afirmar la ocurrencia de un momento de fervor literario, de una articulación febril y entusiasta de ese proyecto de reinventar la vida por vía de implementarla mediante lecturas. De ese entusiasmo necesario para afrontar las circunstancias biopolíticas del tránsito a la democracia dan buena cuenta los datos estadísticos disponibles de la generación de 1975 que, frente al estereotipo, nos la presentan como una hornada de jóvenes lectores, con unos hábitos de producción y consumo de cultura muy superiores a los de sus padres o hermanos mayores (Sánchez León 170).

En la reconstrucción epocal de ese espacio, hay que mencionar la importancia del proyecto psicodélico en lo que tiene de crítica a la realidad como una dimensión preexistente e inmóvil. En efecto, el pensamiento y las prácticas culturales que rodearon el movimiento *hippie* en los finales de la década de los sesenta y principios de los setenta en España articularon y difundieron la idea de que la realidad no era sino una forma subjetiva en cuya definición el sujeto podía y debía implicarse. Este pensamiento cobra una dimensión teórica y política en determinados grupos, de los cuales la Comuna Antinacionalista Zamorana, en torno a García Calvo, es uno de los ejemplos más

destacables (1981). «La realidad no existe» es el mantra básico que resume el pensamiento de estos colectivos, axioma que, en el caso del filósofo zamorano habría de seguirse repitiendo, en contextos muy distintos, hasta la actualidad.

Si la realidad no existe, es decir, si el individuo concibe la posibilidad de generar libremente la realidad a través de su representación en ella, entonces existe la posibilidad de ser cualquier vida, con el evidente objetivo de ser *la propia vida*, es decir, configurarse una identidad propia, diferente a la del resto de los otros. La Transición, en determinado nivel biopolítico de su juventud al cabo es eso, el esfuerzo de una generación por ser colectivamente y por separado individuos diferentes. Pero lo irónico del caso es que ese esfuerzo de individuación se construye justamente a través de un modelo ejemplar, es decir, la posibilidad de ser cualquier vida pero sobre todo la posibilidad de ser *otras vidas*, y en este sentido la proyección de la propia existencia en modelos epocales prestigiosos, de los que las publicaciones del ámbito de la «literatura del rollo» dan muy buena cuenta (5).

Poetas malditos, ídolos *beat*, músicos famosos, estrellas *rocker* y, en menor medida, líderes y activistas políticos, personajes literarios del pasado, o idealizaciones de determinados tipos sociales son algunas de las mitologías que influyen en este proceso. Artaud, Burroughs, Morrison, Lenon, Genet, Johnny Rotten, el Conde Drackula, Peter Pan, Edipo, Óscar Wilde... La evidente carga disolutiva de estas vidas *ejemplares* no se les escapaba a sus fascinados seguidores, sin embargo, en ese momento de euforia discursiva, lejos de pensarse en clave negativa parece venir a servir todavía de mejor forma al proyecto biopolítico. Se trata de aquello que afirmaba Leopoldo María Panero en *El Desencanto*: «Todo goce empieza en la autodestrucción. Pero lo que yo entiendo se corresponde con una cita de Artaud que dice yo me destruyo para saber que soy yo y no todos ellos» (34'20'').

Lo interesante del caso es que este proceso no se va a detener en la década siguiente, es decir, que a pesar de la evidente transformación de la estructura socio-política, el afán por definirse libremente negando los determinismos que el medio produce sobre los sujetos y, por ende, la propia entidad de lo *real*, va a continuar hasta finales de la década de los ochenta. Allí, esta aventura encuentra una curiosa sintonía con el paradigma teórico de la posmodernidad y la ausencia de debate crítico que caracteriza su implantación en España: de pronto, a inicios de los 80 la idea de la libertad del sujeto y la ausencia de una morfología definida de lo real se extiende en medio de una celebración acrítica con la evidente satisfacción de un poder político que subvenciona y trata de integrar ese tipo de pensamiento (Subirats 1993, 2002). Tal vez la mejor expresión de este momento festivo de las élites intelectuales se puede encontrar en las palabras de un filósofo como Eugenio Trías: «Hoy día podemos seriamente pensar que es falso el dicho popular de que sólo se vive una vez. Si queremos, si nos lo proponemos podemos vivir, tres, trece, numerosas vidas. Pero el precio de esa decisión es obvio: acabar con todas las instituciones que nos exigen una monotonía o un aburrimiento» (Trías, 1984: 26).

Acabar con las instituciones, fuente de toda monotonía, de un aburrimiento que mata la libertad, que acaba con las ansias de los sujetos de representarse libres. Acabar por tanto con toda cristalización, con todo pensamiento que una al sujeto con condicionantes externos, cargas, preocupaciones, estructuras, responsabilidades o deberes.

Descomprometerse con el mundo en definitiva. «Partir de viaje», abandonar la realidad, para así poder «vivir otras vidas», «probarse otros nombres», «meterse en la piel de todos los hombres que nunca» se será (6). Introducirse de esta forma en un vértigo de identidades, de personalidades, en una espiral huidiza de representaciones imposibles en

la medida en que toda representación acaba por crear vínculos con ese «algo exterior al lenguaje» que todos llamamos hecho.

Viejo verde en Sodoma, deportado en Siberia, sultán en un harén.
¿Policía? ni en broma, triunfador de la feria, gitanito en Jerez.
Tahúr en Montecarlo, cigarrillo en tu boca, taxista en Nueva York.
El más chulo del barrio, tiro porque me toca, suspenso en religión.
Confesor de la reina, banderillero en Cádiz, tabernero en Dublín.
Billarista a tres bandas, insumiso en el cielo, dueño de un cabaret.
Arañazo en tu espalda, tenor en Rigoletto, pianista de un burdel.
Bongosero en la Habana, Casanova en Venecia, anciano en Shangri La.
Polizón en tu cama, vocalista de orquesta, mejor tiempo en Le Mans.
Cronista de sucesos, detective en apuros, conservado en alcohol.
Violador en tus sueños, suicida en el viaducto, guapo en un culebrón.
Morfinómano en China, desertor en la guerra, boxeador en Detroit.
Cazador en la India, marinero en Marsella, fotógrafo en Play Boy.
(Sabina 1992)

El texto de Sabina («La del pirata cojo») dialoga muy cercanamente con la famosa *Canción del pirata* de Espronceda. Aquí la intertextualidad, para nuestro propósito, no es en absoluto fortuita, genera lazos que nos dirigen hacia la propia entidad del proyecto que está en juego. Tal y como nos han enseñado los estudios sobre la recepción social de la poesía romántica, ha llegado a entenderse que el aparente potencial subversivo de las representaciones heroicas del Romanticismo no produce ninguna acción eficaz sobre lo real, sino que sus fantasías construyen mundos solipsistas, descomprometidos, impracticables en sus contextos. Mundos que lejos de dirigir a los sujetos hacia ningún horizonte de liberación los introducen en un espacio compensatorio que a la larga acaba por generar frustraciones en la medida en que tales lugares utópicos no pueden manifestarse positivamente en una acción sobre lo real. Demasiada literatura que genera infelicidad, infidelidad y fracaso vital tal y como lo supieron narrar los novelistas peninsulares de la época realista-naturalista, síndromes pues de Bovary que parecen actualizarse en nuestra reciente historia democrática (7). Porque esa posibilidad de redefinición podía articularse en una forma satisfactoria en los tiempos acelerados de 1976-1981, pero una vez reestablecido un orden social y

coordinadas sus políticas de vigilancia y control, dichos proyectos pierden su utilidad y su posible rendimiento. La temporalidad cristalizada de la democracia no permite gestionar la propia vida en esos términos descomprometidos salvo a través de operaciones cínicas y allí la juventud transicional se comporta como los personajes de la novela artúrica en el tiempo de su ciclo en prosa, es decir, sujetos anacrónicos que tratan de efectuar pasajes con discursos y éticas caducas en un tiempo que se ha transformado en su estructura profunda (Köhler 1991). Con el paso de los años, la mortalidad, la enfermedad, la vejez y la miseria que afecta a una gran parte de esta generación viene a señalar la falsedad de las doctrinas antideterministas y acaba por reconocer la realidad como una verdad innegable:

Leopoldo [María Panero] siempre está con las frases, ¡mala literatura! Lo peor que se puede ser en este mundo es coñazo, y mis dos hermanos son unos coñazos que me han torturado toda la santísima vida con la historia de la literatura y con sus personajes literarios. ¡Que me dejen en paz! No te puedes poner literario, porque cuando estás en una cama de hospital y te dicen que te vas a quedar paralítico, por mucha literatura que le echas te vas a quedar paralítico. Yo he estado dos veces enfermo, en una me dieron la extremaunción, me estaba muriendo y eso ya no son fantasías morunas ni literatura. Y, claro, ya las cosas no empezaron a ser tan graciosas. (Franco 52'20'')

Ante la evidencia de esa «mala suerte generacional» que veíamos antes, el menor de los hermanos Panero enfrenta la ficción de esas existencias construidas en torno a la letra con la verdad existencial de las experiencias del dolor y de la muerte. El gesto de la parálisis, el signo de la catástrofe corporal aparece en la década de los 90 como una manifestación absoluta y verdadera de *lo real*, un emblema alegórico que denuncia la vanidad del proyecto generacional y lo clausura en términos barrocos de *desengaño*. Al cabo se hace evidente la inviabilidad de esas vidas y la literatura aparece como el primero y más inmediato culpable:

Mis hermanos viven desgraciadísimos viviendo lo que han elegido, que es la literatura. Que a Leopoldo le ha devorado el personaje Leopoldo

Panero es evidente pero es que el personaje Leopoldo María Panero incluye unas historias, que son incomodidades feroces como son los manicomios, que al personaje Michi Panero no le apetecen lo más mínimo, ni cárceles, ni manicomios, ni nada, como mucho matrimonios desgraciados y violentos. Mis hermanos lo toman como una profesión, es decir, “yo quiero ser loco y poeta maldito”, pues *full-time* y toda la vida el ser loco y poeta maldito. (Franco 38:44)

Podemos argumentar la complicación del bucle que aquí se nos propone, en este extraño diálogo entre literatura, memoria y realidad. Ahora un personaje se escribe como persona para hablar de otro personaje al que describe como personaje para construirlo como persona. En efecto, en la maldición de la literatura se traslada a este texto que muestra cómo el potencial explicativo de la letra colapsa su propio discurso: causa y consecuencia, hecho y explicación, lo literario rellena aquello mismo que pretende vaciar y el esfuerzo de demoler la literatura es al tiempo su última victoria.

Razón no falta en las palabras de Michi Panero, y más si acudimos a otros ejemplos perturbadores de las décadas transicionales, en los cuales no nos faltan presencias de personas y personajes destruidos por un vértigo vital de naturaleza libresca. Sujetos que en el esfuerzo de ser «más libres fueron más libros» (Serra 2003). El turbio suicidio del poeta Hervás el día antes de la publicación de sus poemas, que pensaba que «para que hablase su obra tenía que morir él primero» y que al final sólo logró la segunda parte de su idea, es otro caso ilustrativo. Y de la misma manera se documentan multitud de casos de músicos, escritores, poetas y simples lectores de la bohemia transicional consumidos de un mismo modo por el valor perturbador que ciertas lecturas parecen haber tenido sobre sus vidas.

El vivir desgraciado que tiene por base la elección de la literatura se conjuga con el aburrimiento que este exceso de literatura genera. Mal está que estos sujetos se destruyan, pero está aún peor que sean «unos coñazos». Algo así como la crítica que

Triapiello hacía a su amigo V., de que lo peor es que fuese a morir por una «mala novela». En la crítica a estas trayectorias vitales acaba por resplandecer un hartazgo ante tanta mala literatura, ante tanto exceso de sobreinterpretación, de estética, ante unas vidas implementadas a través de una cultura que se acaba por sentir como patológica. Demasiado todo, demasiados escritores, demasiados poetas. Puede ser ilustrativo citar aquí la poética con que José Luis Jover fue incluido en la nómina de la joven poesía española, eso sí, después de haberle substraído veinte o treinta nombres:

Joaquín Benito de Lucas, Rafael Alberti, Concha Zardoya, J. J. Armas Marcelo y Leonardo de Arrizabalaga y Prado. Dámaso Alonso y José Luis Alegre. Pureza Canelo, Félix de Azúa, José Elías, Juan Gil-Albert y Justo Guedeja Marrón. Francisco Garfias. Leopoldo de Luis, Carlos Oroza, José Mascaraque Díaz-Mingo y Carlos Piera. Carlos de la Rica, José María Valverde, Claudio Rodríguez, José Luis Prado Nogueira, Francisca Aguirre y Jorge Guillén. Elena Andrés, Vicente Aleixandre y José Luis Castillejo. Ernestina de Champourcin y Enrique Badosa. José García Nieto, Francisco Ferrer Lerín, Antonio Hernández y Alfonso Canales. Joaquín Caro Romero y José Batlló. Raimundo Escribano Castillo. Carlos Pinto Grote, Jesús Hilario Tuyndidor, José Luis Jover y Luis Feria. Generoso García Castrillo, Ángel Guinda Casales, Joaquín Jiménez Arnau, Concha Lagos y Carlos Murciano. Antonio Murciano. Blas de Otero y Fernando Quiñones. Carlos Edmundo de Ory, José María Merino y Carlos Sahagún. Concha de Marco. José Hierro, Carlos Bousoño, José Luis Cano, Lorenzo Gomis, María Elvira Lacaci, Victoriano Crémer y José Infante. Mario Hernández, Carlos Álvarez, Gonzalo Armero y Alicia Cid. Aquilino Duque. Hugo Lindo. Javier Lostalé y José Lupiáñez. José Jurado Morales, Vicente Molina Foix, Francisco Pino y Apuleyo Soto, Acacia Uceta, Jenaro Talens, José Miguel Ullán, Genaro Vicario y Francisco Toledano [...] Ramón Nieto, Jaime Gil de Biedma, Luis Alberto de Cuenca, Antonio Colinas y Julia Castillo. Félix Grande, Justo Jorge Padrón y Pilar Paz Pasamar. Ángel García López. Rosario Pascuel Lira. Antonio Gamoneda, Salvador Pérez Valiente, Ana María Moix y Jesús Munárriz. Eladio Cabañero, Antonio Carvajal, Pablo García Baena y José Gerardo Manrique de Lara. Aníbal Núñez. José Luis Martín Descalzo, Alfonso López Gradolí y José Antonio Gabriel y Galán. Senén Guillermo Molleda Valdés. Juan Luis Panaro. Mario Ángel Marrodán... Una sola cosa es cierta. Que somos demasiados. (Jover 1993: 290-1)

Demasiados sí, y sin embargo no dejaba de crecer en la época este «ejército de poetas» por retomar la feliz expresión de Mandelstam (27-35). Entre ellos, desde luego, una gran mayoría de jóvenes transicionales donde reconocemos a muchos de nuestros quijotes. Y es que hay algo de *mal d'époque* en todo este proceso, algo de afectación insana en la manera en la cual esta generación se entrega a fantasías y mundos evasivos, un excesivo y poco saludable gusto decadente, un malditismo de salón, a pesar (o justamente por eso) de las trágicas consecuencias que tiene. En este reproche de la pesadez que Michi Panero dedica a sus hermanos acabamos por ver un cierre final del proceso, donde las figuras de esas vidas literalizadas acaban por resultar insufribles, como si al cabo se tratase de una enfermedad cuya curación se encuentra en una reificación de la vida, del cuerpo, de la alimentación o el sexo:

El conocimiento, aunque sólo sea superficial, del círculo de los escritores de poesía nos conduce a un mundo morboso y patológico, a un mundo de excéntricos, de personas cuyos resortes volitivos e intelectuales están oxidados, de fracasados totales que son incapaces de adaptarse a la lucha por la vida [...]

Después de nuestros difíciles años de transición, aumentó mucho el número de poetas. [...] La coincidencia de los años de hambruna, del racionamiento y de las privaciones físicas con el punto máximo en la producción masiva de poesía no es una causalidad. Durante esos años, en los que florecían cafés como el Dominó, el Café de los Poetas y las distintas Cuadras, la generación más joven, sobre todo en las capitales, se vio desprovista forzosamente de un trabajo normal y de una formación profesional.

Traen poesía en lugar de dinero, de ropa interior, de referencias, como un medio de anudar relaciones, como un medio de conquistar la vida. Un niño llora, porque respira y vive. [...] El decoro social sofoca este llanto. La poesía es a menudo este mismo llanto, el llanto atávico e incesante de un niño. Las palabras son lo de menos. Este llanto es eterno: vivo, quiero, estoy enfermo (28-34).

Las palabras de Mandelstam sobre la Rusia de principios del siglo parecen funcionar iluminando, al menos desde una óptica, los fenómenos ocurridos en nuestra Transición. Como si en el fondo no fuese más que un problema de soluciones biopolíticas a una atmósfera dada, soluciones erróneas que serían de fácil corrección a través de recetas

higienistas. El exceso de sobreinterpretación se curaría, para un Mandelstam que parece hablar por la boca del Ama cervantina, con un donoso escrutinio hecho a tiempo, y después sol, aire libre, ejercicio, ocupación es la línea de actuación con que se pretende devolver a la realidad a unos sujetos que se han alejado demasiado de ella (33-5). Sucedió la catástrofe es necesario organizarla, explicarla, darle un sentido. En el fondo resulta difícil una vez allí atribuir responsabilidades, encontrar un sujeto responsable de esa deriva. Como si en el fondo se tratase de un límite banal, de una ocurrencia, de un simple enfrentamiento entre los discursos disponibles para interpretar una realidad exigente y los límites que dicha realidad establece en el desarrollo biopolítico de los sujetos. Los mismos poetas que afirmaban en 1977 la existencia de responsables históricos objetivos para sus desgracias, para sus «tristezas de niños insatisfechos» (Villán 27) acaban por entender quince años después una suerte de azar imprevisible que intervino destructivamente sobre sus existencias. Tal es el caso de Leopoldo María Panero, en un célebre poema que es el centro de la reflexión profunda de *Después de tantos años*:

El loco mirando desde la puerta del jardín

Hombre normal que por un momento
cruzas tu vida con la del esperpento
has de saber que no fue por matar al pelícano
sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros
y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada
de demonio o de dios debo mi ruina. (1992: 356)

Y es que no hay ninguna causa profunda, ninguna lógica trascendente que explique esa (auto)destrucción generacional. Afirmación que viene a negar el proyecto de tragedia edípica y de final de raza con el que este movimiento se inauguraba. Y sin embargo, en esta explicación, una vez más, se encuentra un exceso de literatura, una sobredimensión de elementos estéticos, de metáforas que, en el esfuerzo de afirmar la banalidad del proyecto quijotista acaban por volver a edificarlo, justificándolo otra vez de modo

indirecto. Resulta imposible salir de este círculo perverso de la letra para estos sujetos demasiado contruidos en el lenguaje que, como en una tela de araña, se enredan más y más cada vez que pretenden liberarse.

Existe todavía otro ejemplo más claro de este deseo de imposible explicación y de sus límites literarios. Se trata de *Bodas de sangre*, una canción del grupo Pata Negra perteneciente a su álbum *Blues de la frontera* (1987) que no es sino la versión musical de unos versos lorquianos de la obra homónima. En ellos reconocemos un parecido propósito, el del proceso por el cual el sujeto se exime de responsabilidad respecto a un suceso que desconocemos invocando para ello la influencia de factores externos, circunstanciales, inevitables. Algo climático e ineludible, biológico conduce a los sujetos en sus comportamientos que acaban por convertirles tan sólo en «briznas de hierba» expuestas a vientos pasionales y/o históricos que los conducen. Obvio es que en este caso la pasión que debe priorizar la lectura es la amorosa.

*Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas.*

¡Ay que sinrazón! No quiero
contigo cama ni cena,
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera,
porque me arrastras y voy,
y me dices que me vuelva
y te sigo por el aire
como una brizna de hierba.
Pájaros de la mañana
por los árboles se quiebran.
La noche se está muriendo
en el filo de la piedra.
Vamos al rincón oscuro,
donde yo siempre te quiera,
que no me importa la gente,
ni el veneno que nos echa.

*Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas.*

El problema es que lo que realidad parece una simple versión musical de un texto anterior, dista mucho de serlo. Es decir, que sí es innegable que las palabras de Lorca son las mismas en 1933 que en 1987, sin embargo distan mucho de querer decir lo mismo. Las metáforas, los significados han cambiado y el mensaje que construye no tiene ya la misma lectura socio-histórica ni biopolítica. *No tener la culpa* en Lorca significa implícitamente negarse a asumir una determinada estructura social, echarle la culpa a la biología significa la crítica de la norma se que opone a la propia voluntad, deconstruir el discurso moral público para proponer una moral individual. Es decir, este *no tener la culpa* implica afirmar la propia responsabilidad pero defendiéndola como legítima.

Sin embargo, en 1986 este lenguaje se ha resemantizado. El veneno de la maledicencia se ha convertido en un emblema que alude a las prácticas farmacológicas de la generación de 1975 (8). El sujeto amoroso y la norma social significa, cosas diferentes en 1986, cosas que aluden a un conjunto de prácticas identitarias y a un pensamiento colectivo en términos de representación generacional. Y aquí, sin embargo, la aseveración funciona en primer grado: *no tener la culpa* quiere decir *no ser responsable de la personal circunstancia*, es decir, que la responsabilidad es exterior al sujeto.

Las palabras del pasado simplemente significan otra cosa. Las metáforas, el lenguaje legado por la tradición no es válido para explicar las nuevas emergencias de la historia. El texto en esta transliteración viene a significar perlocutivamente la problemática que enuncia: la generación de 1975 fracasa en su proyecto de entender el mundo con el lenguaje de las generaciones pasadas y *nadie tiene la culpa* de que el lenguaje de 1933 no signifique lo mismo en 1986. Son cosas que ocurren.

Una vez más, ya la última, estamos ante la incapacidad narrativa del discurso literario, la imposibilidad de explicar la culpa sin volver a cometer el error que la produce. El círculo vicioso de la locura literaria obliga a emplear el lenguaje de la literatura para explicar los desastres que dicho lenguaje crea, con la sospecha razonable de que además podría ser al revés, es decir que el uso metaliterario sea en realidad el que crea el uso literario y que finalmente tal culpa no sea causa sino, insisto, consecuencia. No hay manera de verificar la dirección de la escritura y de los hechos para estos sujetos que no pueden salir ni representarse fuera del lenguaje literario. Prisioneros de la metáfora, fracasan una y otra vez a la hora de asumir o negar su propia culpa.

En esta cárcel lingüística las respuestas que pueden hallar son siempre de naturaleza interna, es decir que su propio lenguaje les incapacita para construir una causa exterior, de naturaleza socio-política, incluso de índole histórica, con lo que la literatura que una vez les sirvió para articular sus líneas de fuga epocales les impide ahora edificar ningún proyecto de entendimiento útil de las cosas. Incapaces de entenderlas son por tanto incapaces de superarlas, su imposibilidad de articular correctamente la culpa les impide salir de ella, se produce lo que en términos deleuzianos definiríamos como reterritorialización psicótica del sujeto, un modo de colapso enunciativo (Deleuze y Guattari 1975).

Lo que a estos sujetos no les sirve como lenguaje útil sí puede servirnos a nosotros como reflexión sobre los límites de lo literario, es decir, como pregunta sobre los servicios, concesiones y alcances de la lectura al servicio de la acción biopolítica. ¿Cuánto permite, cuánto concede esta literatura? ¿Dónde la encontramos al servicio de un proyecto positivo de identidad, de individualización, de construcción en la diferencia, en una lógica proyectiva de transformación del sujeto y de su realidad? ¿Cuándo se elabora como discurso que colapsa los tránsitos de los sujetos impidiéndoles sobrevivir, adaptarse, entender el mundo y explicarse a si mismos? En

este tránsito, al menos, se verifica que la literatura libera y condena en un mismo e inseparable esfuerzo.

Me encuentro con toda la cara demacrada, encima el culpable de mi hígado destruido no es tanto el alcohol como el veneno, y el veneno por la causa más tonta del mundo. ¡Y si fuera la juventud por una causa digna de ser vivida..! Pero es todo por el nombre maldito de Jesucristo, he perdido la vida por ese sueño absurdo. Viejo es poco, me creo Matusalén: me miro al espejo y me da miedo... Mi miedo, mi violencia y en definitiva mi verdad. La verdad es siempre una forma de violencia (Leopoldo María Panero en Franco 63'00'').

Incapaz de definirse ni de afrontar la propia mirada, se instala una última sospecha. La evidencia violenta de la catástrofe corporal genera en el individuo un deseo de autoengaño, una imposibilidad de aceptar las verdaderas causas de la misma o un deseo de evitar interrogarse por ella. Este cuerdo confesar el propio engaño en una nueva articulación ultrarretórica cuestiona la entidad de dicho engaño pero también la sinceridad de la confesión. Estos juegos de veladura y desvelamiento, de mentira y desengaño, apuntan sobre la verdadera influencia del mal de lo literario, haciendo imposible discernir con claridad sobre el estado mental del personaje-sujeto que de tal manera se define. Juegos de locura y de cordura que por otra parte están en la misma base, en la articulación psicológica del Quijote, como cuadro clínico, como personaje, pero también como forma discursiva histórica.

Notas

(1). En realidad, tal crítica no va dirigida a plantear una refutación filosófica de las afirmaciones rortianas, sino a demostrar su escasa rentabilidad para operar sobre ciertos contextos concretos. En el espacio que reconstruimos, esta problematización nominalista del concepto de la realidad resulta muy poco útil en términos biopolíticos, e incluso, tal y como se entenderá en mi exposición, participa de una manera cómplice con las causas mismas del problema.

(2). La dialéctica representación-historia us identidad-presente es la que guía los juegos de poética y de *performance* que estas páginas describen, animada en la tensión que radica en la imposibilidad de encontrar el lenguaje justo para comprender el tiempo

histórico al que se asiste. La emergencia por tanto de las formas anacrónicas cada vez que dicha sincronía a la que se aspira se desplaza un poco hacia atrás o hacia adelante va a marcar todo este tránsito como una verificación inevitable.

(3). La bibliografía sobre este punto es abundante e imprecisa. Para una experiencia directa de estas prácticas remitimos a la documentación epocal, en especial a las revistas transicionales que proporcionan una mirada directa y eficaz sobre este mundo (vg. *Hermano Lobo*, *Por favor*, *El papus*, *Star*, *Ajoblanco*...)

(4). Esta experiencia constituye un *leit-motiv* en muchas narrativas artísticas del periodo. *El Sur* de Adelaida García Morales o *Arrebato* de Iván Zulueta, entre otras muchas, la simbolizan, como también, a su manera puede hacerlo *Nueve cartas a Berta* de Basilio Martín Patino.

(5). Nuevamente, sobre este punto es recomendable acudir a las fuentes primarias. En este sentido, la editorial Las Ediciones de La Piqueta proporciona un material imprescindible. En especial, recomendamos Jesús Ordovás. *De qué va el rollo?* (1977), texto que produce una primera sistematización de este mundo. Otro tipo de materiales útiles en esta labor son los textos de la colección Los Juglares, de la editorial Júcar, a través de la cual se filtraba toda la información referida a los iconos musicales de los sesenta y los setenta.

(6). Aludimos a la letra de la canción de Joaquín Sabina *La del pirata cojo* perteneciente al álbum *Física y química* (1992).

(7). Tal es la crítica que se hace desde Clarín a Eça de Queiros a la mala educación sentimental del ultrarromanticismo y tales problemáticas aparecen ensayadas en múltiples personajes de sus novelas, *La Regenta*, *Su único hijo*, *Os maias*. En un sentido más plenamente quijotesco debemos referir *A cidade e as serras*. Me resulta útil sobre este punto las reflexiones de Pedro Serra (2003).

(8). No se trata de una lectura fortuita, estamos hablando de códigos semánticos muy concretos de la poesía transicional. Sobre este punto remito a mi libro en prensa *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*.

Bibliografía.

CAZ. *Manifiesto de la comuna antinacionalista zamorana*. Madrid: La Banda de Moebius, 1981.

Chavarri, Jaime. *El Desencanto*. 1976.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Kafka pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 1975.

Fernández, Benito. *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets, 1999.

---. *Eduardo Haro Ibars. Los pasos del caído*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Franco, Ricardo. *Después de tantos años*. 1994.

