



CIBERLETRAS

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

ISSUE 29
December, 2012

TABLE OF CONTENTS

Ensayos/Essays

- Armando Chávez-Rivera
Santa Evita: literatura y anatomía versus Historia
- Claire Emilie Martin
'Todo esto para nosotros dos, viejos amigos...': la correspondencia de Juana Manuela Gorriti y Ricardo Palma
- Shawn McDaniel
Arielista Elitism and Geopolitical Exigencies in Post-War Colombia, 1902-1910
- Vanesa Miseres
"Una nación para el norte argentino": viaje y política en La tierra natal de Juana Manuela Gorriti
- José Enrique Navarro
Adversidades transatlánticas: vida editorial de Fantomas contra los vampiros multinacionales, de Julio Cortázar
- Diana Palaversich
¿Cómo hablar del silencio? Contrabando y Un vaquero cruza la frontera en silencio, dos casos ejemplares del acercamiento ético en la literatura mexicana sobre el narco
- Olga Peralta-Marquez
Los juegos intertextuales en Los cautivos: el exilio de Echeverría, de Martín Kohan
- Viviana Rigo de Alonso
Juana Manuela Gorriti: la autobiografía y la novela histórica
- Manuel J. Villalba
La palabra bajo sospecha. La narración fotográfica en Campo francés de Max Aub

Reseñas/Reviews

- Carlos Riobó
Rolando Pérez, Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts.
- Juan Pablo Rivera
Riobó, Carlos. Sub-Versions of the Archive: Manuel Puig's and Severo Sarduy's Alternative Identities.

ESSAYS

Santa Evita: literatura y anatomía versus Historia

[Armando Chávez-Rivera](#)

University of Houston-Victoria

Santa Evita (1995), de Tomás Eloy Martínez, aborda la Historia como una construcción ficcional e intenta, desde la subjetividad literaria, proponer una visión coherente, inclusiva y menos maniquea sobre la mítica primera dama argentina. Más que confirmar un dato o una fecha, al narrador-investigador le interesa poner en claro el origen de las palabras y las frases que le han brindado aliento vital a Eva Perón por más de medio siglo, demostrando así que ni la literatura ni la Historia son espejo en que quedan estampadas las imágenes originales de hechos o personalidades. De ahí que el narrador insista en integrar discursos a veces ficcionales y contradictorios más que en dilucidar su relación infalible con el sujeto que en verdad pudo ser Eva. La novela compara la escritura literaria y la escritura de la Historia, mientras las coteja metafóricamente con la labor de un anatomista. Desde cada uno de estos ámbitos se enfrenta el rescate y preservación de cuerpos: el cadáver que el personaje del médico español Pedro Ara trata de perpetuar mediante químicos y parafina, y el cuerpo ficcional que Martínez trata de comprender a través de cosmovisiones populares, anécdotas, rumores y fuentes inéditas. De la mano de ambos, los dos cuerpos confluyen en un mismo punto: se transfiguran en arte. Si el cuerpo vivo es imposible de rescatar también lo es el espíritu. Ara y el novelista parten de una misma conformidad: ambos apelan a sustitutos, afeites y artificios para lograr un objeto que guarde semejanza con el cuerpo y el individuo originales ya perdidos para siempre.

El anatomista convierte la carne destinada a la putrefacción en objeto estético que, según la ficción literaria, puede ser confundido con una copia de cera, vinilo y fibra de vidrio, y al cual hay que cortarle la falange de un dedo para verificar la identidad. Martínez hace del cadáver congelado por la Historia un cuerpo humanizado. La escritura literaria y la anatomía son comparadas en cuanto a las exigencias de perfección, sincronía y meticulosidad; cualquier exceso pone en riesgo el resultado final. Ara se guía insistentemente por fotos y consulta la opinión de Juan Domingo Perón para mantener el valor estético del cadáver, según confiesa en un libro testimonial de su autoría. El experto se plantea la momificación como una labor en que “la preocupación estética es la dominante; a ella hay que supeditarle todo” (76). Cabe preguntarse si los restos de Eva hubiesen sido momificados de no haber contenido las claves espléndidas de femineidad, juventud y belleza, tan funcionales políticamente.

En esta reconstrucción literaria de Evita se utilizan otros tipos de documentos: casetes olvidados en gavetas, la memoria de individuos humildes, la voz popular, cuadernos de apuntes, cartas, notas y recibos. A partir de esas otras fuentes usualmente desdeñadas y excluidas, se construye otro objeto, diferente al cadáver estático y rígido que ha perpetuado la política y la historia. De ahí que la novela incluya como fuente válida el largo monólogo del peluquero Julio Alcaraz. *Santa Evita* erige como fuentes legítimas a individuos de los *camerinos* y la *utilería* de la Historia, pero a la vez a personajes puramente imaginarios. La novela está construida, como confiesa el autor, contando “hechos ficticios como si fuesen reales, empleando algunas técnicas del periodismo” (“Mito, historia y ficción en América Latina” 8). Por consiguiente, el lector se adentra en un laberinto de pistas falsas combinadas con hechos fidedignos.