Jover, José Luís. «Poética». En Concepción G. Moral y Rosa María Pereda (eds.) *Joven poesía española*. Madrid: Cátedra, 1993. 290-291.

Köhler, Eric. *La aventura caballeresca*. Barcelona : Simio, 1991.

Hervás, Eduardo. *Obra poética*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim: 1994.

Mandelstam, Ossip. «Un ejército de poetas». En *Sobre la naturaleza de la palabra y otros ensayos*. Madrid: Árdora, 2005. 27-35.

Marx, Carl. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. En C. Marx y F. Engels. *Obras escogidas en tres tomos. Vol. I*. Moscú: Editorial Progreso, 1981. 404-498.

Ordovás, Jesús. *De qué va el rollo?* Madrid: Las Ediciones La Piqueta, 1977.

Panero, Leopoldo María. *Poemas del manicomio de Mondragón*. En Túa Blesa (ed.). *Poesía completa*. Madrid: Visor, 2001.

R. de la Flor, Fernando. *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*. Salamanca: JCyL, 1997.

Rorty, Richard. *Ironía, contingencia y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1991.

Sabina, Joaquín. *Física y química*. LP. 1992.

Pablo Sánchez León. «Estigma y memoria de los jóvenes de la transición». En Silva, E., et al. *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito/Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, 2003. 163-179.

Serra, Pedro. «Gute Nachbarschaft». En *Tropelías*, nº 12-14 (2001-2003). 501-524.

Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia*. Madrid: Temas de Hoy, 1993.

---. (ed). *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

Trapiello, Andrés. *Salón de pasos perdidos. 4. Las nubes por dentro*. Barcelona: Destino, 2000.

Trías, Eugenio. *Filosofía y carnaval*. Barcelona: Anagrama: 1984.

Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973–1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

Villán, Javier. *El rostro en el espejo (poema 1976-1977)*. Madrid: Colectivo 24 de enero, 1978.

***Heterotopía y literatura nacional en
Diario argentino de Witold Gombrowicz***

Silvana Mandolessi
University of Leuven (K.U.Leuven)

La pertenencia de un escritor a una literatura nacional ha dejado de tener una respuesta obvia para convertirse, en el escenario actual, en un locus de negociación. Tal como propone David Damrosch en su artículo «World Literature, National Contexts» (2003), las obras literarias ya no pueden ser pensadas, exclusivamente, dentro de los estrechos límites de los sistemas nacionales. Por el contrario, los textos se sitúan en un equilibrio inestable entre dos puntos, una fuente cultural y una cultura receptora, «connected to both cultures, circumscribed by neither alone» (514).

Esta relación doble con dos tradiciones culturales diferentes está ineludiblemente en juego en el caso de los escritores exiliados. En tensión entre una cultura originaria de la que proviene y una cultura nueva en la que se encuentra, el escritor en el exilio redefine necesariamente su relación con la nación, con la lengua, con la audiencia a la que destina sus textos. En apariencia, esta tensión suele resolverse en beneficio de uno u otro polo: mientras algunos escritores siguen manteniendo un diálogo abierto con su cultura de origen, otros, en cambio, eligen abrazar la nueva cultura en forma inmediata, cambiando incluso la lengua en la que escriben. Sin embargo, esta resolución es sólo aparente, ya que las huellas de esa pertenencia doble no desaparecen nunca. Para Gilles Deleuze, tal como lo expusiera en *Kafka, para una literatura menor* es esta condición la que constituye, precisamente, la marca de algunas de las obras más innovadoras del siglo XX.

Un ejemplo relevante en esta serie es sin duda el de Witold Gombrowicz, escritor polaco vanguardista (1904-1969) que se exilia voluntariamente en Argentina durante veinticuatro años. La posición que Gombrowicz asume frente a su tierra natal – Polonia– y su patria de adopción –Argentina– lo convierte en un claro ejemplo de un escritor que elige “cultivar deliberadamente la tensión”, en lugar de ensayar formas de reconciliación. Por una parte, toda su obra mantiene un diálogo abierto con Polonia, su país natal, pero se trata de un diálogo paródico, irónico o incluso de abierto rechazo frente a los sentimientos nacionales. Por otra parte, Gombrowicz no se integra a los círculos intelectuales argentinos y cultiva su prolongada estancia en el país como una permanencia casual, un exilio que brinda sus frutos –tanto existenciales como literarios– sólo si es posible hacer de Argentina una metáfora de la ateritorialidad.

(1) Analizando la situación del exilio en Gombrowicz, Agnieszka Sołtysik subraya este hecho: el escritor polaco elige situarse en la brecha que separa la cultura adoptiva de la de origen. En efecto, Sołtysik califica a Gombrowicz como un “specular border intellectual”, según la noción propuesta por Abdul JanMohamed. Este modelo de identidad intelectual difiere del escritor exiliado, que cuida las heridas del pasado, del inmigrante, deseoso de abrazar la cultura receptora, y del “syncretic border intellectual”, quien combina elementos de una y otra cultura en nuevas formas sincréticas, en el hecho de que mantiene una postura crítica hacia ambas (o todas) las culturas que él intersecta:

Caught between several cultures or groups –explica JanMohamed– none of which are deemed sufficiently enabling or productive, the specular border intellectual subjects the cultures to analytical scrutiny rather than combining them; s/he utilized her/his cultural interstitial space as a vantage point from which to define, implicitly or explicitly, other utopian possibilities or group formations (247).

Resulta obvio afirmar que el estatuto de Gombrowicz en tanto escritor polaco no está en discusión: como señala Damrosch, entendiendo el término “nacional” en un sentido amplio, podemos afirmar que las obras continúan llevando las marcas de su origen nacional incluso después de circular en un contexto mundial. Para la crítica se trata, por lo tanto, de un escritor polaco en el exilio, en cuya obra Polonia aparece indudablemente como un tema central. Además, el exilio posee en la historia literaria polaca una tradición extensa, a la cual, por lo tanto, se integra. Se ha subrayado a menudo que el exilio asume en Gombrowicz una forma particular, definiéndose en contra de la tradición romántica dominante que funciona aún hoy como un marco de referencia insoslayable en la cultura polaca. Durante el Romanticismo polaco, un período de trauma nacional y político en el que preservar la identidad nacional se transformó en un objetivo preponderante, se delineó un “héroe modelo” según el cual el poeta, trascendiendo la esfera artística, se transformó en un líder público, un *profeta* de la nación. La figura del *wieszcz (profeta)* se instauró entonces como un modelo prescriptivo, un paradigma del artista polaco totalmente comprometido con su nación. Tal como lo demuestra Beth Holmgren en su análisis (1989) Gombrowicz dedicó gran parte de su obra a derrocar esta impuesta auto-imagen. Para hacerlo, se propuso una completa remodelación de *wieszcz (profeta)*, una remodelación que según argumenta es más apropiada a la situación del siglo XX, y que intenta liberar al artista polaco de estas omnipresentes influencias y obligaciones románticas. Como resultado, su propia figura se construye como un anti-profeta, como contra-modelo a esta manera hegemónica de pensar la relación entre artista, arte y nación. En este sentido, el exilio es para Gombrowicz menos la necesidad de religarse con la patria perdida, que la oportunidad de revisar, con la ayuda de la distancia, una relación con la nación percibida como entidad excesivamente demandante y finalmente opresora.

Si el estatuto de Witold Gombrowicz como escritor polaco no está entonces, naturalmente, en discusión, no sucede lo mismo con el atributo de escritor *argentino*. Gombrowicz aparece, dentro de la literatura argentina, como una figura con rasgos míticos, una encarnación del extranjero, el outsider; aparece como un personaje de culto, bizarro y provocador, más que como el autor de una obra que circula entre los lectores: más allá entonces de la manipulación a la que puede someterse una obra que viaja fuera de su contexto nacional originario, en este caso parece que sólo Witold Gombrowicz –el sujeto biográfico– hubiera viajado a la Argentina, pero no su obra.⁽²⁾ El reconocimiento de parte de escritores argentinos tan disímiles como Ricardo Piglia o César Aira sugiere, precisamente, que Gombrowicz no se identifica, dentro de la literatura argentina, con una estética determinada sino como el autor de una obra ubicada fuera de la tradición, al margen, en consecuencia, de las disputas en que se dirimen opciones estéticas o políticas –lo que no deja de sugerir, finalmente, la escasa circulación que su obra tuvo en Argentina, con excepción de dos de sus textos, la novela *Ferdydurke* y la obra autobiográfica *Diario Argentino*. Su vinculación con la tradición argentina aparece en cada caso en una zona borrosa, ambigua, difícil de determinar. Gombrowicz mismo parece haber optado por permanecer al margen, persistiendo en la figura del extranjero, del outsider.

Pero considerando esta figura de aquel que posee una “perspectiva exterior” es, precisamente, como se puede pensar para Gombrowicz un lugar dentro de la tradición literaria argentina, o dicho de otra manera, cómo Argentina se transforma en el segundo foco dentro del espacio elíptico que, tal como lo propone Damrosch, describe la vida de una obra ubicada entre dos polos culturales diferentes.

En un artículo seminal “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina” (1990), Juan José Saer relaciona a Gombrowicz con la serie de viajeros que, “cuando todavía no

teníamos literatura, repertoriaban en informes, cartas, relatos, memorias, las características de nuestro suelo, de nuestro paisaje, de nuestra sociedad, de nuestras primeras diferencias con el resto del mundo” (21). “Gombrowicz –agrega Saer– se encuentra en un lugar destacado de esa tradición”, y cita algunos de los pasajes del *Diario* en que Gombrowicz describe sus viajes por ciudades o pueblos del interior de Argentina, tales como Córdoba, Tandil, Mar del Plata, Santiago del Estero o Necochea (3).

La hipótesis de Saer de que debiéramos considerar a Gombrowicz como escritor *argentino* relacionándolo con la literatura de viajes puede encontrar otro argumento si se toma en cuenta que, además de su novela *Ferdydurke*, el *Diario* fue la única obra que el escritor polaco se preocupó en traducir –o hacer traducir– al castellano.

Comenzado en 1953 en Argentina, el *Diario* se extiende hasta su muerte, en 1969. Abarca tres volúmenes, y es por muchos críticos considerado su obra cumbre, precisamente por lo que tiene de paradójico, por la manera en que atenta contra las reglas del género. De este *Diario*, publicado inicialmente por entregas en la revista *Kultura* y posteriormente recogido en forma de libro, Gombrowicz prepara una edición especial, en la que escoge los pasajes en los que narra sus viajes por el interior de Argentina, o refiere, de manera más general, a su extensa –e intensa– experiencia del país. El carácter altamente subjetivo, íntimo de esta visión aparece nítidamente en el prólogo, en el que Gombrowicz advierte a sus lectores:

No encontraréis aquí una descripción de la Argentina. Quizás incluso no reconoceréis sus paisajes. El paisaje es aquí “un estado de ánimo”. (...) Sí, mi diario argentino es una especie de salto de un tema a otro. Y, sin embargo, es cierto que Argentina se convirtió para mí en algo inusitadamente importante, conmovedor hasta lo más profundo. Pero no

sé bien a qué se debe eso y en qué consiste. No, no miento y no exagero al decir que hasta hoy no he logrado desprenderme de la Argentina (*Diario argentino*, 9).

A menudo se refiere al *Diario argentino* como un simple extracto de los fragmentos del Diario mayor. Pero esto no es cierto. Gombrowicz no sólo extrajo los pasajes referidos a Argentina, sino que alteró el orden cronológico que sigue el original, mezclando fragmentos de distintos períodos, incluso de diferentes años, lo que resulta en un recorrido biográfico totalmente diferente. La nota editorial que precede a la edición, escuetamente declara: “La ausencia de fechas en el *Diario argentino* respeta el criterio adoptado por Witold Gombrowicz cuando preparó la primera edición de esta obra” (6). Además, algo que la nota no dice, Gombrowicz suprimió y agregó, en pocos casos, pero altamente significativos, pasajes que estaban y no, respectivamente, en el original. En este sentido, *Diario argentino* podría considerarse como la “auténtica” obra argentina de Gombrowicz, como el legado o testimonio deseado para los lectores, en un espectro más amplio, para una tradición.

Gombrowicz como exiliado para la tradición polaca, o como viajero para la tradición argentina son dos atributos que remiten al desplazamiento como elemento constitutivo. Como señala acertadamente Caren Kaplan, “All displacements are not the same” (2) y no lo son en este caso, pero la aparente oposición entre exiliado y viajero oculta continuidades, préstamos y elementos en común entre ambos. *Viajero y exiliado* son, en este contexto, dos atributos *complementarios* en un sentido más profundo que la de los posibles rasgos en que ambos términos pudieran superponerse, o más allá de la simple referencia común al desplazamiento. Pero para ver en qué sentido son complementarios es necesario juzgar esta obra –*Diario argentino*– en dos momentos: en primer lugar, dentro de su cultura receptora – Argentina– y en segundo lugar, bajo la luz simultánea de los dos contextos en los que

Gombrowicz mismo se situó; o más específicamente, bajo la tensión que estos dos contextos experimentan en su obra.

Relato de viajes : incertidumbre genérica y transgresión

Gombrowicz es un *viajero* en un sentido ontológico –alguien que se define como constituido por la experiencia del desplazamiento– tanto como práctico. En su análisis comparativo de los diarios de Gombrowicz y Frisch, Alex Kurzcaba alude en repetidas ocasiones a la experiencia del viaje como el trasfondo generativo de todo el *Diario*:

Frisch's and Gombrowicz's literary diaries arose to a large extent under the impact of travel of frequently changed living locale. Moreover, the "journey" serves here as in works of fiction like *Gulliver's Travels*, *Moby Dick*, or *Heart of Darkness* as metaphor or setting for spiritual or psychological experience (39).

En cuanto a una definición más específica, la de *travel writing* en cuanto género, el consenso es más problemático. La mayoría de los críticos coincide en que, a pesar de que el término "literatura de viajes" evoca un contenido fácilmente reconocible su definición en tanto género está lejos de ser obvia. Se puede incluso discutir si tiene sentido hablar de género en el caso de los *relatos de viaje* o de la *literatura de viaje*. Los límites genéricos aparecen borrosos y excesivamente amplios, abarcando formas demasiado disímiles para compartir rasgos definitorios. Zweder Von Martels, por ejemplo, en su introducción a *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing* (1994), señala que la literatura de viajes parece ilimitada en sus formas de expresión, aunque la dificultad de definir los límites exactos no impida entender cuál es, en general, su contenido:

It ranges from the indisputable examples such as guidebooks, itineraries and routes and perhaps also maps to less restricted accounts of journeys over land or by water, or just descriptions of experiences abroad. These appear in prose and poetry, and are often part of historical and (auto) biographical works” (xi).

Zweder Von Martels agrega otras formas en que el género puede expresarse, tales como “simples notas y observaciones”, “diarios más elaborados”, “cartas escritas durante el viaje mismo o muchísimo tiempo después” o incluso menciona el límite muy delgado que lo separa –o lo confunde– con la novela. La excesiva amplitud de formas inventariadas por Zweder Von Martels conduce a dudar de que sea posible, aún, hablar en términos genéricos, o al menos, en términos genéricos “fuertes”, tales como hablamos de género policial o ciencia ficción. En este sentido, me parece apropiado más que abogar por una nueva clasificación, reconocer la cualidad histórica de todo género y la consiguiente dificultad de aislar rasgos característicos, intemporales para su definición. Jacinto Fombona refiere a esta posición al afirmar que “el tratamiento genérico de la escritura de viaje reproduce la paradoja de toda clasificación genérica, el deseo de aplicar una clasificación pura y lógica de los géneros a su cualidad histórica” (47). Así, la relación genérica es más cercana a una relación de familiaridad que a una de pertenencia. Tal como señala Fombona, como categoría de estudio, el género sigue siendo útil para reconocer elementos de relación entre textos que permitan explicarlos en su misma dinámica mediante la interacción que se produce entre ellos.

Uno de estos elementos de relación en la literatura de viajes sobre el que existe relativo consenso es la dominante no-ficcional, o en otras palabras, a semejanza del género autobiográfico, un pacto referencial. Pero en Gombrowicz, como señala Alex Kurzaba, el modelo del *diario de viajes*, orientado objetivamente, es decir, interesado en una descripción de lo que está fuera del sujeto, invierte su signo y se subjetiviza. “In its travel segments, on the other hand, instead of the objectivizing impulse, the subjective response to the new surroundings is recorded” (75-76). El impulso subjetivizante de

Gombrowicz lleva a una figura contradictoria y múltiple. En tanto el paisaje cambia junto a las mutaciones del yo, se transforma siguiendo el camino que recorren los diversos estados de ánimo, la figura que resulta es similar a la de un calidoscopio: a cada nuevo giro, los fragmentos se acomodan de manera diferente produciendo una figura nueva.

Este impulso subjetivante, asumiendo estrategias diferentes, se reiterará a lo largo del texto, convirtiéndose en la característica dominante. Una primera estrategia consiste en la subjetivación del espacio. Por una parte, los espacios narrados son descritos de manera concreta y minuciosa, lo que produce el efecto de un espacio sensorial, real. Pero, por otro, abundan en estas descripciones términos que producen el efecto contrario, de ausencia de formas, pérdida de límites de los objetos o los paisajes, o de la frontera entre real y simulacro.

Es octubre en una Mar del Plata desprovista de habitantes: Gombrowicz representa el estado del mar dominado por el vacío y la soledad:

El gigantesco vacío de la ciudad abandonada por seiscientas mil personas, la muerte de estas calles, plazas, empresas, casas, tiendas cerradas, bloqueadas, amordazadas por la ausencia humana en la orilla de un océano que ha recuperado la intangibilidad de su propia existencia y existe sólo para sí mismo, y que silenciosamente invade la arena de la playa... (*Diario* 178)

En una, por momentos, arltiana descripción del Río Paraná, anota Gombrowicz:

Miércoles, las cuatro de la tarde. *Cielo deshilachado y floreado, serpenteos luminosos sobre el espacio fluido, mientras allí, a lo lejos, se derrama una blancura como una puerta que condujera al otro mundo*” O “*El agua crece, aumenta, y delante de nosotros una nube ha cubierto el horizonte, el río crece con la oscuridad, la nube arroja*

cúmulos de oscuridad, la oscuridad emana de las orillas distantes unos kilómetros. Navegamos” (289).

La obra entera de Gombrowicz está constituida por experiencias sensoriales: el brillo del color, el juego constante de las sombras sobre la luz, el ritmo del movimiento, y los contornos claros de una forma determinada. Sin embargo, en la descripción de Mar del Plata, la nota dominante es el vacío, ya que la ciudad se caracteriza no tanto por lo que está allí, sino por lo que falta: la ciudad es sólo la huella de un acto realizado con anterioridad, el acto de abandono de “seiscientos mil personas”, que producen la muerte de calles y plazas y hacen que el mar recupere la intangibilidad de su propia existencia y se ofrezca en una existencia pura, sin testigos. A diferencia de Mar del Plata, en la descripción del Río Paraná no es directamente la abstracción del vacío, sino la oscuridad, el factor que diluye las formas y produce una figuración abstracta: en el pasaje la oscuridad termina dominándolo todo: “el río crece con la *oscuridad*, la nube arroja *cúmulos de oscuridad*, la oscuridad *emana* de las orillas”. Si la precisión sensorial nos acerca a lo observado, y parece dejarnos en un mundo poblado de seres y cosas nítidas

Goya, un pueblo llano. Un perro. Un tendero en la puerta de su tienda. Un camión rojo. Sin comentarios. No sirve para ninguna glosa. Aquí las cosas están como están (294).

por otra parte, esta misma nitidez convive con la sensación de estar en el seno de un espacio inconmensurable y abstracto, que por exceso, anula la precisión y la cercanía.

Estoy sentado, tranquilo, miro por la ventana, observo a la mujer sentada frente a mí, de manos menudas y pecosas. Y *al mismo tiempo* estoy allí, en el seno del universo (el subrayado es nuestro).

La voz narrativa parece poseer siempre una conciencia doble, capaz de percibir lo inmediato, de sumergirse en la sensualidad del mundo, pero *al mismo tiempo*, distanciarse, retirarse, hacia un afuera, un exterior que niega o sustrae la realidad a lo percibido. En repetidos pasajes, esta dualidad es incluso tematizada:

Paseo por la plaza Sarmiento en un anochecer azulado. Extranjero exótico para ellos. Y al fin, a través de ellos, me convierto en un extraño para mí mismo: me paseo a mí mismo por Goya como a una persona desconocida, la coloco en la esquina, la siento en la silla de un café, le hago intercambiar palabras sin importancia con un interlocutor casual y escucho mi voz (295).

Una sensación similar, en otro pasaje, es la comparación de la realidad con una película, metaforizando el sentido de diferimiento o separación:

El silencio tintinea en los oídos. El terrible silencio de un lugar alejado; todos los sonidos son mudos como en una *vieja película*: no se oye nada. El sonido se ha detenido en el umbral de su realización” (440) (el subrayado es nuestro).

La comparación del paisaje con un escenario de una película muda insiste en los rasgos artificiales, contruidos de lo que se observa, en el carácter de simulacro del espacio.

Como resultado, los diversos paisajes o espacios descritos por Gombrowicz pierden su cualidad de tangibles, su calidad de situados y singulares.

La segunda característica podría considerarse una radicalización de esta primera estrategia, que funciona igualmente como un impulso subjetivizante, en la dirección opuesta al pacto ficcional. Esta segunda característica afecta a la voz narrativa. En los relatos de viajes no sólo es el pacto ficcional el que solicita una voz autorizada para narrar, sino que el “contenido” del género impone que esa voz se autolegitime a través de distintos recursos de autoridad. Así, la voz que narra a un público una realidad exótica, inverosímil o simplemente diferente, se muestra como una voz autorizada para percibir y comunicar, de la manera más fiel posible, aquello que percibe. Existe una especie de “mala conciencia” del género, que funciona con una culpa primigenia: aquello que el viajero falle en percibir, ya sea porque no lo perciba o porque lo perciba de manera incorrecta, será un aspecto de la realidad que el lejano lector habrá perdido irremediamente. Pero, curiosamente, estas dos funciones están a menudo ausentes en la voz del *Diario*. Jugando en la ambigüedad entre la persona biográfica —Witold Gombrowicz— y la función narrativa, la voz que narra en el *Diario* se constituye a

menudo como un “unreliable narrator”, según el término acuñado por Booth, el recurso literario en el que la credibilidad del narrador está seriamente comprometida. Esta falta de fiabilidad puede deberse a inestabilidad psicológica, a visión prejuiciosa, una falta de conocimiento o, incluso, un intento deliberado de decepcionar al lector. En el *Diario*, este tipo de recurso es permanente. Palabras como “ignoro”, “quizás”, “invento”, afirmaciones y negaciones contradictorias, o un juego consciente y manifiesto. El narrador, por ejemplo, luego de describir extensamente las bellezas de Santiago del Estero, una provincia del interior argentino, concluye: “¡Oh, belleza! Crecerás donde te siembren! ¡Y serás como te siembren! (No creáis en las bellezas de Santiago. No son verdad. ¡Me las he inventado!)” (440).

La duda se instala entonces en lector: en lugar de confiar en un narrador cuyo pacto genérico supone describir aquello que ve o siente, aquello que experimenta de manera fiel, el narrador ostenta su derecho de apelar a la ficción. Combinando una descripción que parece tener al referente como guía con abiertas transgresiones al pacto no-ficcional, los paisajes y localidades de Argentina que Gombrowicz describe borran paulatinamente sus contornos de realidad; dejan de ser lugares familiares, reconocibles, habituales, para convertirse en otro tipo de espacios, espacios que podríamos calificar como *heterotópicos*.

Espacio heterotópico y compensación

En su artículo “Of other spaces” (1986), Michel Foucault enumera los rasgos que definen una *heterotopía*. A diferencia de la *utopía*, una *heterotopía* es un espacio existente, real. Mientras que las utopías se caracterizan por ser entes ideales, entes en los que una sociedad se proyecta a sí misma en una analogía directa o inversa, las heterotopías son lugares reales, localizables, efectivamente existentes, aunque

radicalmente distintos del resto de los espacios: “These places [heterotopias] are *absolutely different* from all the sites that they reflect and speak about” (24). Son diferentes porque condensan en un mismo espacio espacios que son incompatibles, a la manera en que un escenario de teatro contiene en su interior una serie completa de lugares que son extraños uno al otro; son diferentes también porque implican una ruptura temporal o heterocronía: una suerte de quiebre absoluto con el tiempo tradicional: por ejemplo, los museos y las bibliotecas son espacios en los que el tiempo se acumula infinitamente, en los que la voluntad moderna quiere recolectar en un solo lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todas las experiencias. Foucault reserva para el final de su reflexión la pregunta acerca de la función de las heterotopías. De acuerdo a Foucault, el último rasgo de las heterotopías es que poseen una función en relación a todo el espacio que resta. Esta función se desarrolla entre dos polos extremos. O el rol es crear un espacio ilusorio que expone cada espacio real como aún más ilusorio. O, al contrario, su rol es crear un espacio que es otro, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien organizado como el nuestro es desordenado, mal construido, caótico. Este último tipo sería la heterotopía y, subraya Foucault, su función no es la de la ilusión sino la de la *compensación* (27).

De estos dos polos extremos mencionados por Foucault el primero aparece de manera evidente en el carácter ilusorio e irreal que Gombrowicz imprime a paisajes y localidades en su *Diario*. Pero es sobre todo el segundo polo, es decir, la función compensatoria que propone Foucault, la función menos evidente pero más significativa que adquiere la heterotopía en el texto.

En tensión entre su lugar de origen, Polonia, y Argentina, su país de adopción, Gombrowicz no adopta, como referíamos anteriormente, este último es desmedro del primero. En relación a Polonia, cultiva la figura del anti-profeta, proponiendo

reiteradamente a sus compatriotas que olviden a su patria, que deserten de la lucha que ésta les exige en su nombre. De hecho, las primeras palabras de su novela *Trasatlántico*, son una extensa maldición en contra de la nación:

¡Volved, compatriotas, marchad, marchad a vuestra Nación! ¡Marchad a vuestra santísima y tal vez también Maldita nación! ¡Volved a ese Santo Monstruo Oscuro que está reventando desde hace siglos sin poder acabar de reventar! ¡Marchad a esta Santa Babosa para que os vuelva más moluscos! ¡Volved a vuestra Demente, a vuestra Loca y Santa y ay, tal vez Maldita aberración para que con sus saltos y sus locuras os Torture, os Atormente, os inunde de sangre, os ensordezca con sus gritos y rugidos, os martirice con su Suplicio, así como a vuestros Hijos y a vuestras mujeres, hasta la Muerte, hasta la Agonía, y que Ella misma en la agonía de su Demencia os enloquezca, os perturbe! (*Trasatlántico* 18).

Frente al abierto rechazo que Gombrowicz experimenta en relación a los vínculos de pertenencia con la Nación, Argentina se presenta como *heterotopía*: tiene, para Gombrowicz una función compensatoria que permite construir un lugar real de manera imaginaria, un lugar otro, diferente, pero existente dentro de los márgenes de lo real, que no es sin embargo la inversión perfecta del país de origen. La heterotopía en este caso adquiriría una función compensatoria: la heterotopía permite compensar la violencia del exilio sin reponer una nueva patria en su lugar.

La descripción que Gombrowicz hace de Argentina como identidad cultural la configura también como un espacio —esta vez en su conjunto— absolutamente diferente. No porque los rasgos que la caracterizan como país permitan diferenciarla de otros países sino porque, tal como la describe Gombrowicz, Argentina *no* es una nación. En este punto Gombrowicz se diferencia radicalmente de los viajeros del mismo período, tales como Ortega y Gasset o Waldo Frank, cuyos textos persiguen los rasgos definitorios del país que observan. Apelando a datos históricos, reflexiones sociológicas o analogías

estéticas, esos viajeros intentaron proveer una definición de los rasgos identitarios que particularizaban a Argentina, contribuyendo así al debate que en el período llevaban a cabo los intelectuales argentinos en búsqueda de una clave para comprender al país.

Para Gombrowicz en cambio, Argentina es, sencillamente, *lo indefinido*

Pero, en realidad, ¿cómo es Argentina? ¿Cómo es ese “nosotros”? No se sabe. (...) ¿Argentina? Una mezcla de razas y herencias, de breve historia, de carácter inacabado, de instituciones, principios y reflejos no acabados de determinar; un país magnífico, es cierto, rico en futuro, pero sin formar. ¿Es ante todo Argentina los indígenas asentados aquí desde tiempos remotos? ¿O es sobre todo la inmigración transformadora y constructora? ¿O tal vez Argentina es precisamente una combinación, un cóctel, una mescolanza, un fermento? ¿O es Argentina lo indefinido? (Diario 479)

Es preciso recordar que Gombrowicz otorgaba a lo indefinido o “lo informe” el máximo valor. Para Gombrowicz el valor de las culturas secundarias era mayor que el de las centrales precisamente porque esa indefinición es todavía un potencial de cambio, de mutación, algo de lo que las culturas maduras están privadas. Mientras permanezca indefinida, Argentina posee un valor que perderá, paradójicamente, en el momento en que encuentre —o postule— una figura definitiva.

Negándose a dar una definición coherente, racional de aquello que Argentina es, Gombrowicz elige en cambio, el lenguaje ambiguo y múltiple de la ficción. En el barco que lo lleva, luego de veinticuatro años de permanencia en el país, de regreso a Europa, Gombrowicz anota, en su despedida de Argentina:

Ser apasionado con ella, ser poeta para ella... Si Argentina me cautivó hasta tal punto que (imposible dudarle ahora) yo estaba profundamente y para siempre enamorado de ella (y a mi edad no se lanzan semejantes palabras al viento oceánico), convendría añadir sin embargo que, aunque me mataran, no sabría decir qué es lo que me sedujo en esa pampa tediosa y en esas ciudades vulgarmente burguesas. (...) Argentina era sin embargo cien veces más rico. ¿Vieja? Sí. ¿Triangular? También. Y

también cuadrada, azul, pero asimismo ácida en espiral, amarga, es cierto, pero también interior y un poco como el brillo de unos zapatos, como un topo, o un pilar, o un portal, también tipo tortuga, cansada, ensuciada, como el hueco de un árbol o un abrevadero, simiesca, carcomida, perversa, sofisticada y aficionada a los sándwiches, parecida al empaste de una muela (...) Veinte millones de vidas en todas las combinaciones posibles, es mucho, demasiado para la vida de un solo hombre” (683).

Gombrowicz yuxtapone en esta descripción atributos inconciliables: “triangular”, “cuadrada”, “espiral”, o incluso objetos sin relación posible: un mono, un abrevadero, el brillo de unos zapatos. Así descrita, Argentina es un espacio radicalmente *otro*, ante todo, heterogéneo e indefinido, dos rasgos que son para Gombrowicz una defensa frente a la opresión potencial que contiene toda nación.

En el final de su artículo, Michel Foucault sugiere el barco como la heterotopía *par excellence*: “The boat —dice Foucault— is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea”.

En *Diario argentino* Gombrowicz dedica las descripciones más extensas a la Argentina en el barco que lo lleva de regreso a Europa. El barco no es el único espacio móvil que aparece, ya que en el diario de viajes las referencias a trenes, a autos u otros espacios similares son frecuentes. Pero de todos modos, el *barco* sigue siendo la figura privilegiada en su obra.

Muchos de los episodios que Gombrowicz cuenta en clave “autobiográfica” en el *Diario*, son relatados en clave “ficcional” en la novela en que relata sus primeros años en Argentina. El título de esta novela es precisamente *Trasatlántico*, la figura

heterotópica por excelencia, de acuerdo a Foucault. En el prólogo a esta novela, metáfora de su relación tanto con Polonia como con Argentina, Gombrowicz declara

Trans-Atlántico es una nave corsaria que contrabandea una fuerte carga de dinamita, con la intención de hacer saltar por los aires los sentimientos nacionales hasta hace poco vigentes” (9).

El bote y el corsario, como nos recuerda Foucault, han funcionado en nuestra civilización como las mayores reservas de la imaginación. Subrayando la función liberadora que en última instancia posee la heterotopía, Foucault cierra su reflexión sobre los espacios otros, afirmando que “In civilizations without boats, dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police take the place of pirates” (27). Como contrapartida a una relación con la Nación avizorada siempre como homogeneizadora y en consecuencia opresiva, Gombrowicz diseñó en sus relatos de viaje un espacio heterotópico –Argentina– cuyo potencial liberador fue enteramente individual e íntimo: Gombrowicz pudo construir la ficción de un espacio en el seno de lo real: desconociendo los límites entre ambos, ese espacio indefinible se volvió por ello habitable.

Notas

(1). Marta Sierra analiza en su artículo “Las *tierras de la memoria: las estéticas sin territorio de Witold Gombrowicz y Felisberto Hernández*” (2006) dos narrativas cuya “estética tiene en común las experiencias de la dislocación espacial y la “excentricidad” (59). Sierra propone leer la “a-territorialidad” en tres elementos: la construcción de una subjetividad doble, la proliferación en el texto del principio de la deformidad y la retórica barroca.

La noción de desplazamiento está en el centro de la lectura de Vitaly Chernetsky en “Displacement, desire, identity and the “diasporic momentum”: two slavic writers in Latin America” (2003), quien explora la articulación de nacionalidad y sexualidad en el discurso identitario, y las maneras en que las identidades son desestabilizadas y subvertidas a través de una política de la pose, central en el discurso *queer* presente en *Transatlántico*. La peculiares tonos argentinos que adquiere el exilio de Gombrowicz es objeto de atención en “Gombrowicz’s Tango: An Argentine Snapshot”(1996), de Alicia Borinsky. Resultan también iluminadores para la temática del exilio y las

estrategias trasatlánticas los artículos de Marzena Grzegorzczuk, Piotr Parlej y Katarzyna Jerzak recopilados en la sección “Modernity and the Trajectories of Exile” de *Gombrowicz’s Grimaces: Modernism, Gender, Nationality* (1998).

(2). La importancia dada a la excéntrica personalidad de Gombrowicz más que a la lectura y discusión de su obra es visible en la escasa, casi nula producción crítica sobre sus textos originada en Argentina. Ricardo Piglia lo convierte en personaje de ficción de uno de los textos principales—*Respiración artificial* (1980)— cuyo personaje, Tardewski está abiertamente modelado sobre la figura de Witold Gombrowicz. Este gesto de Piglia es emblemático por ser el más visible, pero el mismo gesto se repite en la profusión de anécdotas y amigos o los libros de testimonios que circulan sobre Gombrowicz en Argentina. Cesar Aira comenta en el Suplemento *Babelia* (24 de noviembre de 2001) que “su obra maestra secreta fue la cofradía de amigos que formó a su alrededor”

(5). El comentario de Aira se sitúa entre la celebración y la ironía, y concluye preguntándose si ese legado es producto de una equivocación de Gombrowicz o una prueba de su extrema lucidez.

(3). Los *relatos de viaje* son, ante todo, textos híbridos, constituidos en una frontera que los hace pertenecer necesariamente, a la vez, a dos tradiciones. Esos textos de viajeros se encuentran siempre en la encrucijada de una tensión: por escribir *sobre* Argentina son textos que se integran a la tradición de la literatura argentina. Son integrados en realidad por los intelectuales argentinos, quienes ven en ellos referentes para describir el país propio. La tensión desaparece en el contenido, pero reaparece en la lengua, ya que estos textos de viajeros son ajenos en tanto escritos en idiomas extranjeros. Son leídos en traducción, y la naturalización que la traducción brinda no borra totalmente la fuente cultural que les dio origen.

Bibliografía

Borinsky, Alicia. “Gombrowicz’s Tango: An Argentine Snapshot”. *Poetics Today* 1996 fall; 17 (3) Creativity and Exile: European/American Perspectives I: 417-35.

Chernetsky, Vitaly. “Displacement, Desire, Identity and the “Diasporic Momentum””: Two Slavic Writers in Latin America. *Intertexts* 2003 Spring; 7 (1): 49-69.

Damrosch, David. “World Literature, National Contexts”. *Modern Philology: A Journal Devoted to Research in Medieval and Modern Literature*, 2003 May; 100 (4): 512-31.

Fombona, Jacinto. *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

Foucault, Michel. “Of Other Spaces”. *Diacritics*, 16:1 (1986: Spring): 22-27.

Gombrowicz, Witold. *Diario argentino*. Traducción del polaco por Sergio Pitól. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

--- *Diario (1953 – 1969)*. Traducción del polaco por Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles. Barcelona: Seix Barral Biblioteca Gombrowicz, 2005.

--- *Trans-Atlántico*. Traducción del polaco por Sergio Pitol y Kazimierz Piekarek. Buenos Aires: Seix Barral Biblioteca Gombrowicz, 2004.

Holmgren, Beth. "Witold Gombrowicz within the *Wieszcz* Tradition". *The Slavic and East European Journal*, Vol. 33, No. 4. (Winter, 1989): 556-570.

Kaplan, Caren. *Questions of travel. Postmodern discourses of displacement*. Durham: Duke University Press, 1996.

Kurczaba, Alex. *Gombrowicz and Frisch. Aspects of the Literary Diary*. Bonn: Bouvier, 1980.

Saer, Juan José. "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina". *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Sierra, Marta. "Las *Tierras de la memoria*: las estéticas sin territorio de Witold Gombrowicz y Felisberto Hernández". *Hispanic Review* Winter 2006; 74 (1): 59-82.

Sołtysik, Agnieszka M. "Witold Gombrowicz's Struggle with Heterosexual Form: From a National to a Performative Self". *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality*. Ed. Ewa Płonowska Ziarek. 245-265

Zweder Von Martels, ed. *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*. Leiden: Brill, 1994.

Ziarek, Ewa Płonowska, ed. *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality*. New York: SUNY Press, 1998.

**Postmodern Quest and the Role of Distance in Antonio Muñoz Molina's
*El invierno en Lisboa***

Virginia Newhall Rademacher
University of Virginia

In Antonio Muñoz Molina's *El invierno en Lisboa*, travel and diverse geographic locations reflect an unremitting restlessness marked by continual searching and by flight. Christopher Lasch has argued that both persons and things "have lost their solidity in modern society, their definiteness and continuity" (32). *El invierno en Lisboa* is a novel immersed in this absence, so that we are reminded constantly of the distance between individuals and the other persons or objects they are seeking. This distance is projected onto the physical landscape of the novel, as the characters are not only separated from one another, but from a sense of belonging or identification with any one place. The primary images of location in the novel, the bars and hotels, are themselves images of transit and of artificial intimacy. As sociologist Mervyn Bendle has observed, there "is a view that identity is both vital *and* problematic in the period of high modernity," with "an inherent contradiction between a valuing of identity as so fundamental as to be crucial to personal well-being, and a theorization of 'identity' that sees it as something constructed, fluid, multiple, impermanent, and fragmentary" (1). Through constant mobility and the malleability of identities, the lonely, uprooted characters in *El invierno en Lisboa* trace this problematic feature of contemporary reality.

Both a popular and a critical success, *El invierno en Lisboa* received the Critics' Award and the National Award for Literature, and its continued readership has elicited multiple editions. The novel is superficially a crime intrigue in which the search for a stolen painting becomes an international chase that covers at least five major cities (San

Sebastian, Madrid, Lisbon, Florence and Berlin) and implicates the lives of Biralbo, a jazz musician, and his on-again/off-again married lover, Lucrecia. Critics have tended to associate Muñoz Molina's novels, and *El invierno en Lisboa* in particular, with a number of features that point to a typically 'postmodern' aesthetic (See Pope 1992, Navajas 1994, Scheerer 1995). More important than this taxonomy itself is analyzing why this seems to be the case and what this means for our understanding of the novel. Randolph Pope, for example, observes in *El invierno en Lisboa* the repetition of images which reinforce a sense of the characters' anxiety over their inability to make sense of their lives – "los individuos han dejado de tener control sobre su vida, han dejado de comprenderla, y responden ante esta fragmentación con una resistencia paranoica, pues idealmente *Alguien* tiene que estar en control de nuestro destino" (112). Just as a comforting sense of reality seems to stay out of reach, the theme of distance in the novel underscores a disturbing complement of mobility and unattainability that communicates the unstableness of contemporary life. In *El invierno en Lisboa*, the intellectual uncertainty and ambiguity of definition that we have come to associate with postmodernism is repeated spatially through the movement of the characters and the motif of the chase, as the decisive nature of the search is lost amid a constant reminder that what is recovered is temporary and incomplete.

Demonstrating the double-edged features of postmodernity, the characters in the novel are simultaneously freer to move and more lost. In his study of contemporary Spanish culture, *The Moderns*, Paul Julian Smith emphasizes the linkages between physical and symbolic space across a variety of current Spanish media, noting in Julio Medem's films as a case in point, "the emergence of new, unanchored subjects" (3). Just as postmodern openness can be seen as alternately freeing or anxiety producing, Muñoz Molina's use of the spatial theme of distance highlights a more subjective, internal sense of dislocation which is not resolved through the capacity for reinvention or the

ability to arrive at a new location. In the novel, the creation of distance, physically through travel and emotionally through detachment, is both a strategy for dealing with a climate of uncertainty and contingency, and an outcome. The strategies themselves perpetuate a sense of separation between individuals and thwart the establishment of permanence or identification often associated with community. As such, I explore the absence of a sense of belonging, a gap that is felt in the novel as perpetual displacement and nostalgia for what is perceived as having been lost. I also examine Muñoz Molina's use of the quest motif in this novel, and its reorientation as a nomadic process of continuous movement without a precise direction, what Deleuze and Guattari have referred to as "[...] coming and going rather than staying and finishing" (25).

Mapping the Novel

The novel is structured episodically through separations and re-encounters marked by tenuousness and uncertainty. A narrator tells the story by sorting his own recollections and those that Biralbo apparently told him. The narrative perspective is itself characterized by a unique combination of distance and intimacy, an aspect which is underscored by the narrator's ambiguous connection to Biralbo, a friendship the narrator reflects as "discontinua y nocturna" (12). At the same time, despite the discontinuous nature of their friendship, Biralbo evidently shares much of his personal story with the narrator. Memories are clouded by the passage of time, by alcohol, and by the uncertainty of the narrator himself, whose comments include frequent references ("tal vez", "acaso", for example) to what *may* have occurred. The novel consciously recalls the classic American film *noir*, a genre based in the hard-boiled detective fiction typified by authors such as Raymond Chandler and Dashiell Hammett, and characterized in part by its emphasis on the direct dialogue between the characters. In *El invierno en Lisboa*, the narrator filters dialogue, reinforcing awareness that all

knowledge in the story is at best partial. For example, the narrator acknowledges at one point that a memory he has recalled does not actually pertain to his own life, “sino a una película que tal vez vi en la infancia y cuyo título nunca llegaré a saber” (24).

Biralbo’s relationship with Lucrecia is based on transitory encounters in hotel rooms and other temporary locations, by the pressure of time revealed in the repeated attention to Lucrecia’s wristwatch and to the speed of the taxi with which she departs. The one time that Biralbo goes to the apartment Lucrecia shares with Malcolm, he feels even more aware of his own exclusion from her life. Later, after her departure for Berlin, Biralbo experiences another marginalized and in between state, of waiting and time measured in the distance between her letters. Even when Lucrecia eventually returns, it is as if she has not really done so. The trip the two begin to Lisbon, but which only Lucrecia completes, is another reminder of the space that separates them. When Biralbo later travels alone to Lisbon, the blur of a face on a fast-moving train passing by provides a suggestion that Lucrecia may not yet have left the city. When he finally re-encounters Lucrecia and is able to spend a night with her, he is aware that the “sensación de una mutua orfandad” that he experienced upon Lucrecia’s return from Berlin “era lo único que los vincularía siempre, no el deseo ni la memoria, sino el abandono, sino la seguridad de estar solos y de no tener ni la disculpa del amor fracasado” (81).

This feeling of being alone, of a lack of enduring attachment to any one person or to any one place, pervades the novel. In *El invierno en Lisboa*, the presence of another person at the same time evokes an awareness of absence. The lack of a sense of belonging in one place or with an individual is reflected in continuous movement from one location to another as a strategy for overcoming feelings of estrangement. Lucrecia, for example, has the repeated sense that she belongs someplace else: “la sospecha de que su

verdadera vida estaba esperándola en otra ciudad y entre gentes desconocidas” (88). Similarly, Biralbo’s attachment to Lucrecia is based on a glimpse of something in the past, something no longer accessible to either of them but which at the same time refuses to fully disappear. The past seems to occupy an almost physical space that intrudes to suggest the fragility of the present, the sense that what is being experienced has already been lost. Edward Said has referred to exile as a “perilous territory of not belonging [...] Exile is never the state of being satisfied, placed or secure. Exile, in the words of Wallace Stevens, is a ‘mind of winter’ in which the pathos of summer or autumn as much as the potential of spring are nearby but unobtainable” (Said 177, 186). In a different context, the characters in *El invierno en Lisboa* are all exiled in some way, not forcibly but by virtue of their own perpetual displacement.

The status of both individuals and locations, captured in images, faces, and the names of places, seem provisional. Lucrecia, for example, is characterized by the narrator as seeming to be like the city of San Sebastian: “la misma serenidad extravagante e inútil, la misma voluntad de parecer al mismo tiempo hospilarias y extranjeras” (26). Biralbo’s nostalgic search to recover what he perceives as having been lost (an idealized love) is a search for something that no longer exists, an image that takes him not to the Burma that can be found on the atlas but to its distorted recreation in a sordid strip joint. The *Burma* established by don Bernardo Uhlman Ramires, itself a front concealing its political identity, also no longer exists. This *Burma* is altogether different, as well, from the musical composition that Biralbo writes, a name that when pronounced by Billy Swann is not “el país que uno mira en los mapas o en los diccionarios sino una dura sonoridad o un conjuro de algo” (24). Through the spatial imagery of distance, the landscape of Muñoz Molina’s novel resembles the metaphoric desert Zygmunt Bauman describes to characterize the postmodern experience, a world which “does not hold features well” (*Fragments* 88).

All of the characters in the novel are seeking something, from the material aims of recovering the painting implicated in the crime story, to Lucrecia's desire for independence from Malcolm and a home of her own, or Biralbo's effort to realize the possibility of a relationship with Lucrecia. In a sense, both Lucrecia and Biralbo encounter what they were looking for, as Lucrecia's obtainment and sale of the painting allow her to buy the house she had dreamed of, and Biralbo spends a night with Lucrecia in which he finally feels able to let go of the past. But these satisfactions are only momentary – the borders of Lucrecia's home are no longer safe, and she cannot stay there; Biralbo's change of identity does not provide him with immunity from the past either, as his pursuers catch up with him in Madrid, forcing him on the run. The theme of distance which runs through the novel works to underscore and comment on the nature of the contemporary experience, one in which the search can never really be completed because what is found won't last, but rather – like the painting by Cézanne-turned commodity – is marked by the transience of its possession.

The novel progresses through repeated patterns of hope, absence, and a sense of restlessness and continued longing that seem both to evoke and to transgress the traditional formula of the quest – of separation, initiation, and return. Ultimately, the only thing that Biralbo retains of Lucrecia's is her gun, a paranoiac awareness of the necessity of being on the run, of changing his name, of living in one hotel room after another. In contrast with Madrid – “un lugar de tránsito” – the narrator describes San Sebastián as a city characterized by almost mythical return: “Supongo que hay ciudades a las que se vuelve siempre igual que hay otras en las que todo termina, y que San Sebastián es de las primeras [...]” (49). That the novel ends in Madrid suggests the impossibility of reincorporation, of returning ‘home’. As outlined by Joseph Campbell, the traditional model of the quest is usually a cycle; the hero's journey is completed when he returns with “his life-transmuting trophy” – the “runes of wisdom” – and

rejoins his society (Campbell 193). In contrast to belonging or a renewal of communal ties, the end of the quest in *El invierno en Lisboa* is marked by alienation and transit. This is apparently not, in Muñoz Molina's novel, an ironic attempt to demonstrate the impotence of the quest, or the artificiality of one form compared with another. Rather, *El invierno en Lisboa* revisits the archetypal theme of the quest, placing it within a postmodern context characterized by impermanence and fragmentation – one Zygmunt Bauman has referred to as a world no longer “hospitable to pilgrims” (*Fragments* 88): “How can one live one's life as pilgrimage if the shrines and sanctuaries are moved around, profaned, made sacrosanct and then unholy again in a stretch of time much shorter than the journey to reach them would take?” (*Postmodernity* 88).

The replacement in Lucrecia's last correspondence to Biralbo of a piece of a map with the word *Burma* written on it in place of a love letter reflects this lack of stability. The map is the key that leads Lucrecia to the painting by Cézanne, an object that ostensibly provides a solid link between the lives described in the narrative. Yet the painting is sold, transformed into money – into something that functions only through its transfer from one hand to another, in constant movement.

Absence of Belonging

As Bauman has noted of the contemporary context, citing Christopher Lasch: “The world construed of durable objects has been replaced with “disposable products designed for immediate obsolescence. In such a world, ‘identities can be adopted and discarded like a change in costume.’” (*Fragments* 88). While Biralbo actually alters his identity, changing his name to Giacomo Dolphin (1), all the characters' identities in the novel appear malleable, an aspect highlighted by either ambiguity of geographic origin, or evidence of efforts to flee one location and ‘escape’ to another which seems to offer

more promise. For example, Bruce Malcolm is called “el Americano” and speaks Spanish with “inflexiones sudamericanas” (26); Floro Bloom had only recently been “feliz en algún lugar del Canadá, a donde llegó huyendo de persecuciones políticas de las que no hablaba nunca” (57); Toussaints Morton “hablaba como ejerciendo una parodia del acento francés” (60); Billy Swann had arrived from America, “acaso huyendo sobre todo de la lenta declinación de su fama, pues había ingresado casi al mismo tiempo en la mitología y en el olvido” (49-50). The characters in the novel reflect a status of indeterminacy regarding both origin and destination. Absent a specific direction, geographic mobility is connected in the novel with a sense of starting over, of recreating possibilities that seem to have been closed off in previous locations.

“The home,” as Zygmunt Bauman characterizes it, is “the place where nothing needs to be proved and defended as everything is just there, obvious and familiar”

(*Fragments* 97). In *El invierno en Lisboa*, even familiar locations such as the *Lady Bird* reflect the unsettled state of the protagonists and reinforce perceptions of absence. There is a repeated perception that the current location is only temporary, as when Lucrecia rents a room across from the train station, a place Biralbo describes as “aquel lugar desierto al que ninguno de los dos pertenecía” (87). The protagonists are surrounded by landscapes which extend a sense of separation and alienation, as when a few weeks before Lucrecia’s departure they say goodbye under a doorway announcing Malcolm’s address, a place to which neither one of them really belongs. When Biralbo and Lucrecia quickly meet in a café before her departure for Berlin, they are actually divided by the physical space: “separados por la mesa, por el ruido del bar, alojados ya en el lugar futuro donde a cada uno lo confinaría la distancia” (44).

Locations in the novel are characterized as vestiges, by reminders of what is absent, the leftover smoke from a cigarette, the smell of perfume, the empty envelope that held the last correspondence from Lucrecia. Things that stand still seem to be those that have

been left behind. The years that Lucrecia is gone and Biralbo remains in San Sebastian are defined by the empty repetition in and out of the city on a local train, as he taught school and performed sporadically at the *Lady Bird*. Upon Lucrecia's return, Biralbo "pensó que en los últimos tres años el tiempo había sido una cosa inmóvil, como el espacio cuando se viaja de noche por las llanuras sin luces" (76). At the same time, travel seems to offer a means to fill the emptiness. Biralbo's sense of hope is renewed when Lucrecia asks him to take her to Lisbon, but the excitement of their flight together from San Sebastian is overwhelmed by Biralbo's awareness of "la soledad de su deseo," the sensation that "no era mentira la distancia, sí la temeridad de suponer que uno habría podido vencerla, la simulación de conversar y encender cigarrillos como si no supieran que cualquier palabra era ya inútil" (119, 120).

After failing to complete the trip to Lisbon, Biralbo travels to a profusion of geographic locations, living in Copenhagen for almost a year, traveling sporadically through Germany and Sweden, and abroad to New York and Quebec. "A principios de aquel mes de diciembre él estaba en París, sin hacer nada, sin caminar siquiera por la ciudad, que lo aburría, leyendo novelas policíacas en la habitación de un hotel, bebiendo hasta muy tarde en clubes llenos de humo y sin hablar con nadie porque el francés siempre le había dado pereza [...] Estaba en París como podía estar en cualquier otra parte [...]" (128). This nomadic lifestyle, of constant movement without a precise direction, can be connected to the four categories that Bauman develops to characterize the postmodern condition (stroller, tourist, vagabond, and player), which collaboratively reshape the image of the pilgrim from a process concentrated on a destination to that of a traveler focused on the avoidance of being stuck in place. Bauman quotes Michel Maffesoli, who "writes of the world we *all* inhabit nowadays as a 'floating territory' in which 'fragile individuals' meet 'porous reality'. In this territory only such things or persons may fit as are fluid, ambiguous, in a state of perpetual becoming [...]" (*Liquid*

Modernity 209). In this context, ‘rootedness’ can only be ‘dynamic’; “it needs to be restated and reconstituted daily – precisely through the repeated act of ‘self-distantiation’, that foundational, initiating act of ‘being in travel’, ‘on the road’ (*LM* 209).

A number of features shared by Bauman’s four categories are relevant to the context explored in *El invierno en Lisboa*. In addition to the manipulation of physical distance, these strategies of movement also suggest emotional distance. As Bauman notes, “[...] they aim at splicing the life process into a series of (ideally) self-contained and self-enclosed episodes without past and consequences, and as a result tend to render human relationships as fragmentary and discontinuous” (*Fragments* 155). Biralbo’s encounter with Lucrecia in Lisbon, for example, is ultimately the unintended consequence of a trip which was based on his going to see Billy Swann, rather than part of a planned itinerary. At the same time, the trip to Lisbon seems to offer the promise of closure, of the completion of a search which had begun much earlier:

Sólo unas horas más tarde, en el vestíbulo del aeropuerto, cuando vio *Lisboa* escrito con letras luminosas en el panel donde se anunciaban los vuelos, recordó lo que esa palabra había significado para él, tanto tiempo atrás, en otra vida, y supo que todas las ciudades donde había vivido desde que se marchó de San Sebastián eran los dilatados episodios de un viaje que tal vez iba a concluir: tanto tiempo esperando y huyendo y al cabo de dos horas llegaría a Lisboa. (129)

Towards the end of the novel, Biralbo has an epiphany of sorts when the sound of his own music “le mostraba al fin su destino y la serena y única justificación de su vida, la explicación de todo, de lo que no entendería nunca, la inutilidad del miedo y el derecho al orgullo, a la oscura certidumbre de algo que no era el sufrimiento ni la felicidad y que los contenía indescifrablemente” (214). Yet, the ability to find comfort in this indeterminacy is overwhelmed in the novel’s ending by the dissolution both of a stable sense of place and of a secure identity. The comforting assumption of the mobility of

the tourist, as Bauman argues, is that it is always possible to return home. He notes, “Homesickness is a *dream of belonging* – of being, for once, *of* the place, not merely *in*.” Yet, he adds, “as the tourist’s conduct becomes the mode of life and the tourist’s stance becomes the character – it is less and less clear which one of the visiting places is the home and which but a tourist haunt. [...] The value of ‘home’ in the homesickness [of the tourist] lies precisely in its tendency to stay in the future forever” (*Fragments* 97). As Lucrecia’s return to look for Biralbo ultimately suggests, her freedom to move is not accompanied by a corresponding freedom to return; the past dream (and imagined future) of ‘home’ remains ungraspable, vacated, as vaporous as the narrator’s final image of her “ya convertida en una lejana mancha blanca entre la multitud, perdida en ella, invisible, súbitamente borrada tras los paraguas abiertos y los automóviles, como si nunca hubiera existido” (221).

Perpetual Distance

The image of Lucrecia fading into the distance with which the novel ends appropriates a common convention of film *noir*, of the presentation of the *femme fatale* as nothing more than the shadowy projection of male desire, as illusory as the dream itself. The evaporation of Lucrecia’s identity into cinematic image alludes not only to the way that absence is projected onto the physical space of the novel, but also the ambiguous relationship in the novel between the actuality of experience, and its simulation – since neither the “reproduced” image nor the “original” is ever fully able to be possessed.⁽²⁾ As Randolph Pope observes, “El cuadro de Cézanne que se menciona en la novela sí es original, pero acaba encerrado en la caja fuerte de un coleccionista americano. Biralbo, naturalmente, asocia su música con el cuadro de Cézanne, pero no con el cuadro mismo, que no llega a ver, sino con una reproducción del cuadro que ve en un libro” (115).

The phantom-like image of Lucrecia with which the novel ends reinforces the underlying instability throughout the text, of a world characterized by a lack of solidity and definiteness. Everything is known by echoes of echoes, up to the physical integrity and ‘realness’ of Lucrecia, who has been the focus of the search for so much of the novel. The way that the story is constructed by the narrator, the piecing together of his memories with what Biralbo has told him, emphasizes this uncertainty of origin. Just as the narrator’s memories are tangled with images from film, he observes that he is not sure whether his description of Lucrecia is drawn from actual memory of seeing her, or from her reproduced image in photos: “No sé si la estoy recordando como la vi aquella noche o si lo que veo mientras la describe es una de las fotos que hallé entre los papeles de Biralbo” (27). The lack of a clear referent is felt in the novel through the disoriented nature of the characters’ searching. In Lisbon, for example, Biralbo wanders lost through the city: “Pero ya no estaba seguro de haber visto a Lucrecia ni de que fuera el amor quien lo obligaba a buscarla. Sumido en ese estado hipnótico de quien camina solo por una ciudad desconocida ni siquiera sabía si la estaba buscando [...]” (140).

It is in the absence of an object or an individual when the characters seem to experience the greatest sense of their presence, as Ernst Bloch has described of Goethe’s drawing *The Ideal Landscape*, in which just the glimpse of a temple is depicted, “distanced and therefore powerfully present” (473). The narrator wonders, for example, how Biralbo could ever have written the song *Lisboa* without having yet been there. Biralbo’s reply is that it is “precisamente por eso. Ahora es cuando no podría escribirlo” (185). Biralbo tries to recover a moment between himself and Lucrecia that is not hedged by distance or artificiality, but whose rediscovery repeatedly eludes him – as when they begin their trip to Lisbon together and he is overcome by the sense of falseness of the intimacy of that night:

Pero me dijo que una parte de su conciencia permanecía ajena a la fiebre, intocada por los besos, lúcida de desconfianza y de soledad, como si él mismo, quieto en la sombra de la habitación, mantuviera encendida la brasa insomne de su cigarrillo y pudiera verse abrazando a Lucrecia, y se murmurara al oído que no era cierto lo que sucedía, que no estaba recobrando los dones de una plenitud tanto tiempo perdida, sino queriendo urdir y sostener con los ojos cerrados y el cuerpo ciegamente adherido a los muslos fríos de Lucrecia un simulacro de cierta noche irreplicable, imaginaria, olvidada” (119).

Even the presumably ‘original’, the live sessions of jazz, demonstrate an awareness of distance rather than pure presence or intimacy. Biralbo describes the experience of playing his music as “el instinto de alejarse y huir sin conocer más espacio que el que los faros alumbran, era igual que conducir solo a medianoche por una carretera desconocida” (63).

In the romantic view of the quest, what is emphasized is the distance between one’s present circumstance and what might otherwise have been possible. In *Madame Bovary* for example, when Emma Bovary attends the opera, she is drawn to the plea of the character on stage, who “bewailed her love, she begged for wings. Emma, too, would have like to escape from life and fly away in an embrace” (203). One of the central differences between Emma’s romantic view and what could be termed the postmodern perspective in *El invierno en Lisboa* is that the characters in Muñoz Molina’s novel, while similarly dissatisfied, are not trapped in their present locations but are free to roam and escape to other places. Rather, as was suggested earlier, they are confined *by* the distance, by a multiplicity of options that impart fragmentation along with their freedom (3). They can go virtually anywhere, but none of these places seem to result in where they want to be. This is not a new theme in literature, this sense of hope and then of alienation upon actually arriving. Ernst Bloch writes in an essay, “It was better in the dream, one says. Something is left over, something that resists any attempt at realization. This is everywhere the case, and it makes itself felt as a certain

sadness when a wish had been satisfied” (464). Yet, the capacity to arrive at the imagined site and strip it of its image is now greater than in the past. As Miguel Ángel Gara has observed of the contemporary context: “Internet, los nodos de comunicaciones, los aeropuertos, las fronteras, los países inexistentes, lugares de paso, espacios donde se puede vivir pero a los que difícilmente llamaríamos hogar, desiertos en definitiva [...] La identidad como tránsito” (www.literaturas.com).

In the epic and romantic quests, travel over great distances was a monumental task, focused toward the completion of a specific mission. While distance was an obstacle, the journey itself had a finite end, and the completion of the quest was the achievement of a huge accomplishment. In contrast, in the postmodern context so well delineated in *El invierno en Lisboa*, physical distance is no longer any impediment. Not only are individuals capable of traveling in a matter of hours over vast distances, but as the relationships between the characters demonstrate, there are no overriding social bonds or other responsibilities which tie them to one place (4). The context of *El invierno en Lisboa* is one in which there is no barrier to the free flow and constant movement of individuals or of objects; the crimes of theft and murder go unpunished and the perpetrators escape, and Biralbo – who is arguably an unintentional victim in the conspiracy – becomes a perpetual object of the chase.

The modern dream of progress links the goal of the voyage with discovery, the capture and possession of something formerly only imagined. In contrast, the continual movement from one location to another in *El invierno en Lisboa* is that of the dispossessed, of temporary places, stopovers characterized by their lack of resiliency. The mid-range hotels “de huéspedes tan desconocidos y solos como él” (19) in which Biralbo becomes a permanent guest “parecen templos desertados” (17) and the ancient

castle-like home which Lucrecia dreams of, with its town and garden surrounded by a wall – is equally transitory.

In *El invierno en Lisboa*, certain foundational themes associated with the idea of the quest – the search for missing treasure, the foundation of community, the discovery of oneself – are re-examined with an ironic eye toward their emphasis on finality and the neatness of closure. The treasured object –the painting – is sold away; individuals become dispersed rather than rejoined; and the protagonist’s identity, rather than being strengthened, is abandoned altogether under the necessity for disguise and continued escape. The classic tale of the quest, *The Odyssey*, comprises a world in which nostalgia for one’s origins results in the ability to return to one’s homeland and restore it to its remembered order. In *El invierno en Lisboa*, what is emphasized instead is the *impossibility* of such return. Even if you can arrive at an imagined location, it seems already to be not as you remembered it, already altered by the velocity of change into something altogether different. If nostalgia assumes its full meaning as the desire to return to a place from which one has felt exiled, the characters in *El invierno en Lisboa* remain displaced. Even if physically they are able to bridge the distance, as Lucrecia is able at the end of the novel to locate the hotel where Biralbo is staying, there is always a gap that cannot be closed. Lucrecia arrives to find Biralbo already gone. The novel’s ending – the screen image-like fade out of Lucrecia – consciously suggests a false closure. The unsettled state of the characters in *El invierno en Lisboa* constitutes both an effort to recover something felt as lost, and a desire to escape the emptiness of the current location. Yet, rather than overcoming the distance, or, alternately, consigning the past to a distant point closed off from the present, the characters remain in an in-between state, a landscape characterized by ambiguity. Biralbo (now Giacomo Dolphin) is neither able to realize a future with Lucrecia nor is he able to fully leave that part of his life behind. Similarly, Lucrecia sells the painting, but does not gain in return

the enduring sense of home that she had longed for. While Biralbo has the feeling when heading to Lisbon that all of the cities in which had lived to this point were nothing more than “dilatados episodios” (129) of a trip that perhaps might finally find conclusion, this sense of closure is only transient and there is no real ‘ending’ to cordon off experience into coherence.

The theme of distance which repeats itself throughout the novel implies an almost limitless mobility and at the same time a similarly unyielding dissatisfaction. As Zygmunt Bauman reflects on the contemporary context, “It does not matter so much what is being done and what targets are chased; what does matter is that whatever is being done be done quickly, and that the chased targets escape capture, move and keep moving” (*Fragments* 76). The perpetuation of movement in the novel suggests the difficulty in the postmodern realm of retaining an image and holding it down, as in *The Odyssey* Menelaus was able to hold onto Proteus in order to extract the truth from him. Objects, individuals, and truths seem to slip away in *El invierno en Lisboa*. The ability to overcome geographic distance does not imply a corresponding ability to reach the end of the search, but rather the necessity, amid a continued sense of absence, to keep looking.

Notes

(1). The name itself suggests a sense of dislocated identity, through the adoption of the Italian ‘Giacomo’ and the English language ‘Dolphin’, as an aquatic mammal which must both combine a need to breathe air with conformity to life in the sea.

(2). Jo Labanyi has observed, “While agreeing that, in many respects contemporary Spanish culture – obsessed with creating the image of a brash, young, cosmopolitan nation – is based on the rejection of the past, I want to stress the engagement with history by considerable numbers of directors and writers, both older and young, and also to suggest, tentatively, that the current postmodern obsession with simulacra may be seen as a return of the past in a spectral form” (Ramon Resina ed *Disremembering* 65).

(3). “[..] alojados ya en el lugar futuro donde a cada uno le confinaría la distancia” (44).

(4). According to Bauman, the “change in question is the new irrelevance of space, masquerading as the annihilation of time. In the software universe of light-speed travel, space may be literally traversed in ‘no time’; the difference between ‘far away’ and ‘down here’ is cancelled. Space no more sets limits to action and its effects, and counts little, or does not count at all” (117 *Liquid Modernity*).

Bibliography

Ángel Gara, Miguel. “La identidad como tránsito.” Review of *Nocilla Dream* by Agustín Fernández Mallo. <<http://www.literaturas.com>>.

Bauman, Zygmunt. *Life in Fragments: Essays on Postmodern Morality*. Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers, 1995.

---. *Postmodernity and its Discontents*. New York: New York University Press, 1997.

---. *Liquid Modernity*. Cambridge, UK: Polity Press, 2000.

Bendle, Mervyn F. “The Crisis of Identity in High Modernity.” *British Journal of Sociology* 53:1 (March 2002): 1-18.

Bloch, Ernst. *Literary Essays*. Trans. Andrew Joron. Stanford: Stanford University Press, 1998.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massoumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Trans. Gerard Hopkins. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Julian Smith, Paul. *The Moderns: Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Labanyi, Jo. “History and Hauntology: or, What does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period.” in Joan Ramon Resina, ed. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2000. 65-82.

Lasch, Christopher. *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times*. New York: Norton, 1984.

Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Muñoz Molina, Antonio. *El invierno en Lisboa*. 2nd ed. Barcelona: Seix Barral, 1987.

Navajas, Gonzalo. "El Übermensch caído en Antonio Muñoz Molina: La paradoja de la verdad reconstituida." *Revista de Estudios Hispánicos* 28 (1994): 213-233.

Pope, Randolph. "Postmodernismo en España: El caso de Antonio Muñoz Molina." *España Contemporánea*, 2 (1992): 111-119.

Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Scheerer, Thomas M. "Antonio Muñoz Molina." *La novela española actual: autores y tendencias*. Ed. De Toro, Alfonso and Dieter Ingenschay. Kassel: Edition Reicheberger, 1995. 231-252.

Los relatos de viaje de Groussac y Sarmiento a Estados Unidos como construcciones ideológicas

[Laura Posternak](#)

Universidad de Buenos Aires

Somos el río y somos el hombre que se mira en el río
J.L.Borges

Tanto el viaje a EE.UU. de Sarmiento como el de Groussac, casi medio siglo posterior, son en la escritura programas narrativos e ideológicos. Lejos de ser una transparente transposición de sus experiencias, son tramas opacas cuyo resultado, basado en estrategias textuales, está previsto y calculado de antemano. La experiencia de la escritura se impone, así, por sobre la del viaje, utilizando al mismo como condición sine qua non que justifica al relato. Surge, entonces, el pacto ficcional de este género: “Estuve allí, por eso puedo contar lo que vi”. El pretérito, de este modo, revive en el presente transformador de una escritura que lo procesa, afirmando la mirada como artefacto categorizador en un tiempo- el s. XIX - que es aún el de “la razón”. A propósito de esto, como Bauman lo señala, “la visión típicamente moderna del mundo es la que lo considera una totalidad esencialmente ordenada” (12). El “vuelo de pájaro” logra tipificar a estas miradas apropiadoras, pero las mismas se distancian inexorablemente: del éxtasis y la admiración sarmientina, al “de haut en bas” en Groussac. De este modo, resulta explícito que estas miradas son valorativas. Así, “la grandeza que admiraba y a la que aspiraba Sarmiento, al hacerse constante y desproporcionada, se convierte en grandota”. (Viñas: 10)

Me propongo, desde esta perspectiva, leer un discurso a trasluz del otro. Un texto sobrepuesto al otro abre paso al intento de descifrar la abismal imagen de un país que,

objeto de dos miradas, se reconfigura duplicado en un juego de contrarios. Más allá de la distancia temporal que los separa, y que enmarca a estos escritos en diferentes contextos políticos e ideológicos (1), me interesa enfocar el tenso juego intertextual que ambas narrativas abren. (Bauman 12)

A partir de allí, una posible pregunta es: ¿Cómo leer esa especie de “sobreimpresión” que estas ficciones de viajes nos muestran articuladas en una trama de reversos?. De este modo el pasaje de un lugar modelo a otro, que es todo lo contrario, es no sólo el resultado de un desfasaje en el tiempo que permite otra escritura, sino, también, como Certau lo señala, la consecuencia de diferentes procesos de apropiación marcados por diversos recorridos, diversas “realizaciones espaciales” de “un lugar”(Capítulo VII). A partir de lo esbozado me centraré en la relectura de un país mediado por una mirada previa y “pionera”, la de Sarmiento. Un posible desafío para Paul Groussac es el de refundir una lectura fundacional en la historia de nuestras narrativas de viajes y, así, (re) escribirla.

Se trata, entonces, de entablar un diálogo en tensión. Para esto me propongo organizar mi trabajo a partir de ciertas problemáticas encontradas en ambos discursos de viaje, en un juego de vaivenes, a modo de otro nuevo itinerario de lectura y escritura. Estas problemáticas son:

1- Los itinerarios (los “entre”) que enmarcan o engloban a sus viajes a Norteamérica. Esto es, de dónde vienen y hacia dónde se dirigen luego. Como ha señalado Beatriz Colombi las frases de Clifford, “Not so much `Where are you from? As `Where are you between?” indican un lugar de enunciación a partir del cual deben formularse las teorías. Se trata, en definitiva, de diagramar un triángulo cuyos vértices sugieren comparaciones, clasificaciones y jerarquías.

2- Los tópicos que tratan y su consecutivo juego de inversos: la democracia, la moral, la educación, la religión, el arte, etc. Resalto en este punto los conceptos de “progreso” y de “civilización”, cuyas definiciones aparejan una constante lucha configuradora de sentido. A su vez analizaré las interrelaciones que estos conceptos suscitan.

3- El metadiscurso del viaje y las formas de plantear un recorrido. Ahora bien, antes de adentrarnos en el contenido que apuntalan los temas ya señalados, no puedo escapar del placer que me brinda confrontar los primeros párrafos que disparan el inicio de estos discursos. Sarmiento nos dice primero:

Salgo de los Estados Unidos (...) en aquel estado de *excitación* que causa el espectáculo de un drama nuevo, (...)sin plan, sin unidad (...) Los Estados-Unidos son una cosa sin modelo anterior(...)para aprender a contemplarlo, es preciso antes educar el juicio propio(...), no sin riesgo de (...) *apasionarse por él*” (290, Subrayados míos)

Groussac, en cambio, no se anticipa en la escritura a su “salida”. Su ritmo, más pausado y frío le permite comenzar “por el principio”, el cual ya nos prepara para entrar en otro clima. Como una voz jactanciosa que responde a un auditorio imaginario ansioso por escuchar, el relato comienza aseverativamente enfático:

Por cierto que la entrada, en los Estados Unidos, por Méjico y el Paso del Norte, carece de atractivo pintoresco (...) El ‘lanzamiento’ o booming del extremo sudoeste se presenta tan laborioso como el casamiento de una muchacha fea y sin dote, por más que, según sus tutores, ofrezca miríficas ‘esperanzas’ para el lejano porvenir”. (224)

De la euforia, a la fría decepción. Falsa espontaneidad de dos emociones construidas de antemano. A la figura del enamorado, que encuentra su “objeto de deseo”, se opone la de quien se preocupa por proclamar que sabe observar sin dejarse engañar, con distancia y frialdad; sin salirse de su juicio. En la próxima página, leo la siguiente frase-dardo que no puedo dejar de ver como una provocación: “Del Nuevo Méjico (...) no divisamos sino (...) *haces de sarmientos en el fuego*” (225 Subrayado mío). El futuro,

entonces, parece haber llegado hace rato para este viajero. Para Groussac la utopía sarmientina se clausura así, sin más, desde el inicio. Ahora, las promesas de fecundidad no son más que ramas secas y alusivas.

Configuraciones de un triángulo: América Latina- Estados Unidos- Europa.

“viajar supone haber partido del país y volver a él”

Sarmiento, “Los discípulos”,

El nacional, 25/1/56, OC, XXV.

Vale mencionar que si Sarmiento viene de Europa desilusionado para luego iniciar su regreso a Chile, “colonias españolas” mediante; Groussac, en cambio, llega “subiendo” por Latinoamérica para luego partir (ansioso) hacia “su” Europa. Podemos hablar, así, de un recorrido inverso ya en su encuadre. Ahora bien, no es mi idea detenerme en esos itinerarios que “enmarcan” sus viajes a Norteamérica, pero sí analizar las implicaciones de estos “antes” y “después”, materializados en configuraciones espaciales y simbólicas, en sus relatos.

Por otro lado, es significativo mencionar sus diferentes situaciones en el momento de la escritura. Sarmiento es un exiliado argentino en Chile, enviado en misión especial en 1847 por el ministro Manuel Mont. Groussac, por su parte, es un francés que reside en la Argentina y realiza su viaje en 1883 para conocer en profundidad las Américas. Con relación a esto Viñas señala:

si la mirada de Sarmiento se definía por lo programático de un exiliado que criticaba a Rosas y al mismo tiempo diagramaba una posibilidad futura de poder, Groussac, por sobre todo, es alguien instalado en esa cima, con frecuentes desasosiegos, pero que no deja de insinuar los valores y el proyecto propio de los gentlemen del '80'. (104)

Así, el primero no oculta sus ansias por aprehender lo que denota como un modelo a seguir, esa especie de “tierra prometida” en la que ve como en un reflejo su ilusión: “la república existe, fuerte, invencible...” (291). Con relación a esto me parece más que ilustrativa la siguiente frase de Sarmiento: “A veces creo que no debemos pensar en cosas nuevas, sino buscar dónde ya está realizada la idea que nos embarga” (386) Para el segundo, como afirma Viñas “es un debate continental lo que le resulta prioritario” y entabla una confrontación cultural e ideológica ya ganada de antemano. Se trata de la cultura francesa y latina contrapuesta a los (anti) valores sajones encarnizados, específicamente, en “Porcópolis”. (104) En ambos casos, considero que impera un idealismo, un esquema general y preconcebido que sólo precisa ser confirmado o contrastado en el país al cual visitan, o más bien en la lectura que hacen del mismo. Sarmiento dice escribir su viaje al salir de los EE UU, eso es al descender hacia La Habana. Allí declara: “un día llegará para la justicia, la igualdad, el derecho; la luz se irradiará hasta nosotros cuando el Sud refleje al Norte.”(219). Hay un faro, sólo debemos, a modo de un fenómeno físico, dejarnos incidir por su luz, transparentarnos para vernos como ellos. Por otro lado y citando nuevamente a Viñas el viaje le permite, pasar de “pionero” a “profeta”, de “aprendiz” a “tribuno”: “ya no se limita a contemplar

desde alguna altura privilegiada, sino que pretende el descenso sacralizado como legislador” (26).

La siguiente comparación de Sarmiento aunque esté narrada en una tercera persona general y abarcadora, nos deja en claro la posición desde la cual enuncia:

El sud-americano que acaba de desembarcar de Europa, donde se ha estasiado admirando los progresos de la industria i el poder del hombre, se pregunta atónito al ver aquellas colosales construcciones americanas, aquellas facilidades de locomoción, si realmente la Europa esta a la cabeza de la civilización del mundo!” (302) (2)

Así, el país que transcribe obtiene desde su óptica, preponderancia. Prosigue, entonces, su retórica en la que leemos un discurso autorizado: “(...) después de haber recorrido las primeras naciones del mundo cristiano, estoi convencido de que son el unico pueblo culto (...) el ultimo resultado de la civilización moderna”(313). Los “saberes” o, más bien “bagajes” del viajero se despliegan, entonces, para poder seguir construyendo jerarquías, escalas de valores. Este país sin “(...) reyes, ni nobles, ni clases privilegiadas, ni hombres nacidos para mandar (...) resultado conforme a las ideas de justicia e igualdad” (314) no tiene, ejemplarmente, categorías en sus “wagones”, a diferencia de Francia o Inglaterra, en cuyas “terceras clases” sólo faltarían “(...) púas en sus asientos para mortificar al pobre” (319).

En consecuencia, la figura triangular se reacomoda, se “moviliza”, bruscamente contra cierta (pre) lógica discursiva (la de él mismo, incluso): “La inmigración europea es allí un elemento de barbarie, quién lo creyera!”(343). Pero en esta tierra todo parece tener solución, ya que la “base” con la que se cuenta conlleva “fuerzas de atracción, depuración i pulimiento” (344). Entre estas fuerzas, Sarmiento alude a “la posta diaria”, “el juicio por jurados”, “la elección de presidente” y al “sentimiento religioso”. A su vez, los “puritanos i peregrinos” actúan como un “dique astringente”.

Y como broche final, leemos que esta superioridad se impone como tendencia al resto de la humanidad, expandiéndose: “Norte- América invade hoy al mundo, no ya con productos e inventos, sino con ingenieros, artífices y maquinistas que van a enseñar las artes de producir mucho a poca costa (...)”(413). De esta manera están quienes dan el “ejemplo” por un lado y quienes deben aprender por el otro para no quedar fuera del “progreso”. Llámesele a esto “evolución histórica” o, más precisamente, “historicismo”. Refiriéndose a esto, Myers explica a la “filosofía de la historia” como un instrumento conceptual, cuyos aspectos generales enumera. Entre ellos está la creencia en “leyes generales” que gobiernan el desarrollo histórico, la aceptación de una teoría del progreso “providencialista”, etc. El punto de inflexión, señala además, con respecto a Sarmiento, es Tocqueville ya que representa el pasaje a un proyecto liberal o republicano – cívico. (436-440)

Groussac, por su parte, se encarga de dejar claro en su discurso que él no tiene nada que aprender allí en "Porcópolis" (salvo si lo pensamos por la negativa: qué no hacer, qué no ser). Y es, justamente, desde esta perspectiva que vale la pena analizar algunas

comparaciones que establece en su discurso. La primera es “superfluamente” paísajística y confronta la aridez del Nuevo Méjico con “(...) los montes de algarrobos y caldenes que arrojan una sonrisa triste en nuestras más tétricas travesías de Catamarca o San Luis.”(226) De este modo los adjetivos preponderantemente negativos señalan lo de “ellos” como peor que lo “nuestro” que ya es malo. Pero sabemos cual es el plato fuerte, la “real” confrontación: “En Europa, las cosas son más interesantes que los hombres; acaece lo contrario en este mundo en formación, mejor dicho, en fabricación.” (242) Y aquí sucede lo contrario del discurso sarmientino: lo que está en construcción, en proceso y, por ende, en movimiento es peyorativo; se lo asocia negativamente a un producto de fábrica que, encima, está inconcluso. Contradice así la metáfora positiva en Sarmiento del movimiento. Pensemos por ejemplo en la movilidad que permiten los alabados ferrocarriles, en las travesías de los pioneros y en la posibilidad de la movilidad social. En el reverso de esto, existe otra cultura “ya hecha” y convertida en tradición, fija, inamovible y que se debe conservar. En ésta pueden admirarse las “cosas” resultantes ya que en tanto éstas son “verdadero” arte, reinan en ellas la originalidad y la complitud. Así, las diferencias van resultando, en su “esencia”, dicotómicas: “(...) Sus membranas sensitivas son diferentes de las nuestras; y me convenzo de que la semejanza es la base más sólida de la igualdad”(258). El contexto por el cual surge la frase es, justamente, sensorial: Groussac siente en su “epidermis el roce brutal de tanta democracia” cuando observa en un tren los modales de “un sirviente negro”.

Pero sin la necesidad de detenernos en las categorías de pares opuestos que cristaliza el *arielismo* --cuyo eje, de modo simplista, puede pensarse como el contraste entre los

valores materiales y los espirituales, sin olvidar la presencia necesaria de una “élite” intelectual capaz de dirigir a las “inertes” masas-- podemos retomar esa división demarcada entre quienes pueden enseñar y quienes deben aprender, y hacer mención de la siguiente frase: “Pero no he venido a tomar ni dar lecciones de urbanidad, sino a estudiar con atención imparcial- y, si es posible, con indulgencia- la probable evolución social del siglo XX (...)”(259). Groussac se presenta como “un hombre de ciencia”, un sociólogo que viene a observar y analizar a una sociedad tal como se examina a un organismo, para poder dar cuentas que su (im-)probable desarrollo es “anómalo”. Lástima que la objetividad se le hace aguas en su estilo, el cual “se acostumbró a despreciar” (Borges 233).

Y es que, como mencionamos al comienzo del trabajo, en ambos discursos de viaje ya está predefinido lo que se quiere “ver” para contar; en otras palabras, sus discursos son ideológicos y previos al viaje.

En las siguientes frases se confrontan claramente sus discursos: Sarmiento afirma: “(...) en las monarquías europeas se han reunido la decrepitud, las revoluciones, la pobreza, la ignorancia, la barbarie y la degradación del mayor número” (336). Groussac parece responder a esto como en un diálogo:

(...) la muchedumbre demócrata de los Estados Unidos ocupa, sin duda, un nivel más elevado que el del paisano o proletario europeo; pero siendo así que (...) es la que aquí representa socialmente (...) a nuestra clase media o `burguesía`, no es discutible la inferioridad de la primera respecto de la segunda, y queda así evidenciada la conclusión. El

ascenso de la mayoría se ha comprado con el descenso de la minoría, o sea del grupo que lleva la enseña de la civilización. (329)

De esta manera queda en disputa qué mayoría es la que no se tolera en cada caso, y el deseo de que exista o no una minoría selecta y privilegiada en su diferenciación estamental. Si para Sarmiento Europa sale perdiendo con su ejemplo en este tema, para Groussac es un aspecto resuelto en la que el número no es lo importante sino la “calidad” y los valores que estas conllevan.

Otra comparación interesante que entabla Groussac es, a su vez, una crítica bastante directa a la burda imitación. Pero en este caso el que copia no es EE UU, cuya presunta falta de originalidad es, para Groussac, una de sus mayores carencias. Aquí, se trata del “traslado” de la constitución norteamericana a Latinoamérica, cuyas consecuencias negativas son, también, criticadas. Así, lo que “allí” funciona por ser producto legítimo de esa sociedad, “aquí” fracasa por exógeno. Analógicamente, lo artístico fracasa al igual que lo político pero, esta vez, en Nueva York, ciudad que por “los gustos, los hábitos, el lujo importado, el incesante contacto de los viajes y de la imitación”, es “más europea que yanqui”. Allí “los mismos protagonistas, excelentes en París o Londres, abultan sus efectos para la exportación, y la Calvé (...) hace una Carmen francamente insoportable”. (453)

Finalmente Groussac, que no puede evitar que sus “impresiones” se tornen “europeas” decide emprender su partida para dirigirse a esa “Europa materna” entre cuyos puntos “(...) media por ahora un Atlántico moral acaso tan hondo como el físico (...)” (456) Se

trata de “cerrar el círculo” en el punto que corresponde y (re) confirmar lo que debe quedar por fuera. Por su parte, Sarmiento retorna para avanzar más allá del punto de partida; con un “plus” de conocimiento trae consigo el modo de “iluminarnos”.

De este modo Sarmiento viaja para avanzar en la “línea recta” del progreso liberal; mientras que Groussac, descreído del mismo, construye un itinerario que le permite volver al lugar, representante de ciertos valores, de cierta tradición, del cual nunca deberíamos haber salido. Así, las diferencias de sus “entre” quedan claras.

Tópicos ineludibles, tópicos inversos

Hay una retórica del andar. El arte de ‘dar vuelta’ a las frases tiene como equivalente un arte de dar vuelta a los recorridos.

M. De Certau.

La siguiente frase de Groussac puede ser leída como una crítica directa al discurso de Sarmiento: “Hace más de un siglo que nos pagamos de frases huecas y sustantivos sonoros: civilización, progreso, tolerancia religiosa, etc” (308). Sabemos sobre el valor y el peso de estos significados batallados en el discurso sarmientino en general y en su discurso del viaje, que tratamos, en particular. Justamente por eso, Groussac se propone instaurarlos como “vacíos” para poder volverlos a llenar.

Empecemos por analizar un concepto clave, el de “civilización”. En primer instancia, Sarmiento discute la definición de un diccionario y, directamente, reniega de la que brinda otro - que, singularmente, es el de la Real Academia Española -:

El diccionario de Salvá, porque el de la Academia no hace fe hoy, dice, definiendo la palabra civilización, que es “aquel grado de cultura que adquieren pueblos i personas, cuando de la rudeza material pasan al primor, elegancia i dulzura de voces i costumbres propio de jente culta”. Yo llamaría a esto civilidad; pues las voces mui relamidas, ni las costumbres en extremo muelles, representan la perfección moral i física, sino las fuerzas que el hombre civilizado desarrolla para *someter a su uso la naturaleza*" (301, Subrayado mío)

La definición propuesta de “civilización” es, entonces, en un primer acercamiento, mimética y funcional al pueblo yanqui: pragmática.

Ahora, veamos los intentos por una definición por parte de Groussac. Otra vez al revés de Sarmiento, según él: “(...) la civilización es ante todo un estado mental y una superioridad moral. Puede el vulgo detenerse ante las manifestaciones materiales y secundarias”. (321) Como queda en evidencia, los valores “mentales” y “espirituales” quedan separados de los materialmente tangibles; de hecho parecen marchar a contramano, a diferencia de lo que Sarmiento manifiesta: “Me basta por ahora comprobar que en la marcha intelectual de la civilización, el contrapeso más y más acentuado del oeste ha coincidido con un descenso proporcionado al incremento material. Hace cincuenta años – antes que Cincinnati o Chicago existieran como rivales posibles de Boston o Filadelfia- la tímida incorporación, la iniciación de los Estados Unidos en el movimiento intelectual europeo era una esperanza y una promesa”. (322)

Las conclusiones decantan por sí solas. Según el discurso de Groussac las cosas quedan claras; delimitada y tajantemente esquemáticas. Su mirada sólo viene a detallar “clínicamente” el caso estudiado, sus causas y sus efectos. “Hace cincuenta años”, Sarmiento y su mirada “apasionada” pudieron haberse equivocado. Ahora no hay lugar para la duda. Las cosas marchan mal: “Es que la civilización, lo repito, marcha a impulso de un grupo selecto que domina la muchedumbre (...) una aristocracia intelectual” (323-324), cosa que allí parece andar faltando.

Ahora bien, entrelazado a este concepto batallado de “civilización” se encuentran otros como el de “la moral”. En el discurso de viaje de Sarmiento este término se relaciona con el sistema político de gobierno del país que visita: “En Norte América; el yankee será fatalmente republicano, por la perfección que adquiere su sentimiento político, que es ya tan claro y fijo como la conciencia moral” (333). Pero para discurrir, específicamente, sobre “el carácter moral de esta nación” Sarmiento encabeza un apartado con el epígrafe: “Avaricia i mala fe”. De alguna manera al modo de Groussac - pero, sabemos, al revés -, Sarmiento precisa hablar “mal” de este pueblo para poder seguir hablando “bien”. Desde esta perspectiva comenta que: “Los Estados- Unidos como gobierno son irreprochables en sus actos públicos, mientras que los individuos que lo forman adolecen de vicios repugnantes” (337). Sin embargo Franklin aparece, luego, en su discurso portando el lema de lo que representaría un giro moral: “bienestar i virtud”, y la balanza se inclina:

El norteamericano lucha con la naturaleza, se endurece contra las dificultades, por llegar al supremo bien que su posición social le hace codiciar, bienestar; i si la moral se pone de por medio cuando el iba a tocar

su bien, ¿qué extraño es que la aparte a un lado lo bastante para pasar (...)?

(339)

Por otro lado, “la moral” también se manifiesta en “jeografía”. Y con esto alude a “la república (que) empezó a parir territorios que se convertían luego en Estados”(342), y a ciertos personajes activos en esa empresa: el “indian hatter”, los “squatters”, los “pioners” y, finalmente, los “empresarios capitalistas”.

Una vez más todo lo contrario, para Groussac: “El desplazamiento geográfico es el síntoma de otra modificación más profunda (...) la transformación social de que la reciente exposición de Chicago – el triunfo del Oeste sobre el Este – ha sido la manifestación más aguda” (326). Desde esta perspectiva “Su *progreso material* (...) equivaldría a un *regreso moral*; y ello sería la confirmación de que *la absoluta democracia* nos lleva fatalmente a la *universal mediocridad*” (329, Subrayado mío).

Desembocamos, entonces, en otro concepto clave que está en juego: el de “democracia”. Si en el discurso de viaje de Sarmiento, es este sistema el que justifica las posibles fallas exonerándolas, en el discurso de Groussac, como observamos en el párrafo anterior, la democracia es causa de males y no su justificación.

Es interesante observar que Sarmiento, en la sección “Incidentes de viaje”- donde se propone deslizar ciertas reflexiones –, en el apartado cuyo epígrafe es, justamente, “Washington”, (re) construye una discusión entre un tal Mr. Johnson, anti-demócrata y él mismo, que argumenta en pos de ésta. Lo que parece estar en juego queda explicitado en una proposición de su contrincante: “Lo que yo propongo es que no vaya Ud. a la América del sur a proponernos por modelo de gobierno” (401). Sarmiento,

entonces, expone su argumentación, y la “moral” entra en juego una vez más para volverse “jeología” o síntesis histórica: “El primer período del ciclo fue la antropofajía (...) El último es la democracia.”(403). El presente del tiempo y del lugar que observa es, así, la perfecta y acabada culminación y clausura de la historia. Pero, también, es proyección hacia un futuro que no todos los pueblos aún han alcanzado.

Con relación a la forma de gobierno, Sarmiento y Groussac respetan y/o admiran al parlamentarismo, aunque no dudan en señalar la corrupción política que se materializa a través del mismo (en Groussac queda reforzada como casi un clisé sobre-impreso ya que menciona que ya “todos los observadores americanos y extranjeros (la) han comprobado” [373].)

Con respecto a la “religión”, podemos decir que es otro punto clave para seguir indagando en este juego de reversos en tensión o de (re) lecturas (trans) formadoras de sentido. Para Sarmiento este es uno de los puntos en donde su mimetización se vuelve culminante: “No tengo cuando acabar cuando entro en el campo de la teología; me vuelvo yankee como usted ve (...) hablo del espíritu de asociación religiosa i filantrópica, que pone en actividad millares de voluntades para la consecución de un fin laudable (...)” (352).

Groussac, por su parte, analiza y se vale del fenómeno del mormonismo para establecer que factores sociales colaboraron en su surgimiento. Estos serían: “Ausencia de cultura general y de espíritu crítico (...), la disponibilidad de vastos territorios vacantes en el oeste (...) (y) la laxitud del vínculo federal (autonomía de los estados)” (283).

Reconoce, así, que “La naciente asociación satisfacía a la par de los dos sentimientos cardinales del alma americana: la intensidad de la aspiración religiosa y la energía del espíritu positivo y práctico”. La clara diferencia es que ni la “asociación”, ni la fe, ni el trabajo material, representan aquí una virtud; si no más bien parches o circunstancias de reemplazo en un lugar carente de los “verdaderos” valores. Además, la “libertad” de culto que Sarmiento valora queda ridiculizada en este discurso en el que el “Parlamento de las religiones” que acontece en su viaje, sólo atestigua “(...) o la igual vaciedad de todos los dogmas oficiales, o su igual legitimidad, - o quizás ambas cosas a la vez .” (307)

Metadiscursividad del relato de viaje. Formas de plantear un recorrido

El andar parece pues encontrar una primera definición
como espacio de enunciación

M. De Certau

En este punto es Groussac el destacado, su figura de viajero – narrador está hiper-presente en el texto y se muestra más que reflexiva para con su itinerario escritural. En principio advierte: “...la mayor parte de las *Impresiones* de tanto *commis voyageur* de la literatura se extasían con exceso ante los colosales montones de hierro y ladrillo (...) Procuraré emplear otro procedimiento; y, desde luego, pienso que me aburriré muy poco en esta proclamada patria del aburrimiento”(242-243). Desde esta perspectiva, ostenta una posición superadora. Su visión no se extraviará en el éxtasis; se sustentará, a conciencia, en otra manera de ver que conlleva la distancia necesaria de un “análisis”. Aquí no podemos dejar de pensar en el modo pasional y poco distante con el que

Sarmiento construye su mirada en su relato. La siguiente nota interesante que echa luz sobre la propia escritura dice, con respecto a San Francisco: “(...)he visto la ciudad y sus alrededores (...) materia ya descrita y que corre impresa en las Guías de viajeros. Me he convencido de que, en estas notas de viaje, la única novedad a que pueda aspirar provendrá de mi reacción personal enfrente de las cosas y sobre todo de las gentes” (254-255). Desde esta perspectiva, sabemos, “la atención imparcial” y la “indulgencia” a las que el mismo apela en su discurso, sólo serán artilugios de un prestidigitador que pierde seguido su compostura científicista.

El viaje de Sarmiento por los EE UU dura sólo seis semanas; es un viaje acelerado y eufórico, pasional, aunque premeditado, al igual que su escritura. No es casual que Groussac escriba: “(...) voy comprendiendo que en los EE UU, para ver lo mejor posible es necesario no ceder a la tentación de verlo todo en pocos meses”. (255) La continuidad progresiva marcada por el tiempo verbal de su proposición sugiere tanto una reflexión marcada por la experiencia del viaje “en vivo y en continuo”, como así también signada por la lectura de un mismo, y a su vez tan otro, viaje. “Background” de lecturas, experiencia mediada del viaje por otros viajes y propósitos o metas por los cuales se efectúa el recorrido se funden en un fluir que es la escritura misma, “una estructura lingüística que manifiesta sobre el plano simbólico (...) la manera fundamental de un hombre de ser en el mundo”. (Certau, 112)

Con relación a los objetivos del viaje, Groussac tiene muy claro donde debe enfocar su análisis: “En este momento de la evolución sociológica, sobre todo, el grupo humano que se debe estudiar paciente y filosóficamente, es Chicago.” (255). En el instante en

que la escritura comienza a decirnos sobre esta ciudad, ésta alude, a su vez, a otra escritura: la de su “librito de apuntes”, instancia previa al relato que leemos. Este, nos dice, contiene “notas instantáneas, independientes, y muchas veces contradictorias (...) sin más rasgo común que la absoluta despreocupación del estilo y la sinceridad evidente, casi diría la exactitud fotográfica de la impresión”(299). Así, una especie de oximoron va determinando sus juicios cuya garantía de “verdad” esta dada por su palabra, sarcásticamente, científica. De este modo, si su “librito” “refleja” un “itinerario heteróclito y desordenado” es porque “el lugar en sí lo es”: “El apellido ilustre de Armour encabeza dos páginas cercanas; en la una, como salchichero colosal; en la otra, como apóstol de la educación”(301). Así, su escritura se manifiesta como un juego de lectura (transcribe leyendo su cuaderno de apuntes instantáneos); como una estrategia discursiva en pos de un efecto de espontaneidad. Sin embargo sus conclusiones no nos serán escamoteadas y resultan ser lo suficientemente definidas y categóricas. Groussac, de todos modos, insiste con la dificultad que conlleva pasar de la “fotografía” a la “disección”. Continúa, de este modo, con su retórica engañosa:

Por el esfuerzo que un resumen general me cuesta ahora, después de cuatro meses de observaciones, me doy cuenta de que la preparación relativamente larga, lejos de ser superflua, no ha sido suficiente. Percibo, además (...) que no solo el espectáculo cambiaba, sino también el espectador. Insensiblemente, el observador ha ido mezclándose más y más con los actores (...) Me había incorporado al desfile popular, en lugar de estudiarlo desde mi ventana de Michigan Avenue.” (311)

Sin embargo nada más distante que esa imagen para representar a nuestro viajero.

Viñas, por su cuenta, opta por la denegada por el propio protagonista y denomina su visión como la de una “mirada de ventanilla”.

Finalmente, nos otorga un “examen” de su “paseo” para determinar su programa como el más “racional” y aprobar, así, su itinerario. He aquí su explicación:

Es posible que, para un viajero llegado de Europa y preocupado de referir (...) su examen comparativo, fuese preferible el itinerario más natural; dado mi punto de vista sudamericano, creo que ha convenido acometer por el litoral Pacífico el estudio progresivo de la región, caminando al oriente, en sentido contrario al que ha seguido la civilización (...) La edad cronológica de una comarca suele ser lo contrario de su edad sociológica (...) Por lo demás la imagen clásica del río que nace en su propio manantial (...) no es tampoco aplicable al progreso de América, que no es, en principio, más que una simple desviación y derrame del europeo (...)” (396)

Esta cita resulta muy rica y significativa, ya que entra en tensión con el itinerario sarmientino – “un viajero llegado de Europa” y preocupado por entablar comparaciones, que, además, recorre los EE UU con una perspectiva diametralmente opuesta -. El viaje de Sarmiento está, otra vez más, en las antípodas. Su itinerario es mucho más veloz y dura, como ya dijimos, mucho menos, su discurso lejos de construirse como racional (más allá de sus detenidas estadísticas que ponen dique a sus

desbordes) se nos presenta exaltado. A diferencia de Groussac, no muestra su discurso alerta alguna por mantener la distancia característica de un “crítico avisado”. Por el contrario, el narrador “se nos vuelve yankee” por lo cual manifiesta que visita a un pueblo al cual “todo debe perdonársele” (308) Pero el verdadero motivo que desata esa indulgencia en uno y la condena en el otro lo encontramos por un lado en la ansiada utopía que Sarmiento precisa al proyectar un modelo socio-económico, y por el otro en el choque cultural que desencadena en Groussac el enfrentamiento entre los valores y la tradición latina que defiende, contra un pueblo que se representa encarnando los valores opuestos. Sarmiento le comenta al “destinatario” de su carta: “No espere que dé a Ud. una descripción ordenada de los Estados-Unidos (...) Quiero seguir otro camino” (291). Y ese camino no es ni más ni menos que la escritura misma. Un intento de apropiación simbólica que quiere llevarse consigo de regreso. Groussac hace lo suyo, al fin de cuentas como señala Viñas, “toda lectura es un test proyectivo, y la escritura, un conjuro simbólico” (11)

Conclusión

Desde esta perspectiva, creo que en ambos casos podemos hablar de una utopía, de una utopía a la que se apuesta en pos de que la representación afecte al estado de cosas; o, más bien, a que la “realidad” se vea afectada por su representación. En fin, en la que se cree por confiar en la eficacia de las palabras. Eso sí, Sarmiento es al “futuro” hacia donde quiere dirigirse, y para ello actúa sobre su propio presente a través de sus discursos; Groussac, en cambio, está “en busca de la tradición perdida” sobre la cual

hay que “volver”. Se trata de las vicisitudes de un burgués liberal, creyente en el progreso y de un pensador con valores aristócratas, reaccionario y conservador. Pero en tanto intelectuales, ambos, por su tiempo, son “legisladores” para los que “la efectividad del control y la corrección del conocimiento están estrechamente relacionadas” (Bauman 12). Correlativamente, en tanto viajeros producen “discursos de autoridad”, que como observamos, derivan en controversias que, intertextualmente, se articulan en un juego de tensiones para poder legitimarse como las correctas. Los Estados Unidos son en este campo discursivo, una herramienta paradigmática de la cual valerse, un objeto de estudio “adecuado” y “funcional” sobre el cual se sobreimprimen discursos ideológicamente antagónicos -“los discursos de viaje”-.

Consecuentemente, podemos (re) pensar las diferencias de un discurso, el de Sarmiento, que se inserta en los esfuerzos por proyectar una Nación, la propia, que aún no existe; frente a otro, el de Groussac, que es parte de la misma, ya consolidada. Desde esta perspectiva, podemos también reflexionar sobre estos relatos como modos de intervención política, en los que refundir un discurso, en el caso de Groussac, no es tarea secundaria. De hecho, posee ese trabajo un peso tan fuerte, que ir hacia lo ya leído y escrito resulta tan imprescindible como el hecho de viajar.

A su vez, los contextos de escritura de los viajes, tácitos en cada uno de los casos, resultan fundamentales para la cabal comprensión de los relatos y sus divergencias. Mientras Sarmiento realiza su viaje expatriado por enemigo político del poder instalado por Rosas, patrocinado por el gobierno de Chile en pos de un programa utilitario, de una búsqueda guiada por la necesidad de llenar un “vacío”, de construir y organizar una

nación “barbarizada” y conducida por un “déspota”; Groussac, en cambio, director de la Biblioteca Nacional en Bs. As. y “árbitro” de la cultura en una sociedad que vive el apogeo de la oligarquía liberal y a cuya elite pertenece, emprende su viaje altanero para verificar compartimentos y clases, para re-afirmar los valores y la necesidad de un grupo social que dirija a las masas.

De este modo, mientras el primer escritor en viaje lucha discursivamente por el cambio, la ruptura y la reconstrucción hacia el final del *Facundo* podemos leer el programa propuesto: inmigración, libre navegación, prensa, educación pública, medidas para favorecer el comercio, etc); el segundo aboga por la conservación, la fijeza relacionada con los valores “regeneracionistas” desde un clasicismo estetizante. La (probable) “evolución” social se convierte en dos definiciones o corroboraciones completamente diferentes según el caso.

Del anuncio que apela al hallazgo y a la profecía en Sarmiento, pasamos a la verificación de un caso clínico confirmado por Groussac: allí, en los EE.UU., sólo puede haber “anomalía”. De las “impresiones” ávidas por llenar un “vacío”, pasamos, por boca de un ciudadano francés, a las legitimadamente europeas, una vez más. De la suma a la resta. La “civilización” y el “progreso”, conceptos claves en este juego de contrarios, de lecturas y escrituras, son palabras que se llenan para luego vaciarse y volverse a llenar según el discurso hegemónico de cada contexto histórico.

Sarmiento, escritor romántico, concebía la nación como una entidad cambiante cuya naturaleza se definía por lo que podría devenir, construcción de la que se concebía

parte; la pregunta era cómo construir sujetos republicanos, y una respuesta, entre otras, era importar costumbres. La inmigración es un tópico clave de ese programa. En los Estados Unidos, Sarmiento observa que el engranaje democrático permitía “depurar” y “pulir” a la misma. Pero si en Sarmiento la democracia es un sistema ideal, el “fin de la historia” que justifica los males, en Groussac es la causa de los mismos. Las nuevas problemáticas de su época pasan a ser inversamente la modernización veloz, el predominio de la ciudad frente al campo, la movilidad social, etc. La ambigüedad es que frente al proceso de modernización que están llevando, se percibe lo indeseable. Hete aquí que la inmigración vuelve, en este contexto, a ser una cuestión crucial, cuyo peso recae en otras problemáticas como la emergencia de los trabajadores y los conflictos sociales y la participación política.

Hacia finales del siglo XIX el pensamiento liberal no es abandonado en el país de dónde salen los viajeros que nos ocupan, sino más bien, consolidado; sin embargo en el plano social (no así en el político ni económico) se apela a una cultura estética que permanezca por debajo de los cambios, tal como lo señala Oscar Terán con respecto a “El lamento de Cané” (31). Allí también señala que la tensión sostenida entre “mercado y virtud”:

(...)habita una amplia zona discursiva del espacio intelectual argentino entre fines del siglo XIX y principios del XX, y forma parte de las impugnaciones frente a dos de los efectos de la modernidad: el factor económico que avanza sobre el amado e íntimo hábitat tradicional, y la

movilidad social ascendente, que coloca en manos de los de abajo bienes y estatus hasta hace poco exclusivos de la elite. (53)

Finalmente, un relato de viaje refleja al otro en las contradicciones que acarrea un programa político y económico de modernización que avanza de modo consecuente. El proyecto liberal que enmarca las convicciones y valores que se explicitan en el texto de Sarmiento, cuyo contexto real, en Argentina, es la confederación rosista, ya se encuentra culminado y encuadra al segundo relato; pero, entre ambos, sin embargo, hay un abismo, se iluminan para re fundarse y divergir, como si de ellos decantara una utopía clausurada.

Notas

(1). A grandes rasgos, podemos pensar las diferencias que aluden a la generación del 37 y a la del 80 en Argentina. Pensemos, por ejemplo, la diferencia entre lo que significaba proyectar una nación a ser parte del momento de su consolidación (con ello el problema de la inmigración en uno y otro caso, etc)

(2). Esta cita también podrá ser tomada en cuenta, luego, cuando focalicemos sobre la definición del concepto de “civilización” en sus respectivos discursos de viaje.

Bibliografía

Bauman Zygmunt, *Legisladores e intérpretes*, UNQUI, 1997, Bs. As

Borges Jorge Luis, *Obras completas, Discusión*, “Paul Groussac” Emecé , 1974.

Bs. As.

Colombi Beatriz, *Viaje intelectual*, Beatriz Viterbo, 2003, Bs. As.

Groussac Paul, *Del Plata al Niágara*, Jesús Menéndez, librero, 1925, Bs. As.

De Certau Michel, *La invención de lo cotidiano*, Univ. Iberoamericana, 1996.

Myers, “La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas”. En *Nueva historia argentina. Revolución, república, confederación 1806-1852. Tomo 3*. Dirección del tomo: Noemí Goldman, Sudamericana, 2005, Bs. As.

Sarmiento Domingo F., *Viajes por Europa, África y América 1845-1847*. Fondo de cultura económica de Argentina, 1993, Bs. As.

Terán Oscar, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la cultura científica*, FCE, 2000, Bs. As.

Viñas David, *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*, Sudamericana, 1998,

Bs. As.

Notas/Notes

Dos novelas de Sara Gallardo

[Ricardo Rey Beckford](#)

Escritor

Los galgos, los galgos (1)

“Porque lo bello pasa, porque lo perfecto muere”
Friedrich Schiller. *Nänie*

“Una garza levanta vuelo como un ángel que acompaña a su pupilo. Demasiado bella. No mirarla. La belleza excesiva parte el alma.” La irrupción de la belleza deja sin aliento al narrador. La intensidad de este acontecimiento, su frecuencia, tienen en la novela un carácter determinante. Las consecuencias de tal irrupción se advierten nítidas en la frescura, en la respiración de esta prosa y, sobre todo, en la aptitud del narrador para encantar el mundo, para convertir la experiencia de la belleza en horizonte del relato. Publicada en 1968, **Los galgos, los galgos** señala la madurez narrativa de Sara Gallardo. Su destreza para crear personajes y situaciones se hace más compleja y el estilo pone de manifiesto un humor y un lirismo que sólo tímidamente habían aparecido en sus novelas anteriores. Un humor no ajeno al afecto, pero vuelto hacia los usos y los modos que proscriben la espontaneidad. El humor como una forma del buen sentido, de la veracidad, de la modestia.

El amor, la pérdida del amor, es el tema de *Los galgos, los galgos*. Escrita en primera persona, Julián, su protagonista, nos cuenta algo que ya ha sucedido, que sólo permanece en su memoria. Recuerdos y evocaciones. Vale decir, por un lado, hechos,

informaciones del pasado, que nos son referidos puntualmente; por otro, la evocación de ese pasado, un tiempo enaltecido por la memoria.

La tercera parte de la novela es en buena medida una serie de peripecias y episodios muy bien urdidos, no siempre rescatados por el poder de la evocación. Todo el libro, menos ese interludio europeo, tiene el sabor y la intensidad de lo recuperado. La tercera parte introduce un tiempo distinto, un tiempo de aventuras que se suceden sin otro propósito que el de acallar la verdadera memoria.

Tironeado por Lisa –por el amor- y al, mismo tiempo, por su apego a un mundo que considera propio y en el cual Lisa no tiene cabida, Julián queda a mitad de camino.

Acá está el pecado, Juan Ramos. El gusano se niega a morir como era su deber. En ceremonia bendecida por lacrimosos parabienes familiares, y también por parabienes de la ninfa vieja de Cañada Grande, primer espejismo que deformó la imagen de Lisa, y por parabienes del mitómano calvo, defensor de la hipocresía y de la maldad oficial y privada, en esa ceremonia digo, el gusano recibió el bautismo infernal para retornar al vientre de la crisálida.

Julián cree descubrir el punto de partida de la desdicha en esta negativa a abandonar el mundo familiar, el mundo de la infancia y de la adolescencia. El deslumbramiento y las consecuencias del deslumbramiento -su propósito de convertirse en un próspero hacendado- reconocen su origen en la visita a Cañada Grande. Durante ese episodio, que él vive como una traición, se hace notorio su regreso a un mundo sin Lisa. La traición, sin embargo, se refiere a sí mismo.

Julián es un espíritu contemplativo, un melancólico: “...me bañaba la melancolía, lo pasaba muy bien.” Ejerce su profesión de abogado en el estudio de su familia de un modo distraído, apartado. Hay una distancia entre él y los otros, entre él y sus

actividades, que es una exigencia de su naturaleza y que sólo parece disiparse con respecto de Lisa. A partir de esa distancia, de su desinterés por lo que se conoce como hacer una carrera, de su “sabia pasividad”, le ha sido concedida la posibilidad de amar y de percibir la belleza. Pero Julián se extravía y su extravío, su olvido de sí mismo, lleva ruina y desolación al mundo que lo rodea. La novela describe esa desventura.

El relato de Cañada Grande tiene toda la apariencia de una fábula. Julián, sin embargo, no advierte ni la ambigüedad ni el peligro de esas imágenes numinosas y se deja fascinar por un relato urdido con los sueños y las fantasías de su niñez. Vuelve de la visita convertido en otro hombre, uno que se ignora a sí mismo.

Sus proyectos -las reformas, los extraños, los desvelos del mundo- irrumpen en el campo y no tardan en dar cuenta de ese paraíso. Las Zanjas deja de ser el paisaje encantado de los galgos, el reino del milagroso bañado y de los árboles del monte. Ya nada es propicio, ni los dibujos de Lisa, ni la observación de las aves. Tampoco el amor. Son otros los dioses que gobiernan estas horas y lo hacen con mano de hierro. Las peleas se suceden y la separación toma la forma de un viaje a Europa.

La vida en París es una serie de peripecias de las que Julián es apenas espectador. La trama de su vida se adelgaza, se afina, hasta convertirse en una película llena de movimiento y futilidad. Pocos personajes llegan a conmoverlo: Diego, el pequeño hijo del embajador, Julie, Ramos. Sus amores –desde Elena, adúltera y atormentada, hasta Tamara, su contrafigura- son agradables y letales. Salvo Julie, por quien Julián es capaz de sentir afecto, el resto forma parte de la distracción, del pasatiempo.

Y, cada tanto, el sabor de otros días, el color de otros cielos, la verdadera memoria, la desolada experiencia de sí mismo:

Con desgarrón que me haría aullar (si no fuera argentino) la flor portentosa aparece en mi alma.

La flor azul, la llama del gas en la negrura de la vieja casa de San Telmo, Lisa dormida, su olor en verano, la cabellera trenzada para mayor frescura, el cielo denso y claro, la escalerilla y el tanque de agua hechas de tinta china, el edificio teñido de rosa. Allí se estaba pronunciando una Palabra. Eterna veneración por Ella, muda a mis oídos.

La misma se cernió en silencio fuera de las ventanas, en Morón, cuando todos elegimos la charla para no soportar su sonido inexplicable. El zorzal agregó un punto de oro, llegó el tren, ni las abejas del cerco tenían sentido sin su amor, ella estaba en su casa.

Por último, el regreso a Buenos Aires y la comprobación – siempre sorprendente- de que la vida no se detiene. La búsqueda de Lisa, las revelaciones, el ridículo, la humillación de la memoria.

La vida de Julián ha sabido de la dicha y del amor. Ha sabido también de la fugacidad de esos dones. Los galgos, los hermosos galgos de Las Zanjas, son la imagen misma de esa dicha y de esa fugacidad.

Eisejuaz (2)

“¿Amaste/como/el agua/con tenacidad?...
Sólo/se llega/a través/de lo otro.”
H. A. Murena. *El águila que desaparece*

“Tenía dieciséis años, recién casado estaba con mi mujer. El agua salió por el desagüe con su remolino. Y el Señor de pronto, en ese remolino. ‘Lisandro, Eisejuaz, tus manos son mías, dámelas.’ Yo dejé las copas. ‘Señor, ¿qué puedo hacer?’ ‘Antes del último tramo te las pediré.’ ‘Ya te las doy, Señor. Son tuyas. Te las doy ya.’ El Señor se fue.”

Eisejuaz es la vida de un santo. Es la historia de Lisandro Vega, un indio mataco, llamado por el Todopoderoso, visitado por sueños, por la palabra de Dios y por los mensajeros de Dios.

La vida de Lisandro, como la de todos los santos, está regida por los dictados del Señor. Este acontecimiento lo aparta del resto de los hombres, que nada saben de esa experiencia. Semianalfabeto, semisalvaje, Eisejuaz, ocupa un lugar marginal en el mundo y vive en la más extrema pobreza. Pero estos apartamientos nada son comparados con la violenta separación que la palabra de Dios impone a su vida. La santidad es algo impropio, algo de otra naturaleza, que irrumpe en el mundo para permanecer en él. Esta irrupción instauro dos órdenes divergentes, un orden santo y otro profano. El mundo trata de protegerse de ese poder que lo llena de estupor.

La misión que se le impone –salvar al Paqui, un desdichado, una carroña- está más allá de su comprensión. Lisandro quiere luchar por la suerte de sus hermanos de sangre, los indios matacos, pero Dios no le pide eso. Dios sólo le pide lo incomprensible.

La santidad es una experiencia que pone a prueba la naturaleza humana más allá de toda medida. Eisejuaz vive entre la Palabra y el Silencio, acosado por sus pasiones, enfrentado a lo absoluto. Su vida es la historia de una inteligencia y de una espiritualidad que lentamente se hacen más profundas.

El Paqui, es un vendedor de jabones, un pícaro, casi un arquetipo de lo profano. Eisejuaz deberá servirlo, deberá disolver el desprecio que siente por él. Deberá aprender a amarlo porque sólo el amor puede tender un puente entre lo sagrado y lo profano.

La vida de Eisejuaz cumple un itinerario conocido por la leyenda y por los libros sagrados. Es sometido a trabajos y tentaciones y, tal como quiere la tradición, a la experiencia del desierto. Hay un solo aspecto en el que su historia parece apartarse de los relatos habituales. Eisejuaz no predica. Su santidad es, en apariencia, un caso privado. Esta circunstancia vuelve más desconcertante su conducta y agrava el malentendido que lo separa del mundo.

En cuanto al Paqui, nada cree, nada sabe. Todo lo malentiende. En los milagros de Eisejuaz sólo ve engaños y simulacros y también la posibilidad de hacerlo trabajar en un circo, ganar mucho dinero y vivir rodeado de mujeres. Sus palabras consiguen, sin embargo, el milagro de hacer reír a Eisejuaz. “Esa palabra te fue puesta en la boca. Me reí, y el espíritu que llevo se sintió bien. Me reí y vi mejor la cara del Señor en el mundo. Aquello que es verde, todo lo que es bueno.”

De la vida en el desierto, de los milagros, el Paqui aprende su propia lección. Decide presentarse en el pueblo como un hombre santo, como un curalotodo, pero la aventura termina con el Paqui abandonado, enfermo, casi moribundo. Y otra vez Eisejuaz correrá a rescatarlo, porque tiene que cumplir, porque nadie elige y hay que cumplir.

Los santos como Eisejuaz luchan como toros, caen, se arrepienten, claman al Señor, vuelven a empezar, pero el Paqui (“pobre Paqui, viejo querido”) apenas si sabe hacer otra cosa que escuchar la pobre música que Dios ha puesto en su corazón y correr tras sus errores, sus desdichas y, sin saberlo, tras su salvación.

Muerto el Paqui, Eisejuaz se apresta a enfrentar su propia muerte. La parábola se cierra: “La piedra que fui se ablandó; dejó libre el hueco. Aquel barro que él fue se lavó. Ya cumplimos. Queda el camino limpio.”

La historia de santidad que refiere la novela ocurre en un ámbito y en un individuo muy alejado de los modelos tradicionales. La religión de Eisejuaz comparte su sacralidad con restos de antiguas creencias aborígenes. Se trata de un cristianismo muy próximo a la naturaleza, donde no son imposibles prácticas de chamanismo como las de Ayó Vicente Aparicio.

La presencia de lo sagrado modifica la percepción del tiempo en el individuo. La vida deja de ser una sucesión lineal y desconcertante de minutos, horas y días para convertirse en un camino. Eisejuaz habla de “tramos”, espera con ansiedad la confirmación de que ha cumplido y tiene plena conciencia del sentido de sus pasos. La novela ha sido concebida a partir de un estilo. Sara Gallardo, apoyada en ciertas modalidades lingüísticas del Norte argentino, crea un habla absolutamente literaria y novedosa. Esta lengua, esta sintaxis, además de su admirable cualidad lírica, tiene la virtud de expresar por sí misma, de un modo implícito, la presencia de un paisaje y de un sentido de la temporalidad. Es un habla que sin necesidad de describir la psicología de los personajes ni el ámbito en el cual ocurre la historia, no permite que los perdamos de vista ni un solo instante. Es a través de la prosa de **Eisejuaz** que nos instalamos y permanecemos en el mundo de **Eisejuaz**.

La obra de Sara Gallardo refiere la experiencia de la plenitud, del amor, de la gracia. También del olvido, del dolor, de la pérdida. Historias iluminadas por una aguda percepción de la belleza y de la inexorable fugacidad de las cosas humanas. El narrador narra para salvar el mundo —es la marca del verdadero arte— y la belleza redime, porque “lo bello —como sabía el poeta— es bienaventurado en sí mismo”.

Notas

(1). Todas las citas corresponden a Gallardo, Sara. *Los galgos, los galgos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

(2). Todas las citas corresponden a Gallardo, Sara *Eisejuaz*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971.

Max Aub, un ciudadano mexicano en el exilio

[Alvaro Romero Marco](#)

University of California, Santa Cruz

Repasando los numerosos estudios que se han venido publicando tras la celebración de los Congresos Internacionales “Max Aub y El laberinto español” (1993) y “Max Aub, testigo del siglo XX” (2003), se advierte una evolución muy significativa de la crítica aubiana. De una manera general, puede apuntarse que, por lo que respecta a la selección de géneros, ha ido decayendo el interés por la obra teatral del autor y por la narrativa centrada en la Guerra civil; y que, aunque la crítica ha continuado ocupándose de las novelas no incluidas en el *Laberinto mágico* así como de los escritos poéticos, ensayísticos y periodísticos, se observa un creciente interés por el estudio de sus diarios, su narrativa breve o sus trabajos cinematográficos. Lenta mutación de las preferencias de los críticos de la extensa obra de Aub que, sin duda, ha supuesto unas nuevas valoraciones generales del autor. De ser considerado uno de los más grandes narradores de la contienda civil y uno de los escritores que con más ahínco enfrentó los cambios estéticos, la problemática de la ética y el compromiso y la del “yo” y las máscaras, ha pasado a ser además un distinguido representante de la conciencia exílica, de la memoria y la tradición como forma de resistencia cultural y de la crítica al entramado de la Guerra fría.

A la estela de esta fluida marea de interpretaciones de la obra de Aub, creo que es destacable el contraste de pareceres que en estos últimos años han entablado dos críticos respecto a la relación que el autor mantuvo con el poder hegemónico del nacionalismo mexicano. Y, en mi opinión, lo es porque no sólo profundiza en la relación que Aub mantuvo con México, sino que además ofrece una de las claves para

explicar la mayor parte de la obra del autor: la de estar determinada, incluso por encima de la Guerra civil, por haber sido escrita por un exiliado político.

Según Sebaastian Faber, la postura que Aub mantuvo hacia la política del Partido Revolucionario Institucional fue ambivalente:

Aub's case shows, once more, how twentieth-century intellectuals are forced to strike a careful balance between criticism and support of the political systems on whose institution they depend" (2002: 250) .

Opinión que no comparte James Valender:

De este modo, en el prólogo de la *Poesía mexicana (1950-1960)*, el lector no debe esperar encontrar esa ortodoxia marxista que Sebastiaan Faber insiste en exigirle a Aub. La crítica al régimen, si la hay, se hace de manera suave, insinuándose apenas en ocasionales guiños irónicos (2005: 255).

Atendiendo a las opiniones que Aub apuntó en el prólogo de *Poesía mexicana (1950-1960)* sobre el tema del mestizaje, el de la revolución y el de la independencia o dependencia de los intelectuales mexicanos respecto al estado, mi intención es demostrar en las páginas que siguen que la relación que sostuvo Aub con México ni fue de sumisión, complacencia o ambivalencia, ni de identificación o empatía, sino que respondió a la que, naturalmente, mantiene un exiliado político con la tierra que lo acoge. Un exiliado político que, en todo momento, creyó en la viabilidad y racionalidad de sus posicionamientos y en la utilidad de las estrategias que le ayudaban a mantenerse en su pensamiento exílico.

El principal obstáculo al que se tiene que enfrentar el exiliado político es el generado por la disputa interior entre el sentido de permanencia cultural y política hacia el país del que ha sido expulsado y la necesaria adaptación a la tierra que le ha dado cobijo. Por encima del dolor del desplazamiento físico, del juego de lealtades o deslealtades, de

las rupturas o uniones con los lazos institucionales, o más allá de los naturales impulsos de agradecimiento y comprensión hacia la nación de acogida, en el caso del exiliado político siempre vence el sentido de permanencia. Es decir, la creencia de que, pese a la expulsión, se continúa formando parte de una nación con la que se quiere mantener una relación de derechos y deberes; de un país ya lejano al que, sin embargo, se está unido por unos lazos inmanentes que son los que hacen que el exiliado luche por cambiar las circunstancias políticas del país del que ha tenido que huir. Esta actitud, esta terca pelea por pertenecer a la política y la cultura del país perdido, será el verdadero motor de la mayoría de sus comportamientos y acciones. Tanto es así que sólo podría romper dichos lazos de permanencia con el país perdido creando otra nueva pertenencia en el país de acogida que automáticamente le impediría vivir y sentir como un verdadero exiliado político. Caso del que, evidentemente, Aub estuvo muy lejos.

***La Captatio benevolentiae* de un exiliado político**

En 1960, cuando la editorial Aguilar publicó *Poesía mexicana (1950-1960)*, Aub ya llevaba exiliado en México dieciocho años y, como escribe en sus *Diarios*, hacía cuatro que se le había reconocido la ciudadanía mexicana por naturalización:

¿Qué soy? ¿Alemán, francés, español, mexicano? ¿Qué soy? Nada. ¿De quién la culpa? ¿Cómo culparme? Y, sin embargo, latente, esa punzadura, ese veredicto: culpable (...) Si fueses poeta, novelista, lo que fuera, serías español, mexicano, francés o alemán. Como no lo eres no eres nada, nada, nada...” ¿De qué te quejas? –Siempre se es a medias, – No: siempre fuiste a medias, y ésa es la muerte. (Mexicano desde hoy... Mangas verdes)” (1998: 273).

Durante catorce años, Aub había estado inmerso en la gran disputa interior del exiliado político. Por una parte era consciente de que la carta de ciudadanía mexicana no era suficiente para sentirse identificado con México; por otra, la frustración de ver la ausencia de recepción que sufría su obra tanto en España como en México todavía le

impedía admitir la inevitabilidad de sus lazos de permanencia con España. Como puede leerse en sus *Diarios*, será años después, en 1967, cuando Aub llegue a entender y a admitir este desdoblamiento: “Escritor español y ciudadano mexicano: quede así, sin contar que es cierto” (1998: 392). O lo que es lo mismo: únicamente tras sentirse escritor español pudo Aub considerarse ciudadano mexicano.

El prólogo a *Poesía mexicana*, escrito pues por un exiliado político que “siente ser a medias”, se inicia con una nota a pie de página:

No intento en estas notas, hablar de la poesía mexicana en sí, sino de cómo y por qué es como es y no de otra manera, de 1950 a 1960. Busco y doy algunas explicaciones primarias acerca de las condiciones sociales y políticas que la determinan, que ojalá sean tomadas por lo que son: mínima prueba de interés y amor (1960: 11).

Si creemos lo que se advierte en esta nota a pie de página, el propósito de Aub es no opinar sobre la poesía mexicana en sí. Sin embargo, si continuamos leyendo el prólogo vemos que Aub sí que opina. Así, por ejemplo, percibe en la poesía mexicana un “pasado esplendor verbal y arquitectónico, hecho para esconder lo verdadero, donde la hojarasca y el perifollo quedaron por verdad en mil ocasiones” (1960: 13-14).

Por lo que respecta al análisis de las condiciones políticas y sociales que conformaban la poesía mexicana de la década de los años cincuenta, única meta del prólogo según se indica en la nota a pie de página, la estrategia que sigue Aub no es la de preparar al lector para la contradicción apuntada, sino que intenta amortiguar y endulzar las futuras críticas que con seguridad los intelectuales mexicanos realizarán al leer el prólogo. Análisis, no se olvide, de un “ser a medias” que aun sintiendo “interés y amor” por la tierra de acogida, no iba a dejar de criticar velada

y sutilmente las condiciones políticas y sociales del país que lo acogió siempre y cuando ello no dañara su sentido de permanencia a la tierra perdida.

De guisa tal que esta nota a pie de página que inicia el prólogo viene a ser una *Captatio benevolentiae* con una doble finalidad. En primer lugar, Aub pretende amortiguar las críticas de aquellos que pudieran considerar que un refugiado político, por mucha ciudadanía que hubiera adquirido, no debería opinar sobre la poesía mexicana; o la de aquellos otros que tampoco vieran con buenos ojos que escribiera sobre el contexto político mexicano que rodeaba la poesía que iba a antologar. En segundo lugar, con la nota quería mostrar que dichas críticas veladas no eran consecuencia de su falta de entendimiento o de interés por lo mexicano sino de su condición de exiliado político.

Tal vez alguien pueda decir que esta *captatio benevolentiae* es sólo invención mía. Que ni existe ni es necesaria si se tiene en cuenta que es un ciudadano mexicano el que la escribe. Un ciudadano agradecido que lo único que quiere es mostrar el respeto hacia el país de acogida o, visto desde el punto de vista de Faber, la ausencia de espíritu crítico ante el poder hegemónico. Y tal vez fuera cierto si se considera al Aub de 1960 más como ciudadano mexicano que como exiliado político. Pero no es así. Aunque Aub todavía no se consideraba “un escritor español y un ciudadano mexicano”, en su interior se estaba decantando dicho desdoblamiento en el que, como se ha apuntado, la prioridad era ser escritor español, es decir, exiliado político. Esta *captatio benevolentiae*, tras la que se esconden las futuras críticas del prólogo, es ante todo una clara voluntad de marcar la distancia – el convencimiento de la no asimilación o integración a México – con la que iba a tratar el tema de la poesía y sociedad mexicanas. Las precauciones necesarias que debe adoptar un escritor exiliado que quiera continuar siéndolo. Así, cuando Faber señala que

Aub seems to possess something of an adopted Mexican nationalism which does not allow him to admit that the situation in Mexico might be

as bad as in Spain, even though he seems to be at loss for arguments supporting his position (2002: 263),

creo que no percibe que los elogios y críticas que Aub hizo al nacionalismo mexicano estaban dictados por su antagonismo militante y republicano hacia el franquismo. Por su falta de interés hacia su integración en México, o si se quiere, por la necesidad de concentrar todas sus fuerzas críticas en el tema de España.

El mestizaje

Como ha señalado Valender, el inicio del prólogo de Aub podría ser el “informe de gobierno de uno de los presidentes en turno de la República mexicana” (2005: 253):

México es hoy, gracias a los avatares de su historia, un fenómeno único de estabilidad y progreso, de libertad y sentido común. Débase, en primer lugar, al éxito evidente del mestizaje, prueba concluyente – una vez más – de la identidad del hombre (1960: 11).

Frente a los ejemplos de Norte América, India, China o Argelia, donde la materialización de lo híbrido había sido históricamente imposible, Aub creía que en México lo precortesiano y lo español habían logrado fusionarse y sobrevivir “con sus odios, sus relaciones, sus rencores, su amor, haciendo y rehaciendo el país cada día” (1960:12). Gracias a que la Revolución había logrado que el mestizaje tomara el poder, Aub pensaba que México, hasta ayer inseguro política, social y económicamente, había podido, en la década de los cincuenta, tener fe en sí mismo. Una estabilidad, un progreso, una libertad y un sentido común que, evidentemente, no eran ciertos, pero que Aub parece defender.

Y si Aub exagera al elogiar el mestizaje nacionalista en el poder, Valender cree que donde realmente pierde pie es cuando trata de reivindicarlo en la poesía mexicana. Era obvio que el indigenismo no se había incorporado a la cultura mexicana impulsándose

desde abajo, no había emergido espontáneamente tras la independencia y la revolución, sino que se implantó desde arriba, al llegar al poder el mestizaje. Hecho que, como indica Valender, suponía pagar un precio: “el de la mediación (o probable tergiversación) oficial”. Tratando de entrever en la argumentación de Aub una pizca de crítica, Valender añade:

Por lo visto, Aub veía justificado pagar dicho precio, pero, mediante una argumentación claramente paradójica, también quiso dejar constancia de la contradicción en que el mestizaje mexicano defendido por él se sostenía (1960: 257).

Dicha argumentación paradójica (defender el interés de lo mestizo por lo indígena sacando a la luz que para ello se había tenido muy poco en cuenta a los indígenas) es otra más de las estrategias del exiliado político Aub. Tras la *captatio benevolentia* de la nota al prólogo, una nueva sutileza irónica sale a la luz. El Aub exiliado no cree que sea necesario ni aconsejable decir de forma directa lo que piensa sobre el asunto de lo mestizo en la poesía mexicana pues eso sí que hubiera sido perder pie. Decir de manera tajante y sin paradojas que, en la poesía mexicana, el componente indigenista había sido impuesto desde arriba, no hubiera sido bien visto y además, y esto es lo más importante, habría supuesto involucrarse en uno de los grandes tabúes de la intelectualidad mexicana. Decirlo en el prólogo a una antología de poesía mexicana hubiera sido un riesgo innecesario para un exiliado. Sin embargo, escribirlo en su Diario era menos comprometido:

La duplicidad de la sangre en el mestizo engendra su dúplica manera de ser. Cuando hablo de sangre no me refiero a la sangre, sino a lo que ha venido a ser el país en manos de los mestizos. De esa duplicidad, en ella, viven todos: criollos, mestizos y aborígenes. Mienten por no mentirse, ya que difícilmente están de acuerdo consigo mismos. No quiero dar a esto un sentido peyorativo (1998: 156).

Tal vez el ciudadano mexicano Aub se hubiera animado a entrar en polémica abierta con el nacionalismo, pero el “otro” Aub, el exiliado, prefería escribirlo en su diario pues la polémica y sus consecuencias habrían supuesto un arraigamiento en lo mexicano que de ninguna manera deseaba.

Entre llamamientos a la buena fe del lector e ironías solapadas, Aub va sacando a la luz la gran contradicción de la poesía mexicana que, a partir de la Revolución, se había resistido a admitir las bases poéticas de las que brotaba. La gran incoherencia de aquellos que por un lado renegaban del *Poema del Cid* o al Arcipreste y que por otro sólo habían sido capaces de imponer los mitos autóctonos desde arriba. No se trata de que Aub quisiera conceder importancia central a los poetas o poesías españoles, como señala Margaret Persin (1996: 618), ni que considerara que la herencia indígena era lo primordial de esa poesía, sino que su intención era esbozar lo que pensaba sobre la influencia del contexto mestizo en dicha poesía sin llegar a involucrarse en la polémica entre lo cortesiano y lo indígena.

La revolución y los intelectuales

Los requiebros vaporosos que Aub deja caer contra el mestizaje en el poder no sólo se dirigen hacia la relación que se establece con el indigenismo sino que además se encaminan hacia la manera en que la literatura mestiza expresaba la Revolución. Aub creía que la Revolución era el eje alrededor del cual giraban las diferentes generaciones poéticas que publicaron libros durante la década de los años cincuenta. Opinión otra vez paradójica si se tiene en cuenta la siguiente afirmación del antólogo:

Ahora bien no hay literatura revolucionaria mexicana porque la Revolución, aunque no lo fuera el impulso que la provocó, fue agraria; explosión popular, hija de tristísimas condiciones sociales y económicas (1960: 15).

En opinión de Aub, no existe una novela revolucionaria mexicana sino una novela

de la Revolución, que más que novela es memoria. Y, por lo que atañe a la poesía, la situación es todavía más ajena a lo revolucionario pues ni hay una poesía revolucionaria ni una poesía de la Revolución (1960: 15).

Pero una vez más, no creyendo conveniente expresar el desinterés que siente hacia esta poesía alejada de la esencia revolucionara, puntualiza:

Por otra parte, la exigüedad de la clase dirigente, resultado de la pobreza del desarrollo económico del país, hace necesario que todas las personas destacadas intelectualmente formen parte – de una manera o de otra – del equipo gubernamental. Algunos poetas, más fieles al servicio público que a su dictamen interior, abandonan totalmente el arte; otros esperan la jubilación para dar lo guardado. De esta manera, quieran o no, toda la literatura mexicana es “comprometida” (1960: 18).

Es decir, lo que en cualquier otro contexto hubiera sido un reproche, Aub lo transforma en lección. Que nadie me malinterprete – viene a decir –, el hecho de que la poesía mexicana no sea revolucionaria o no haga memoria de la revolución no significa que los poetas y el estado al que sirven dejen de serlo.

Max Aub: paradigma de exilio político

La poesía mexicana mestiza soslaya lo substancialmente indígena pero, tras implantar desde arriba la creencia de que tiene en cuenta lo precortesiano, manifiesta que es indiscutiblemente indígena; la poesía mexicana mestiza no expresa la revolución pero eso no significa que sus escritores y el estado de los que emana no sean revolucionarios y que por lo tanto sea una poesía revolucionaria. Aub deja entrever las paradojas del nacionalismo mexicano sin acidez crítica. Lo hace con levedad, con el distanciamiento adecuado para mantener su conciencia exílica. Los calificativos con los que regala los oídos del nacionalismo o las apelaciones solapadas con las que insinúa sus

contradicciones no se deben a que se sintiera parte de la cultura mexicana, sino al hecho de ir comprendiendo que al final de su vida sería un ciudadano mexicano y un escritor español o lo que es lo mismo un exiliado siempre dispuesto a la beligerancia con España y a la tolerancia reticente hacia el nacionalismo mexicano.

Hay que empezar por dejar en claro que la generación de Max – la del exilio – no entendió plenamente a México. Se lo propusieron, pero no lo consiguieron. No es cosa que pueda reprochárseles. La guerra de España la tenían metida en las entrañas y el vencimiento de Franco era una perspectiva sin la cual nada era concebible. Cuando se acercaban al ser de México era para descubrir en él lo español (2005: 68).

Cierto es que sin esa constante preocupación por lo español difícilmente hubieran podido continuar siendo exiliados, ahora bien, esa preocupación no tenía que ser impedimento para entender o dejar de entender lo mexicano. Lo fue para expresar las críticas, pero no para comprender la problemática. Lo fue para integrarse en la cultura, pero no para analizarla. No cabe duda, por ejemplo, que Aub captó los engranajes del mestizaje nacionalista mexicano, pero otra cosa es que este hecho le condujera a un enfrentamiento ante él semejante al que mostraba ante el franquismo. Sería como esperar que el exiliado Aub dejara de serlo. De ahí que su comportamiento ni fuera el de un hipócrita ni el de un posibilista agradecido, sino que, simplemente acabara siendo el de un ciudadano mexicano en el laberinto del exilio republicano español.

Bibliografía

Federico ÁLVAREZ (2005). “Max Aub; Diarios”, en *Homenaje a Max Aub*, ed. James Valender y Gabriel Rojo, México, El colegio de México, 2005, pp. 61-70.

Max AUB (1960). *Poesía mexicana 1950-1960*, México, Aguilar, 1960.

--- (1998). *Diarios (1939-1972)*, Barcelona, Alba, 1998.

Sebastiaan FABER (2002). *Exile and Cultural Hegemony*, Nashville, Vanderbilt University, 2002.

Margaret PERSIN (1996). “La dialéctica del yo y el otro en dos textos de Max Aub”, en *Actas del Congreso Internacional” Max Aub y el laberinto español”*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, II, p. 615-623.

James VALENDER (2005). “Max Aub y su antología de Poesía mexicana (1950-1960)”, en *Homenaje a Max Aub*, ed. James Valender y Gabriel Rojo, México, El colegio de México, 2005, pp. 253-280.

El teatro de la escritura : Apariciones de Margo Glantz

Carmen Perilli
UNT-CONICET

*Escribo. Escribo que escribo.
Mentalmente me veo escribir que escribo
y también puedo verme ver que escribo.
Me recuerdo escribiéndome y también
viéndome que escribía...
El grafógrafo, Salvador Elizondo.*

*Escribir es un encantamiento. Sobre todo
cuando tengo la revelación, cuando sé cómo nombrarla
Apariciones, Margo Glantz.*

Margo Glantz apuesta a una literatura que, en curiosas ficciones, trabaja continuidades y fracturas con una mirada descentrada que busca poner en diálogo tradiciones desde un espacio de mujer. El imaginario literario y cultural de la nación moderna mexicana destacó, a lo largo del siglo XX, la virilidad como factor determinante. Glantz construye un lugar de mujer donde el cuerpo femenino hace bulto, se niega a ser transparente. La ficción histórica y el gesto genealógico le permiten inscribir narrativas distintas. En su obra se reconoce la presencia magistral de figuras como Alfonso Reyes. Invención y erudición sustentan densos itinerarios que no eluden la historia al armar la arqueología de un imaginario, que explora restos escriturarios y los usa como material creativo, insertándolos en nuevos sistemas significativos. Margo Glantz sostiene una fuerte relación con las instituciones centrales de la cultura mexicana: la Universidad Autónoma de México, la Academia Mexicana de la Lengua y el claustro de Sor Juana Inés de la Cruz. Su actuación dentro del campo intelectual ha recibido un amplio reconocimiento debido a su tarea filológica y crítica, en la que, de

modo magistral y a veces discutido, ha definido momentos de la historia literaria. Podemos adscribirla a lo que, en su análisis de la narrativa mexicana, denominó literatura de la “escritura” por oposición a la literatura de la onda en una particular versión de la antigua polémica entre artempurismo y realismo.

Glantz suma el conocimiento de la tradición clásica occidental y su trabajo con la tradición novohispana a una formación en las escuelas teóricas francesas de la segunda mitad de siglo. Trabaja con los fantasmas de la cultura nacional y plantea su propia “nación intelectual” otorgando un gran peso a la experiencia cultural y a la memoria literaria, al mismo tiempo que a una política de género. *Apariciones*, uno de los libros más frecuentados por la crítica, la consagra como escritora erótica, en contraste con su imagen académica (1). Su elaboración refiere a una generación que empezó a escribir a finales de los años 50 donde encontramos nombres como Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Inés Arredondo, de alguna manera también Carlos Fuentes (2).

La estructura de *Apariciones* supone un cuidadoso entrelazamiento de fragmentos, ciento veintiocho párrafos que le confieren una respiración entrecortada. El imaginario textual está poblado por fantasmas de textos y personajes y se vincula al intersticio entre literatura e historiografía literaria (3). En la fabulación se representa explícita e implícitamente, el proceso de escritura. Los componentes del libro se engarzan de modo laberíntico, en trenzado barroco. Como en todo relato especular, abundan las *mises en abyme*. La narración pone el acento en la sexualidad entrando, sin pudores, en la intimidad de los cuerpos en estrecho trato con los textos. Glantz considera que “la escritura y la sexualidad se ejercen siempre en espacios privados y por ello mismo susceptibles de violación, espacios secretos, sí, espacios donde se corre un riesgo mortal” (1997: 26).

Los personajes femeninos son figuras de borrosos contornos, que se mueven casi como en glissando de naipes, imprimen sus señas de identidad en el cuerpo otro. El goce, de manera obsesiva, se refiere al Otro masculino humano o divino, siempre distante y masculino. La actividad de la escritura es exclusivamente femenina y está unida a los sentidos, en particular a la mirada: “Escribo de nuevo, gozo y la escribo”, reitera la protagonista narradora atrapada entre las “voces” de las monjas y los juegos sexuales de la mujer. Decir yo supone decir otra / otras en interminable cadena figuras y nombres (4).

El desdoblamiento atraviesa todos los órdenes y se convierte en mecanismo de funcionamiento: las dos religiosas -¿madre e hija? se replican en las dos mujeres- madre e hija o en la narradora que se despliega en autora y personaje, introduciendo la autobiografía. Todo el tiempo el texto implica cuerpos disponibles a la mirada y al tacto. Importa menos el dolor que la marca, aquello, que va más allá de la voz y del grito, supone una “yerra” inaudita e inaudible. Una figura se superpone a la otra, la cubre y la complementa, la sustituye y la revela haciendo evidente la continuidad entre cuerpo amoroso, cuerpo místico y cuerpo escrito: “Te duplicas, detrás de ti aparece la otra imagen”; “Cuando la relato, es decir cuando la escribo, alguien interrumpe”; “son una la sombra de la otra. Una monja que transcribe a otra monja”. El artista asedia a esas criaturas en el guión imaginario del proceso de creación.

Lo masculino permanece en un lugar distinto, no posee el mismo estatuto que las apariciones femeninas. Los personajes hombres no intervienen sino mediados por la cita sean obispos, amantes o dioses, convertidos en suplementos de una ceremonia cuya oficiante es la mujer. La posesión amorosa se intensifica gracias al universo de correspondencias que acentúan las sensaciones y a las escenas el encanto del artificio. La música y la pintura pertenecen de modo entrañable al nivel enunciativo en un relato

que se desarrolla como una historia de sombras guiadas por la búsqueda: “Una obsesión perpetua, buscar al hombre amado al otro lado del hilo y sentir el grito de Ariadna dentro del vientre” (Glantz: 1996, 100). La libertad de la autora reconoce sus límites en la nota final donde se autoriza en una larga y prestigiosa lista de nombres al mismo tiempo que se inscribe en ella.

Apariciones se sostiene en la palabra propia modulada como monólogo o diálogo entre la narradora y una de sus “apariciones”, la mujer. La escritora es la mirona, la que presencia y/o fabula las acciones de las monjas en el claustro y de la pareja en el cuarto. En la narración reverbera la escritura conventual de mujeres novohispana. Si la narradora escritora es la *voyeuse*, el acto de escribir se convierte en decir y hacer en un universo en el que los cuerpos sufren los efectos de la letra. Son cuerpos de mujer que se entregan a rituales sediciosos dignos de los lienzos de Egon Schielle y las imágenes de Pier Paolo Pasolini. Hablando del origen de la novela Glantz confiesa:

¿Cómo encontré la estructura? Había trabajado muchísimo a las monjas, había trabajado mucho este tema de Sade, por ejemplo, de Casanova, de Bataille. Los había trabajado enormemente, porque hay algo en mi estructura mental, y en la estructura de mis obsesiones que está vinculado a esos personajes de una manera integral, digamos, casi genealógica ... Entonces fui a ver *Saló* de Pasolini, una obra que está basada en Sade, en *Los cientoventa días de Sodoma*. .. verdaderamente la película me hizo trizas pero me dio la estructura de mi novela. Pensé que tenía que ser una novela totalmente ritual; saliendo de allí escribí la primera página. (Entrevista de Sandra Lorenzano).

La obscenidad es uno de los núcleos productivos, una obscenidad que requiere de un sujeto que la vea o exprese como tal y que supone una relación entre espíritu y objeto (5). La escritura procede como una cámara fotográfica, amplía y despedaza el cuerpo que se expande y ocupa el texto. Se trata de una ficción somática que explora una retórica del deseo y una gramática del sexo, abrevando en los disciplinados rituales y códigos de narraciones eróticas y místicas. Una gramática de los cuerpos que se

observa en la tradición hagiográfica donde, como señala la misma Glantz, se "organiza una composición de lugar, un discurso de virtudes y un repertorio anecdótico mediante el cual se da cuenta de momentos singulares en que el cuerpo es el espacio escenográfico de una erotización" (1981,14).

Las palabras se materializan al pasar al papel, cuando pierden su condición efímera y dejan de "huir ligeras" (6). Su fuerza edifica y destruye la carne al transformar la experiencia. En el libro, como en la cultura, las poses se convierten en lenguaje, forman parte de la semiosis. Una mujer, al sentarse como un hombre, disloca el orden y, en este fuera de lugar, dice una discordancia, se sale de los marcos que están todo el tiempo encerrando a los sujetos. La jinete, la niña, la chelista, la escritora, todas llaman la atención sobre la grieta en la lectura y en la escritura, la misma que insinúan sus piernas abiertas, una grieta deseante y prohibida que amenaza desde su negación. El cuerpo animal repite al cuerpo humano: los perros llaman la atención en el escándalo de sus escauceos sexuales, puro instinto, que cumple el ritual sin límites. En el juego de apariciones/ desapariciones, se usan actos como palabras y palabras como actos. Los objetos y los lugares también hablan. Como señala Judith Butler:

La construcción de los contornos corporales estables descansa sobre sitios fijos de permeabilidad e intermedios corporal. La prácticas sexuales en contextos ya sea homosexuales como heterosexuales, que abren superficie y orificios a la significación erótica o cierran otros, efectivamente rescriben los límites del cuerpo en nuevas líneas culturales. Además los hechos de pasaje que gobiernan los orificios del cuerpo presupone en una construcción heterosexual del intercambio, de géneros, posiciones y posibilidades erótica. La desregulación de estos intercambios rompe con las fronteras que determinen que es un cuerpo. (Butler, 14).

Las discontinuidades producen nuevos significados y ponen en crisis las fijezas. La construcción metonímica permite y amenaza, al mismo tiempo, el encadenamiento entre historias, tiempos y lugares. Las partes, como en Georges

Bataille, se autonomizan. Los pechos ligan a la mujer, la madre, la monja, la virgen y Cristo. En sorprendente imagen, el dios crucificado se feminiza y sus pechos entregan leche en vez de sangre. Los pezones son siempre "granulosos, oscuros, rojos". De modo perverso pueden tornarse ojos y prolongarse en las manos que escriben.

La sensualidad se expresa y se recibe en todas las partes del cuerpo, en toda la piel, todos los órganos y todos los fluidos. Y esta novela se ocupa de señalar con precisión los cinco sentidos en sabores, texturas, vista, oído, las obras de arte y sobre todo en el deseo, el placer y la sangre, en que los sentidos se unen y se vuelven equivalentes. (Mansour).

Los dedos se deslizan por el cuerpo o por el teclado; la escritora se comunica, a través de las yemas en el teclado, con su sensualidad y la de sus personajes. Los músicos, al ejecutar los instrumentos prolongan mágicamente sus cuerpo en el piano, el clavecín o el violonchelo. La narradora personaje se pasa una yema del huevo por el ojo y, en el instante, desplaza al cuerpo las imágenes de la escritura. El ojo de la escritora personaje actúa como doble del ojo de Dios. El relato juega con el contrapunto entre existencias opuestas y el choque de registros impide una posición de lectura cómoda. Saca a la luz aquello que debe estar tapado: "Al deconstruir el lugar común (lo obsceno) agrade nuestra mirada entrampada por un *voyeurismo* institucionalizado (Maier, 36)".

El libro, organizado en esos mínimos e inacabados cuadros, se arma como totalidad trabada de modo férreo y poético. La enunciación, con tono litúrgico, difiere el cierre al encabalar los párrafos. La atención al detalle define estancias en el ritmo: "Dios está en los detalles" se afirma en el texto. Como en un juego de espejos fragmentados los reflejos van y vienen hasta devenir símbolos. Este procedimiento desarticula, contiene, cita y organiza, las series que complementan y alternan fábula amorosa y fábula mística.

El cuarto de la escritura es territorio de mediación entre el observatorio y el confesionario. Desde ese espacio mítico se atisban imágenes y conversaciones en la Nueva España del Siglo XVII y en una ciudad indeterminada en el siglo XX. Como el cuadro del museo los sitios están enmarcados: el escritorio, el dormitorio, el claustro, el convento. Sin embargo este hecho no impide los pasajes. Las desplazamientos de la mujer, la niña y el hombre reverberan en interiores: salas de ópera, conciertos, templos, conventos. La pareja viaja a Pompeya para encontrarse en los ritos del amor etrusco o al Cusco para celebrar el centro del mundo. El “mundo” siempre se transforma en claustro, en el sentido de lugar cerrado.

Apariciones garantiza su lectura a partir de un conjunto perfectamente equilibrado de “paisajes culturales”. Una factura que recuerda esas recargadas volutas barrocas que enhebran fragmentos. Se menciona un manual de modales para mujeres al mismo tiempo que se formula un manual de goce y de escritura. El insistente cuadro de los jinetes es metáfora del libro total (7): Una mujer prendada de la pintura donde una figura de mujer sentada de costado está oculta bajo el cuerpo de hombre. Estas identidades que se superponen y contaminan mantienen una condición espectral. La misma que adquieren todos los personajes del libro, hasta la narradora. “Me gusta el cuadro, pero sobre todo me gusta la historia de la mujer, me gusta la historia de sus desapariciones. Esa capacidad suya, la de estar y no estar al mismo tiempo. El don de la ubicuidad, ocupar y desocupar un espacio y estar siempre presente aunque escondida, como Cristo, o como la niña” (Glantz: 1996, 20).

Los segmentos subtítulados presentan diversas caligrafías demandando modos de lectura y escritura diferentes. La letra remite a la importancia de la mano, al aspecto material de la labor del escritor. Los párrafos correspondientes al estudio y el convento están subrayados, separados por el uso de la bastardilla. La “escritora” frente a la

máquina de escribir intenta dar forma a su relato acerca de las monjas. Mientras tanto dialoga con la mujer, a quien la niña miran y es el testigo de su vida amorosa.

Encuentros y desencuentros que se reproducen hacia el interior de las mismas. Se vuelve una y otra vez sobre los nombres de las monjas, siempre cambiantes y confusos, pero nunca se menciona el nombre de la narradora (en primera persona) ni el los de los personajes del mundo secular. Sólo se los nombra con sustantivos comunes: la niña, la mujer, el hombre.

Las formas arman un interminable catálogo de poses, otorgando un fuerte carácter ritual al texto que está lleno de “reglas” para sentarse, hacer el amor, escribir, rezar. La vestimenta determina una “manera de ser en el mundo” y adquiere gran importancia. Todos los personajes se definen, en una medida importante, por sus ropas: la mujer que escribe utiliza atuendos serios, decorosos y elegantes, los cambia todo el tiempo. La mujer y su amante suelen estar desnudos y sus cuerpos se cubren con las heridas de la pasión: arañazos y rasguños sangrientos que forman hendeduras y arabescos en las pieles. La niña usa pantalones azules y blusa blanca, excepcionalmente un pijama rojo o un vestido floreado. Sor Lugarda emplea un tosco hábito por camisa de esparto con cilicios y cadenas o exhibe su torso flagelado cubierto por una piel ensangrentada “vestida” de heridas. Inclusive la mujer del retrato tiene una falda roja.

Hay una composición plástica de las escenas que remiten tanto a las estaciones de la pasión con las escenas del tocador del Marqués de Sade. La constitución del sujeto se difiere todo el tiempo, en esta lectura que se susurra desde lo privado con una intervención política, que define el residuo desde la sexualidad y el género. La escritora detiene, retarda o avanza con el texto, lo impregna de sus impulsos como si intentara imprimir el goce de su cuerpo. La música tiene una presencia constante: Purcell con su

“Oda a Santa Cecilia”, Monteverdi con el lamento de Ariadna, Bach, Mozart, Vivaldi, Strauss. A veces se oyen discos pero hay conciertos en vivo con instrumentos - violonchelo, viola da gamba, flauta, trompetas, piano y clavecín- y voces, sobre todo soprano, mezzosoprano, contralto y contrateno. En el baile tropical los músicos y los cantantes tienen siempre ropas particulares, negras o floreadas de muchos colores según el tipo de música. Voces, gemidos, chillidos, ruidos, silencio todo tipo de sonidos marcan el ritmo del texto tanto como palabras y plegarias. La música de la Oda a Santa Cecilia de Purcell se alarga en la voz de los *castratti*, cuya voz travestida espeja la idea de dualidad del sujeto. El Cristo de Piero de la Francesca en Arezzo se vincula a la escultura de San Francisco.

Creación y reproducción se vinculan, como si no existieran separaciones, aún en el caso de relaciones materno- filiales. Escribir implica revelación y encantamiento, pertenece a lo íntimo, conlleva el goce del cuerpo. La escritora mira y se mira, se encuentra y se distancia: “Y la que habla dentro de mi texto hace una pausa y retoma con más fuerza... Detengo aquí mi relato, presta a retomarlo en un momento más propicio” (Glantz: 1996, 17); “Con modestia coloco las yemas sobre el teclado, es suave, acogedor, íntimo. La escritura me calma, calma la angustia de la espera” (Glantz: 1996, 18). Hay un sujeto que reclama la autoría. Anónimo yo dentro del libro, remite a la signatura, contrasta el discurso del sujeto moderno, como yo fracturado pero consciente del cuerpo y el discurso medieval de las monjas y su intento de perderse en el Otro, en esos encuentros donde goce es igual a padecimiento.

Siempre querrías estar muriendo de ese mal, muriendo de ese goce y de ese dolor, de esa saeta que penetra en tus entrañas, de esa pena tan sabrosa (Glantz: 1996, 49).

Y siempre, diariamente, recomienza la búsqueda: busca las flores, busca las imágenes, busca las espinas. Es el deseo insaciable de encontrar respuesta a un dolor, el dolor que nace de

la pérdida del cuerpo, de ese cuerpo divino, sagrado, amado y cotidiano, de ese cuerpo que se evade, de ese cuerpo que aparece y desaparece sin dar tregua, de ese cuerpo que nunca permanece, cuerpo sangrante a veces mudo (Glantz: 1996, 67).

La narradora junto a la máquina de escribir, puro yo sin nombre, reclama la autoría. Se refiere al libro como “mi texto”, “mi relato lleno de voces, presencias, sueños”. Las identidades están llenas de incertidumbres ya que, si las monjas se separan en un diálogo entre ellas o con Cristo, la mujer se convierte en un tú que refleja a la autora. Paradójicamente la presenta en el capítulo denominado “Se acerca” cuya primera frase es “Él es el hombre” (Glantz: 1996, 18). La relación entre mujeres se torna incoativa: llama, previene, pregunta. Mientras las identidades masculinas tienen un carácter fijo, las femeninas se desdoblán. La niña es cómplice de la relación perversa de los “progenitores”. La mujer puede reproducir gestos de la niña, se mira en ellas como si fuera un doble. Cuerpo sobre cuerpo, cuerpo que encubre al otro, que se disfraza, forzada o voluntariamente, del otro. La mujer del cuadro es cubierta por la pintura de un hombre con gesto femenino. Pero siempre emerge. Cristo se confunde con la Virgen pero la verdadera leche mana de su seno herido. Hay una continuidad entre leche y sangre, goce y muerte (8).

De la leche y la sangre se desprenden muchas otras alusiones: la leche remite a los senos de mujer, blancos en su redondez y con el pezón rojo, tanto los de la monja con el torso desnudo, que admirablemente tiene un seno sin pezón, como los de la madre en el amor y cuando amamantaba a su hija recién nacida, los de la niña que apenas empiezan a crecer y los de la escritora que se desnuda el torso para escribir. Pero la maternidad no se da únicamente entre madre e hija; hombres y mujeres cuando son amantes cumplen en distintos momentos esta función: se acarician como madres. Por su parte, Cristo cumple una función maternal ante la humanidad puesto que la amamanta a través de la llaga que tiene en el costado, y su sangre, ese líquido espeso encarnado sabroso, sabe a leche y miel” (Mansour).

Glantz considera que la religiosidad del martirologio católico tiene una condición muy plástica. En un martirio en donde abundan los colores rojos. Rocío Silva Santisteban habla de una escritura histórica que inscribe el propio cuerpo. Señala el exhibicionismo que caracteriza esta “mística de relatar cosas sucias” Temáticamente Glantz encuentra el placer en el fraccionamiento y la dispersión. “la voz popular se intercambia con la voz religiosa... lírica ... académica” (Glantz: 1996, 272). El cuerpo es el absoluto protagonista, en el goce o en el rapto místico. Espacio de encuentro con uno mismo y con el otro (el Otro). Las preguntas buscan separar el gozo del cuerpo, sacarlo de la piel, trasladarlo al papel donde encontrará el orden de la escritura.

En el territorio de la literatura de vive el cuerpo de manera riesgosa, el cuerpo y la letra. Las sentencias marcan esas pasiones donde los personajes desean “morir del mismo mal” y que implican su final inevitable: por ejemplo, “el amor que comienza como lava termina sin vegetación” o “un corazón que el amor ha tomado no puede ya disponer de sí mismo”. La frase clave está formada por tres palabras de orden cambiante y que provienen de la lírica de José Gorostiza: “El sueño es cruel,/ ay, punza, roe, quema, sangra, duele” (*Muerte sin fin*, VIII, 55-56). Y la literatura trabaja con esos sueños y también punza, sangra y quema.

Notas

(1). *Apariciones* inaugura la serie de literatura erótica “Primero Sueño” de Alfaguara y la Universidad del Claustro de Sor Juana.

(2). En un artículo sobre Elizondo señala la íntima relación entre escritura barroca y novela mexicana: “Pero decir que Farabeuf es una antinovela no es decir mucho, es apenas encajar a su autor dentro de una corriente para sentirnos protegidos y explicar la rareza de su no pertenencia a un mundo visiblemente mexicano; es también vincularla a nuestro tiempo, lo que a fin de cuentas es situarla en alguna parte. Pero su confinamiento, su tendencia explícita a crear una *escritura*, su visión dislocada, la tortura real metafórica que enfatizan la distorsión de su mundo son expresión perfecta del signo barroco que de nuevo nos conforma. “*Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana*” *Esguince de cintura*, México, Conaculta, 1994, pp. 149-160.

(3). Tomo fantasma en los dos primeros sentidos que da el *Diccionario de la Real Academia Española* “Imagen de un objeto que queda impresa en la fantasía y, sobre todo, Visión quimérica como la que se da en los sueños o en las figuraciones de la imaginación”. También aparición está vinculado con la palabra. La idea de epifanía o fiestas de las luces supone volver visible un objeto, colocar los objetos bajo la luz.

(4). Leemos ”Empiezo diciendo /Cuando escribo, soy quizá alguien llamada Lugarda Aldana de Villarroel- o soy Juana de Soto y Guzmán-/ (en el mundo)/después sor Lugarda de la Encarnación- o sor Teresa Juana de Cristo?- (en el claustro)” (1996:17) . Hay un movimiento continuo del sujeto autobiográfico que interpela al lector continuamente a través de verbos: ” empiezo diciendo”; “y entonces digo”; “empiezo a escribir. Escribo...”

(5). “un hecho puro, un acontecimiento, no puede ser intrínsecamente obsceno: sólo pasa a serlo si cae en las redes de un fabricante de imágenes o un exhibidor de espectáculos..un verdadero *no man´s land* entre lo real y lo imaginario”. La pérdida de distancia organiza lo obsceno, un exceso de proximidad donde algo está fuera de juego: la complejidad del cuerpo, el misterio del ser, la ‘hojarasca’ de las cosas (Maier, 14)

(6). Se cita al famoso Obispo Escalante y Mendoza, obispo de Puebla: “Sólo así liberará a las palabras de la calamidad que las incapacita, su falta de corporeidad (según afirmaban san Agustín y san Bernardo) y el único eficaz antídoto para detener a las voces” que huyen ligeras” según explica el sacerdote, es la imprenta con sus moldes, la mejor manera de persuadir y deleitar a los fieles en reiterada edificación” (Glantz:1996, 31) .

(7). En otro momento de la entrevista realizada por Sandra Lorenzano, Margo Glantz explica: ” Por otra parte, mi texto tiene también un origen pictórico porque hace mucho tiempo pensaba yo ya en esta novela, a partir de la historia de una pintura que aparece en el texto pero que la fui quitando y quedó en su mínima expresión como descripción y como conversación entre los personajes y como paralelismo con las posiciones rituales de la niña. Se trata de un cuadro de un pintor inglés que era caballista; era un pintor a sueldo de esos señores de la aristocracia terrateniente inglesa para los que lo más importante era tener una casa muy buena, pero sobre todo buenos caballos, y tienen que tener retratos de caballos, y manuales de caballos y genealogías de caballos y pedigrees de caballos. Este hombre tenía una esposa muy guapa, pero a la que trataba como caballo y quería que ella también hiciera el mismo tipo de ejercicio en el caballo, que fuera de caza como él, pero a ella le gustaba más bailar que andar a caballo. Toda esta historia la fui descubriendo porque hubo una exposición de este pintor en la que había un cuadro que llamaba la atención porque tenía dos jinetes y uno de los jinetes era muy curioso; hicieron una radiografía y debajo del jinete había una mujer. Esta historia entraba muy bien en la historia de mis *Apariciones*” .

(8). Es fundamental tener en cuenta modelos de escritura como la de Yasunari Kawabata tanto en la concepción del erotismo como en el juego con las formas. También la lectura frecuente de Georges Bataille y Roland Barthes.

Bibliografía

Barthès, Roland (1985) *Crítica y verdad*, México: Siglo XXI

Butler, Judith, (2001): “Lenguaje, poder y las estrategias del desplazamiento” en *El género en disputa*. México: Paidós.

Fe, Marina (comp.).(1999). *Otramente: lectura y escritura feminista*, México, Fondo de Cultura Económica.

Glantz, Margo.(1979) “Erotismo y poesía” en Georges Bataille, *Lo imposible*, México: Premiá.

--- *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o Autobiografía?* (1995) México: Grijalbo.

--- *Apariciones* (1996) México: Alfaguara.

Lorenzano, Sandra, “De la amorosa inclinación a enredarse en literatura”.Entrevista con Margo Glantz”, abril 1998, Bellas Artes, México.(mimeo)

Mansour, Mónica, *Margo Glantz. Apariciones*. Página del Proyecto Cervantes.

Maiers, Corinne (2005). *Lo obsceno*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Perilli, Carmen, “Margo Glantz: los mil y un semblantes”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, USA, Vol.LXVIII, Nro. 201. Octubre-Diciembre 2002.

Silva Santisteban, Rocío, (2003) “La ética de la gratitud”, *La insignia*, Chile, 12 de diciembre de 2003.

Reseñas/Reviews

Araceli Tinajero: *El lector de tabaquería: historia de una tradición cubana*, Madrid, Editorial Verbum, 2007. 259 páginas.

Hemos de dar la enhorabuena a Araceli Tinajero y la bienvenida a este su preciado libro arcón de historias de lecturas colectivas entre hebras de tabaco y otras esencias literarias de la vieja Cuba. Sí, es un texto empeñado en desentrañar los recónditos recovecos de una noble tradición que cabalga en el tiempo desde conventos y monasterios medievales hasta las fábricas tabaqueras antillanas. La lectura en voz alta es el objeto del bello estudio con el que Tinajero trajina por las páginas que lo componen, pero localizada en un espacio tan *sui generis* como las tabaquerías de Cuba, sobre todo, España, Estados Unidos, Puerto Rico, México y la República Dominicana. Los que hacemos de la historia del libro y la lectura causa y efecto de nuestros desvelos profesionales bien sabemos que leer en alta voz es una práctica cultural en desuso, propia de sociedades en las que la gran masa de la población se distinguía por su analfabetismo o semianalfabetismo. Mas había también quienes torpemente leían, o mejor, reproducían oralmente las palabras; otros muchos se limitaban a imitar por escrito letras y rúbricas, para firmar por ejemplo.

En los tiempos medievales y modernos, en general, más del 80% de la población carecía de los rudimentos educativos necesarios, y de la capacidad intelectual, acordes a la expresión escrita y la comprensión lectora, fundamentalmente porque no les hacía falta para su devenir cotidiano y, menos, para subsistir. Como seguiría sucediendo hasta bien entrada la contemporaneidad, vivían en una realidad cultural cuyos principales medios de comunicación eran orales e icónico-visuales. A estas carencias venían a compensarlas la lectura en voz alta, una modalidad, normalmente colectiva, habitual en hogares, mesones, plazas, iglesias, conventos y monasterios, barcos, durante el descanso

de los campesinos y en otras diversas situaciones. Si bien esta práctica también podía ser individual, fundamentalmente en aquellas personas con un precario entrenamiento lector, que para facilitar su comprensión de lo que leen la llevan a cabo de forma oral. Es normal que los autores de estas épocas, en los prólogos de sus obras, jugosas en indicios de oralidad, lo mismo se dirijan a lectores que a oyentes; o que encontremos en sus textos alusiones del tenor de, entre muchos, la de Arce de Otalora en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano* (1550) cuando escribe que *En Sevilla dicen que hay oficiales que en las fiestas y las tardes llevan un libro de éstos –de caballerías- y le leen en las Gradadas* (las escalinatas que rodean la Catedral). Otra no menos ilustrativa es la que se encuentra en el acta inquisitorial de la visita a una nao (la “Santa María de Arratia”) llegada a Veracruz en 1582, en la que el pasajero Alonso de Almaraz declara que *estaba un día leyendo la vida de San Luis y desde entonces hacían que les leyera*. Pero no creamos que esta modalidad lectora afectaba sólo a los iletrados, pues también fue muy corriente en medios cultos, incluso en las academias literarias renacentistas y barrocas. La lectura silenciosa, en cambio, muy tímidamente comienza a hacer acto de presencia desde finales de la Edad Media, ante todo vinculada a la *nueva espiritualidad*, una forma interior de la religiosidad que no admitía más intermediario que un texto (el que aporta el motivo de la oración) entre Dios y el creyente; al igual, esta fórmula dotaba de mayor fuerza de persuasión a los relatos de ficción. En ambos casos el lector, a través de tramas narradas en primera persona, se sumergía en el mundo del texto y lograba una considerable independencia personal y libertad imaginativa, teniendo la oportunidad de conformar un universo mental alternativo a la ortodoxia del establecido. Por ello la jerarquía eclesiástica, desconfiada, prefería un ejercicio lector oral y dirigido; porque así podría controlarlo y orientarlo hacia los fines deseados e ideales culturales autorizados. El tipo de lectura en silencio común en nuestros días, por tanto, no empieza a generalizarse hasta finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, pero seguiría conviviendo mucho tiempo con la oral. Aun hoy en España e Iberoamérica pervive y

genera sociabilidad en plazas, tertulias, veladas familiares, convivencias religiosas o en los talleres tabaqueros cubanos. Este último escenario es el que sedujo a la profesora Tinajero, ya consciente de la íntima y atávica relación entre tabaco y literatura, representada en los mismos textos y de mil formas expresada por una legión de escritores de ayer y de hoy.

Son muchas las bondades de este libro, fruto del diestro y certero quehacer de una autora que derrocha elegancia, exquisitez y sabiduría en cada uno de los capítulos que lo componen; todo un alarde, en definitiva, de las nuevas corrientes de la historia cultural, que superando la crítica textual más tradicional centra la atención, de manera implícita, en ejes tan sugerentes y *charterianos* como el lector y su apropiación de los textos, la práctica de la lectura y la bibliografía material. Mas tampoco esquiva la estética de la recepción, los presupuestos de Iser y Jauss que sitúan al lector en un primer plano y conciben el libro como texto o producto pensado para el consumo o uso de sus posibles receptores. Se rinde, pues, al contexto temporal en el que se desarrolla la obra, a la historicidad que lo envuelve y a su estética, plano este último en el que el lector adquiere un indiscutible protagonismo; de ahí la distinción entre las variopintas formas de la lectura y las experiencias previas de los lectores u oyentes.

El libro de Tinajero transita por fábricas de tabaco en las que alguien tiene el oficio de leer periódicos, revistas y libros a los trabajadores mientras realizan la labor que les corresponde. De esta manera, y con un matiz didáctico-moralizante, se instrúan y recibían noticias y nociones del mundo que les rodeaba. Como venía ocurriendo en todos los episodios de lectura popular o masiva, la interdicción siempre hizo acto de presencia. Desde arriba se seleccionan y vigilan los discursos en escena, porque había que impedir la difusión de ideas que pudieran poner en duda el orden establecido, el milagroso e interesado “equilibrio” logrado a lo largo de los siglos; de ahí las

prohibiciones de las que fue objeto. Era necesario y vital, pues, erradicar cualquier argumento que predispusiera los ánimos hacia las malas pasiones, el inconformismo y la sedición; no en vano la autora esgrime que *la lectura sería la voz evangelizadora, como si se estuviera leyendo un texto religioso y escuchando la palabra de Dios*. El objetivo no era otro que enseñar y adoctrinar deleitando, inculcar patrones de conducta y pensamiento acordes a las directrices de un modelo socio-económico determinado. Pero creo que a la vez subyacen intenciones crematísticas, porque el ritmo de la lectura quizás fuera un método capaz de generar un mayor rendimiento laboral, es decir, una mejor concentración del obrero en su trabajo, segregar la pérdida de tiempo. La historia nos ha enseñado que toda iniciativa similar suele saldarse con la manipulación de conciencias y voluntades, sean del signo ideológico que fueren.

El lector de tabaquería, en principio uno de aquellos artesanos, devino oficio remunerado, por los mismos trabajadores o con el auspicio patronal o gubernamental. Se institucionaliza, claro está, una función de la que no querían verse privados, porque de alguna manera los enriquecía, unos empleados necesitados de evadir frustraciones espirituales y materiales propias de la dura realidad que los envolvía, que al mismo tiempo podía ponerlos en contacto con otro entorno, aunque virtual, dispensador de esperanzas cuanta solución vital alternativa. De todos estos trasuntos da oportuna y eficaz reflexión este precioso libro; de sus personajes, foros, circunstancias, textos y humaredas casuales. Nadie mejor que Araceli para hacerlo; ella misma, cual narra, en la Cuba de hoy pudo acariciar la esencia de tan emblemática experiencia lectora, que le hizo disfrutar de los gestos y actitudes (frunces de ceño, bailes de cejas y párpados) de unas gentes agradecidas que asintiendo o negando con el cuerpo, y sin retirar sus ojos de las hojas de tabaco en momento alguno, atentamente y con devoción escuchaban cada palabra emitida. Fue entonces cuando, entre lágrimas, tomó conciencia de que se había convertido en el objeto de su estudio.

Hora es ya de dar la vez a los muchos, y casi seguro, discretos y juiciosos lectores de este libro; para que sean ellos quienes mejoren una opinión, la mía, que podría tildarse de estar inficionada por la amistad. Mas les aseguro que es hija de académica admiración, de la voz obligada con la excelencia de un trabajo excepcional. Termino sugiriendo a la autora, ya crecida en letras, que tras esta encomiable y denodada empresa no ceje en el empeño y, oyendo a Borges, siga deleitándose *con la abrumadora fantasía de una biblioteca universal que registrara todas las variaciones de los veintitantos símbolos ortográficos, o sea cuanto es dable expresar en todas las lenguas.*

[Carlos Alberto González Sánchez](#)
Universidad de Sevilla

**Anacristina Rossi's *Limón Reggae*:
Pancaribbean identity and Central American Politics.**

Laura/Aisha, the protagonist of *Limón Reggae*, the latest novel by Costa Rican author Anacristina Rossi, is the daughter of a Lebanese mother and a mulatto father who lives in San José. Her heritage and skin color do not fit the official profile of Costa Rican identity which, from the nineteenth century nationalist impulse to its consolidation in the twentieth century imaginary, highlights light skin and European ancestry, and erases regional and ethnic difference. Laura feels out of place in San José due not only to this racial tension but also because of the pathological abjection that she observes among the poor in the city, particularly the cruelty that street kids show against animals. This is something that, as a child, she can not understand and that she names simply as “eso,” or “that thing.” “Eso,” a perversion to which extreme long-term poverty and neglect might lead, becomes a central theme in this novel's project of exploration of the root causes of violence in Central America, both at the personal and political levels.

As it is the case with Rossi's other literary texts, *Limón Reggae* pays tribute to the natural and human beauty of Limón, Costa Rica's Caribbean province. Unlike San José and the Central Valley, Limón is an emotional refuge for Laura during the summers that she spends with her maternal aunt and role-model Maroz, a strong woman who preserves her Lebanese cultural identity amidst pluricultural and patriarchal Limón, and who gives Laura the Middle Eastern name Aisha. Limón also offers Laura/Aisha a political education to which most likely she would have never had access in the Central Valley when she joins a group of West Indian teenagers influenced by the ideas of Marcus Garvey and of the North American Black Panther movement. This group's main concerns are the racist policies of the Costa Rican government towards Limón and

finding spiritual as well as political grounding for their activism. But Aisha is eventually rejected from this group because of her heritage and skin color. To her Costa Rican West Indian friends she is not sufficiently black and, culturally, they consider her a “paña,” i.e., Hispanic, and therefore, unwelcome. It is at this point that she comes to the realization that she is a Costa Rican for whom Costa Rica doesn’t feel like home. This deep lack of belonging that the protagonist feels sets the stage for Rossi’s exploration of ethnic and gender subalternity within Costa Rica, major themes that she had already introduced in her previous novel *Limón Blues*(2002). The realization of not belonging, together with the images of brutalized poor youth in San José, push the protagonist to look for other sources of identity and empowerment, which she eventually finds through her involvement with the political left and guerrilla warfare in El Salvador, and through a pan-Caribbean multifaceted identity whose tenuous cohesion is symbolized by the rhythm and rebellious lyrics of reggae music, which Laura/Aisha qualifies as “ecumenical” for its inclusiveness of all peoples who fight domination of one sort or another. The plot line starts in the 1970s and concludes after the 2001 attacks on New York’s Twin Towers.

Political history informs much of Rossi’s work but *Limón Reggae* is by far her most political text to date. If in *Limón Blues* she exposed the racist policies and politics of the Costa Rican nation state against Limón’s West Indian population, in *Limón Reggae* she trespasses national boundaries to review, from a leftist perspective, the revolutionary history of Central America in the last three decades of the twentieth century, within the frame of the US and Cuba’s thirst for control of the region, and black emancipation movements in Africa, the Americas and the US. Through Laura/Aisha’s mind’s development from adolescence in the seventies to her mature years by the end of the novel, Rossi painstakingly recreates the process of becoming politically aware and of coming to the realization that it is only through political

revolution that the ideal of a just society can be reached. It is a fresh look at the nowadays demonized left, not to hide its failures but to highlight its idealistic drive and its past and present political potential. As the author herself has said in various interviews, *Limón Reggae* is an effort to explain to young people today the promise of utopia that led a whole generation of Central Americans in the past to take up arms, the tragedy of losing those dreams to the corruption of leaders and governments under ominous US pressures in the region, and the relationship of those events to today's reality of poverty, urban violence and political frustration in the isthmus. Rossi is as critical of the left as of the right political spectrums.

Rossi initially conceived *Limón Blues* and *Limón Reggae* as a diptych on historical revisionism of West Indian presence in Costa Rica. But her aesthetic goals changed in the process of writing *Limón Reggae*. Her celebration of Afro-Costa Rican difference and history is intact here, but she also highlights ideological contradictions among this subaltern group in their continued fight against state racism. *Limón Reggae* also presents a pessimistic outlook on the future of West Indian youth in Costa Rica. The message is that even today there is no future for most of them there. That is why, perhaps, the main West Indian characters in the novel end up finding success only abroad, in New York. But however thematically different Rossi's two most recent novels are, several stylistic features link them together. The combination of Spanish and *Limonense* English that she experimented with in *Limón Blues* appears here but more subdued, making the text more easily readable, particularly by a Spanish speaking readership with no knowledge of the English language. Eroticism also has a prominent space in this novel. As nineteenth-century Latin American *romances* had done, erotic liaisons in *Limón Blues* had represented allegorically new national alliances that crossed class and racial lines, in this case between West Indian and Central Valley Costa Ricans. *Limón Reggae's* liaisons go a step further erasing national

boundaries. Aisha's reciprocated deep desire for Fernando, for example, highlights what Costa Ricans and Salvadorans share socially and politically, and contradicts the myth of Costa Rica's uniqueness among its Central American neighbors. Rossi's iconoclastic intent in *Limón Reggae*, a staple of her latest narratives, does not disappoint. And, incidentally, her ironic critique of Oscar Arias as the architect of Central American peace is very apropos now that he is back in power.

Limón Reggae accomplishes in fiction what Gioconda Belli's *El país bajo mi piel* did in autobiography a few years ago. It gives an honest look at the end of the twentieth century's political struggles in Central America through marginalized perspectives that need to be listened to, perhaps more than ever today: those of women and of the political left. But *Limón Reggae* highlights a much less discussed case than that of Nicaragua: the Salvadoran war and the quiet involvement of the Costa Rican political right and left in that struggle.

[Sofía Kearns](#)

Furman University

References

Belli, Gioconda. *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*. Barcelona: Plaza y Janés, 2001

Rossi, Anacristina. *Limón Blues*. Cali: Colombia, Alfaguara, 2002.

---. *Limón Reggae*. San José: Costa Rica: Legado, 2007.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991

Review of *El secreto del mal*, by Roberto Bolaño

No sería del todo justo decir que a Roberto Bolaño (Chile 1953-Barcelona 2003) lo sorprendió la muerte. Y no solo por la enfermedad crónica que arrastró durante mucho tiempo. Para alguien que, como escritor, tuvo un trato anticipado con la muerte bajo la forma desplazada del problema del final y de los límites del lenguaje, para alguien que exploró las muchas relaciones posibles entre literatura y ausencia (los personajes de Bolaño persiguen la literatura como un sentido que se les escapa), la muerte no pudo haberlo tomado desprevenido. Puede que lo haya encontrado escribiendo, con los ojos bien abiertos, pero nunca sorprenderlo.

Casi simultáneamente, acaban de publicarse en español dos textos póstumos de Roberto Bolaño: *La universidad desconocida* (1) y *El secreto del mal*.(2) Los fragmentos de *El secreto del mal* son restos narrativos dispersos que la muerte prematura de Roberto Bolaño dejó abandonados en esa tierra de nadie que son los papeles no publicados por un autor. Mientras que *La universidad desconocida* reúne textos poéticos de sus años de formación en Barcelona, dispuestos por el propio Bolaño para su publicación (textos concluidos de un poeta en formación), *El secreto del mal* es una reunión de notas, esbozos, tanteos, comienzos en falso, de escrituras interrumpidas (textos inconclusos de un narrador consumado).

Con esos archivos sueltos, Ignacio Echeverría –uno de los editores a cargo del prólogo– hizo algo más que poner una veintena de *bonus-tracks* más o menos trabajados a disposición del lector de los relatos de amor, de locura, de muerte y destierro publicados por Bolaño en *Llamadas telefónicas* (1997), *Putas asesinas* (2001) y *El gaucho insufrible* (2003). Sin fetichizar su material (el plus de valor que la muerte

le agrega a un manuscrito), Echeverría hace lo que hacen los críticos –no los glosadores de novedades culturales, alborotados últimamente por la traducción de *Los detectives salvajes* al inglés: (3) producirle un problema a la literatura a partir de una obra, mirarla bajo una nueva luz, ponerla en perspectiva. En lugar de usar la “obra visible” de Bolaño como parámetro de todo lo que a estos fragmentos le faltan, Echeverría invierte la ecuación: después de todo, propone en el prólogo, el problema de toda la obra de Bolaño fue la inconclusión, de manera que es difícil, si no imposible, distinguir de entre esta “obra invisible” cuáles textos estaban listos para ser publicados y cuáles eran apenas un borrador prematuro o un comienzo en falso.

El problema podría plantearse de otra manera. Bolaño pone en marcha a partir de un título, una anécdota, una palabra. ¿Qué es lo que decide la duración de un relato? ¿Por qué los textos de *El secreto del mal* eran el germen de cuentos y no de novelas? Los editores vuelven a acertar cuando optan por usar como título *El secreto del mal* –uno de los cuentos de la serie– en lugar de *Nuevos cuentos* –el título de la carpeta de Bolaño, porque se trata siempre de historias tramadas como se traman los secretos, donde lo más importante o bien no se quiere decir (como en la “teoría del iceberg” de Hemingway) o bien no se puede decir porque está más allá del lenguaje (las epifanías suburbanas del minimalismo o las iluminaciones profanas del surrealismo). “El secreto del mal”, dice el narrador, “es un cuento inconcluso porque este tipo de historias no tiene un final”. Podrían seguir, pero se interrumpen –como si el terror de la página en blanco estuviera al final y no en el comienzo de la escritura. Así, que lo principal no esté contado porque fue una decisión del escritor, porque el sentido es inefable (un lugar común fatigado por Bolaño) o porque Bolaño se murió se convierte en un problema secundario: se trata siempre de contraer, de cifrar el sentido de la historia sin dar explicaciones, de congelar el final en una imagen cargada de ambigüedad que tira del hilo del relato y lo tensiona emocionalmente. A diferencia de los sorprendentes cierres

de Borges, que dejan brillando al texto como una esfera narrativamente pulida y cerrada, sin resquicios, Bolaño deja siempre un hilo narrativo suelto que lleva siempre a una realidad deshilachada.

Como en tantos cuentos de Cortázar (Bolaño no deja de acumular referencias y homenajes), el final es una puerta entreabierta a lo siniestro, a una totalidad entrevista a la que solo puede aludirse –un silencio o un vacío de sentido que amenaza al poeta, donde resuena la violencia política del “infierno latinoamericano” y sus provincias mexicana, chilena, colombiana y argentina. Así, la violencia de un cierre abrupto se conecta con la violencia política latente, nunca expuesta directamente –la “estática del infierno” que el escritor capta, como presiente V.S. Naipul en una visita a Buenos Aires en el año 1972 narrada en “Sabios de Sodoma”. En otro de esos textos sobre la vida literaria (“Derivas de la pesada”) donde se necesita nombrar la literatura (sus pasillos, sus agentes, sus guardianes, sus mezquinas tramas) para diferenciarse mejor de ella, Bolaño repasa tradiciones de la literatura argentina que van de los sueños del fantástico hasta las pesadillas “literariamente suicidas, literariamente callejón sin salida” de autores que en los años setenta intentaron hacer volar la literatura en pedazos. A diferencia de Osvaldo Lamborghini –otro exiliado en Barcelona– Bolaño nunca dejó de creer y de confiar en ella. “La literatura es una máquina acorazada” –escribe–. “No se preocupa de los escritores. A veces ni siquiera se da cuenta de que éstos están vivos”. Tampoco debería darse cuenta de que están muertos.

[Fermín Rodríguez](#)
San Francisco State University

Notas

(1). Roberto Bolaño, *La universidad desconocida* (Barcelona: Anagrama, 2007).

- (2). Roberto Bolaño, *El secreto del mal* (Barcelona: Anagrama, 2007).
- (3). Roberto Bolaño, *The Savage Detectives*. Trans. by Natasha Wimmer (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007)

El esclavo y sus amanuenses *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*.

Edición, introducción y notas de William Luis. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2007.
Pp. 351

En esta época en que los amanuenses han desaparecido casi en su totalidad y cuando son escasos los manuscritos que se preparan a puño y letra, el estudioso William Luis presenta la transcripción de una versión de la *Autobiografía* del esclavo poeta cubano Juan Francisco Manzano (1797-1853). La *Autobiografía* es el único texto autobiográfico escrito por un esclavo en América Latina.

Juan Francisco Manzano fue un esclavo autodidacta que aprendió a leer y escribir cuando la esclavitud todavía era vigente en Cuba. Durante la época que le tocó vivir, la enseñanza de la lectura y escritura fue privilegio de escasos esclavos. Por eso Manzano no logró escribir hasta adolescente. Según su autobiografía, todavía a la edad de doce años, a causa de que era analfabeto, le dictaba décimas que se había memorizado o que él mismo había compuesto a una joven morena llamada Serafina. Dotado de una distinguida inteligencia y de una capacidad artística innata escribió y publicó sus composiciones poéticas, su *Autobiografía* y una obra de teatro entre 1821 y 1853; o sea, cuando era básicamente prohibido que los esclavos aprendieran a leer y ni se diga publicar. Pero a pesar de eso, su vida no fue fácil ya que tuvo que vivir en carne propia los abusos, latigazos y descalabros tanto físicos como psicológicos de un régimen tirano. Todo eso y mucho más se ve en su *Autobiografía*.

En 1830 el esclavo conoció al crítico literario Domingo del Monte quien lo apoyó para que publicara sus poemas en diversos diarios de la Isla y en 1835 le pidió que escribiera su autobiografía con el fin de denunciar las injusticias del régimen colonial. En ese mismo año el esclavo escribió el manuscrito de su autobiografía pero estaba lleno de

errores por su falta de educación sistemática y formal. Domingo del Monte le encomendó a Anselmo Suárez y Romero, quien acababa de terminar su novela antiesclavista *Francisco* (pero que no publicó hasta décadas más tarde cuando estaba en el exilio), que corrigiera el manuscrito de Manzano. Suárez y Romero no sólo copió el original, como lo hace un amanuense, sino que corrigió la sintaxis y la gramática, “eliminó repeticiones, alteró el orden de las frases, creó párrafos y combinó otros que ya existían en el manuscrito original de Manzano” afirma William Luis (51). La versión corregida fue entregada a Richard Madden, un doctor antiesclavista británico que la tradujo al inglés e inmediatamente la publicó en Londres bajo el llamativo título de “Life of the Negro Poet,” traducción que integró después en *Poems by a Slave in the Island of Cuba, Recently Liberated; translated from the Spanish by R.R. Madden, M.D. with the History of the Early Life of the Negro Poet, written by Himself; To which are prefixed Two Pieces Descriptive of Cuban Slavery and the Slave-Traffic* (1840). Si bien la *Autobiografía* estuvo al alcance de los lectores de habla inglesa desde 1840, en Cuba no se publicó hasta 1937.

No fue coincidencia que la *Autobiografía* se publicara primero en Inglaterra. Habría sido prácticamente imposible publicarla en Cuba en esa época porque en una forma conmovedora el esclavo revela la cotidianeidad de sus desgracias. Cuenta que a su ama, María de la Concepción Valdés, Marquesa de Prado Ameno, le gustaba la pesca y cuando él la acompañaba a pescar llegaba a aburrirse y no sólo eso: “pero como la melancolía estaba concentrada en mi alma, y había extenuado mi físico, me complacía bajo la guásima [árbol silvestre], cuyas raíces formaban una especie de pedestal donde pescaba, en componer algunos versos de memoria, que siempre eran tristes, y no los escribía por ignorar este arte, causa por que tenía un cuaderno de aquellos en la imaginación y a cualquier cosa los improvisaba” (90). Resulta desgarrador imaginar que

alguien con ese talento no haya podido escribir en el momento de su inspiración. Pero eso no es lo más grave, el esclavo era castigado precisamente por su lucidez:

Supo mi Señora que yo charlaba mucho, por que los criados Viejos de la casa, me rodeaban cuando citaba de humor y se divertían oyéndome tantas décimas, que no eran divinas ni amorosas como propio producto, de la ignorancia: se dio orden expresa para que nadie me hablase pues nadie entendía el asunto de ellas, ni yo mismo me atrevía a decirlo aunque dos veces me costo mi buena monda [golpiza, azotada]. (90)

La tirantez de su ama no pudo haber sido más cruel porque aparte de castigarlo con azotes llegó a engañarlo. Dice el esclavo:

Mi ama que no me perdía de vista ni aun durmiendo, que hasta soñaba conmigo, hubo de penetrar algo: hizome repetir un cuento una noche de invierno, rodeado de muchos niños y criados manteniéndose ella oculta en otro cuarto detrás de las persianas: al día siguiente por quítame allá esas pajas, como suele decirse, después de una buena monda, me pusieron una gran mordaza; y parado en un taburete, en medio de la sala con unos motes detrás y delante, de los cuales no me acuerdo, y riguroso prohibición de que nadie entrase en conversación conmigo, pues cuando yo tratara de tenerla con alguno de mis mayores debían darme un garnatón. (90)

El hecho de que el ama se escondiera para escucharlo sugiere que ella gozaba de la inteligencia, talento y dicción del esclavo aunque por otra parte precisamente su lucidez representaba para ella una amenaza. La *Autobiografía* está poblada de esas experiencias mutiladas, de carencias y prohibiciones y de azotes que constantemente le impidieron al esclavo expresarse oralmente y por escrito.

La *Autobiografía* es un texto del exilio. Es decir, no se escribió en el exilio pero, como dije anteriormente, se publicó primero en Londres porque era imposible sacarlo a la luz en Cuba, en 1840. Juan Francisco Manzano luchó toda su vida para lograr su libertad y gracias a la generosidad de Del Monte y varios de sus amigos, se compró su libertad en 1836. Por lo tanto, Manzano escribió su texto autobiográfico cuando todavía era esclavo

(1835) y estaba sufriendo el exilio en su propia tierra; o sea, vivía una suerte de *inxilio* porque no tenía libertad. Si bien su texto se publicó durante su vida, el esclavo no logró verlo por la distancia obvia entre Cuba e Inglaterra y aunque éste le hubiese llegado a sus manos no habría podido entenderlo porque estaba escrito en otro idioma—no habría sido diferente si se hubiera ido al exilio y llegara a un país cuya lengua no comprendía. Cuatro años después de su publicación, en 1844, Manzano fue acusado por Gabriel de la Concepción Valdés, Plácido, de participar en la Conspiración de la Escalera 11 y por eso lo encarcelaron más de un año. Otra vez, el esclavo es un “extranjero,” un marginado en su propia tierra.

Hay por lo menos dos versiones de la autobiografía de Manzano: el manuscrito original y la versión corregida por Suárez y Romero. En esta nueva edición William Luis presenta una versión que proviene del manuscrito enmendado por Suárez y Romero, misma que fue leída por los miembros de la tertulia delmontina y cuyo original se perdió en la segunda mitad del siglo XIX. Por lo tanto, la nueva edición es la transcripción de una copia de ese manuscrito perdido la cual se halla en las *Obras completas de Juan Francisco manzano esclavo de la Isla de Cuba*, cuaderno copiado a mano por Nicolás Azcárate en 1852 y encontrado en los años ochenta en la Biblioteca Sterling de la Universidad de Yale.

Si bien esta nueva edición es una versión más del manuscrito, la acuciosa investigación de Luis nos permite reflexionar sobre varios temas. Por ejemplo, la importancia de la oralidad, como lo notó con gran acierto el erudito Martín Lienhard, quien a propósito de la *Autobiografía* dice que “el ritmo torrencial de su narración, la sintaxis desordenada de sus frases y la improvisación ortográfica ... hacen de su relato un equivalente escrito de una *performance* oral.” (1) De la misma forma, el estudio de Luis nos hace pensar y seguir indagando en la importancia de la lectura en voz alta no solamente en Cuba sino

en el resto de América Latina y nos invita a ponerle mas atención a estudios como el de Nicolás Duque de Estrada, *Explicación de la doctrina cristiana acomodada a la capacidad de los negros bozales*. (2)

Otro rasgo importantísimo de la edición de Luis es que permite comparar diferentes versiones de la *Autobiografía*. Como el manuscrito no solamente fue copiado sino tachado, corregido, editado varias veces, traducido y publicado con todas las supuestas correcciones, Luis señala que precisamente esas “correcciones” y ediciones lejos de permitirnos comprender mejor al esclavo nos distancia porque se omite precisamente su sufrimiento y lo que debió costarle escribir y articular su melancolía a través de la palabra escrita. Por lo tanto, este estudio nos alienta ahora más que nunca a hacer repetidas lecturas detenidas y sobre todo a leer entre líneas. También nos persuade a meditar sobre el proceso de escritura porque como es bien sabido, hay una gran distancia entre el primer borrador y la versión final de un texto. ¿Acaso no un borrador es un “escrito de primera intención, en que se hacen o pueden hacerse adiciones, supresiones o enmiendas”? (3) Sin embargo, en el caso del esclavo las tachaduras y enmendaduras de su manuscrito estuvieron fuera de su control; así como su vida que estuvo al servicio de aquellos que le suprimieron la voz, que le “cortaron la lengua” para que no emitiera sus décimas, que lo azotaron al piso para resquebrajar su palabra y quisieron dejarla borrada en los vientos del olvido. No fue coincidencia que después de haber sido encarcelado, ya a la entrada edad de los 48 años, el esclavo jamás haya vuelto a escribir.

En esta cuidadosa y bien lograda edición, Luis incorpora la transcripción del manuscrito autógrafo escrito con puño y letra del esclavo que se conserva en la Biblioteca Nacional José Martí, mismo que José Luciano Franco dio a conocer en su edición de 1937. Aunque, de acuerdo a Luis, la versión de Franco “presenta frecuentes descuidos y

errores de interpretación que distorsionan el texto original” (11). Para ese fin, Luis se dio a la tarea de “hacer una cuidadosa reconstrucción del manuscrito de Manzano, aunque respetando las tachaduras y enmiendas, para que el lector pueda apreciar la complejidad del manuscrito y reflexionar sobre los posibles objetivos (personales o políticos) tanto del autor como del corrector de la autobiografía” (11). En una bien documentada y generosa introducción Luis explica con detalle las diversas versiones del manuscrito autobiográfico, la importancia de Nicolás Azcárate como abolicionista, autonomista, demócrata y promotor cultural (4) y un análisis crítico de los poemas antiesclavistas de Manzano. Los textos que se incluyen son la versión de la *Autobiografía* que copió Azcarate, las cartas que el esclavo le dirigió a Del Monte, todos sus poemas, la obra de teatro *Zafira*, el manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional que ya se mencionó y una amplia bibliografía.

La *Autobiografía* no es, pero debería y con mucha razón, integrarse al canon. Es decir, no incorporarlo al corpus canónico de la literatura cubana es tan grave como omitir *Cecilia Valdés* o *Biografía de un cimarrón*. A su vez, es importante tomar en cuenta que Juan Francisco Manzano escribió y publicó al mismo tiempo que surgieron otras literaturas “nacionales” (1821-1853)(5) como *El periquillo sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi (1816, 1830-1831); “La agricultura de la zona tórrida,” de Andrés Bello (1826); *Antonelli*, de José Antonio Echeverría (1839); *El espejo de mi tierra*, de Felipe Pardo Aliaga (1840); *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento (1845), *Amalia*, de José Mármol (1852) y obras importantes en Europa como son: *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo (1831); *Indiana*, de George Sand (1832); *Macías*, de Mariano José de Larra (1837); y, *Los novios*, de Alessandro Manzoni (1842). Por lo tanto, la edición de *Autobiografía del esclavo poeta otros escritos*, de William Luis también nos alienta a repensar y reevaluar el canon literario.

Araceli Tinajero

The City College of New York

Notas

(1). http://www.elpais.com/articulo/ensayo/brecha/muro/silencio/elpepuculbab/20070616elpbabens_2/Tes [7 de diciembre del 2007]

(2). Sobre los periódicos y la lectura en voz alta véase mi “*El Siglo, La Aurora y la lectura en voz alta en Cuba 1865-1868*” en Revista Iberoamericana, Vol. LXXII, No. 214, Enero-Marzo, 2006, Pp. 171-183.

Les agradezco a Julio Domínguez García y Araceli García Carranza, bibliotecarios de la Biblioteca Nacional José Martí, que me hayan hablado de la existencia del importante libro de Nicolás Duque de Estrada. Siempre gracias por su generosidad.

(3). “Borrador.” Def. 2. *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid, 1992.

(4). Véase también la importancia de Nicolás Azcárate como promotor de la lectura en las tabaquerías en la primera parte de mi libro *El lector de tabaquería. Historia de una tradición cubana* (Madrid: Verbum, 2007).

(5). Aunque escribió sus últimos poemas en 1843 (Luis, 76) su poesía siguió publicándose hasta 1853, fecha de su muerte.