“El arte del embalsamador se parece al del biógrafo: los dos tratan de inmovilizar una vida o un cuerpo en la pose con que debe recordarlos la eternidad” (*Santa Evita* 157), subraya el narrador. Esta es una clave conceptual de la novela: la escritura como artificio y embalsamamiento. La perdurabilidad exige reajustes, alteraciones y transformaciones de la materia inicial. *Santa Evita* alude a un diálogo con Walsh, en que éste afirma: “nada puede corromper su cuerpo: ni la humedad del Rhin ni el paso de los años. Tendría que estar como en esta foto: dormida, imperturbable” (306). El cuerpo muerto de Evita se transforma en inmune e incorruptible, mientras que el mito se vuelve duradero. Eva alcanza su perdurable definición al convertirse su vida en mito y su cadáver en momia.

El narrador investigador admite la calidad dudosa de los materiales con los cuales trabaja: “Las fuentes sobre las que se basa esta novela son de confianza dudosa, pero sólo en el sentido en que también lo son la realidad y el lenguaje: se han infiltrado en ellos deslices en la memoria y verdades impuras” (143). El narrador se queja de los requisitos de la investigación histórica en cuanto a la cadena de fuentes verificables, de la necesidad de corroborar los informes, de la fatigosa búsqueda de evidencias y a la vez de la inutilidad de las mismas: “Si una fuente dudosa quiere tener derecho a la letra de molde, debe ser confirmada por otra y ésta a su vez por una tercera. La cadena es a menudo infinita, a menudo inútil, porque la suma de fuentes puede también ser un engaño” (143). El narrador se pregunta:

Si la historia es —como parece— otro de los géneros literarios, ¿Por qué privarla de la imaginación, el desatino, la indelicadeza, la exageración y la derrota que son la materia primera sin la cual no se concibe la literatura? (146)

Santa Evita reafirma la importancia de la oralidad, los sueños, las supersticiones e incluso el libelo. La obsesión que domina al narrador equivale a una representación, a nivel individual, de la obsesión colectiva de fabular: el mito existe por su capacidad de multiplicarse, de generar un despliegue incontenible de posibilidades ficcionales. Basta observar la variedad de libros testimoniales que pretenden dar fe sobre Eva Perón. Muchos incluyen información no respaldada por fuentes y parecen obra del entusiasmo y la admiración más que de la investigación historiográfica. Eva se balancea en espejismos de presuntas versiones de primera mano. A su vez, existe una extensa bibliografía de investigadores empeñados en tratar de discernir dónde termina Eva en sí misma y dónde despega el mito; tratan de dilucidar hasta qué punto el mito puede ser incluso resultado de una construcción propiciada por Eva. Perón cuenta que “antes de expirar, Eva me había recomendado que no la dejase consumir bajo tierra. Quería ser embalsamada” (82). A partir de ese punto el cadáver entra en una discursividad necrológica de por sí sugestiva. Perón agrega que “casi podría decirse que el doctor Ara llega a encerrar en el rostro de los muertos aquel último soplo de vida al que ellos trataban desesperadamente de aferrarse” (82). Acaso el mito ha sido, en alguna medida, emanación prevista y estudiada astutamente por el propio sujeto y un potente aparato de propaganda como el peronista.

Los discursos médicos y religiosos

Martínez lleva al extremo varios discursos que han rodeado a Evita, entre ellos el discurso médico y el religioso. En vida, ya el discurso médico aparecía en relación con Eva, a la cual se le acusaba de histérica por sus abruptos cambios de humor. Luego tal discurso médico se refuerza en relación con el padecimiento de la enfermedad, la agonía y el fallecimiento. El cuerpo de Eva es espiado en sus fluidos sanguíneos y menstruales,

auscultado por médicos, sometido a operaciones, hasta se le recomienda que disminuya su ritmo febril de trabajo para preservar la salud. Eva, sin embargo, cree que es una conjura contra ella organizada por la oposición.

El discurso médico continúa presente en torno a ese cuerpo que adelgaza, al cual se le desencajan las facciones y que requiere de fuertes dosis de morfina contra el dolor. Martínez explota las aristas biológicas y médicas al extremo, mostrando el surrealismo y lo grotesco en torno a la momificación, las descargas químicas que viajan a través de las venas del cadáver todavía tibio, los baños de formol y las supuraciones. Ara se convierte en una alegoría del poder político, que accede directamente al cuerpo del individuo para penetrarlo con los dedos por sus orificios y escarbarlo microscópicamente en su desnudez indemne. El narrador atribuye al médico la intención de querer investigar si el cáncer continuaba avanzando en el organismo, mientras los represores sufren visiones de un cadáver indómito que los espanta con resplandores y aureolas. Martínez lleva al máximo la alegoría de la medicina y del poder como firmes aliados en su accionar sobre el cuerpo.

El cadáver de Eva es robado al dominio de la muerte y colocado en los de la ciencia y la política. Para corroborarlo es suficiente la foto en que el propio Ara posa junto a Eva en la cámara mortuoria de cortinajes oscuros de la CGT. Bastaría dicha foto para clamar el dominio que se atribuye a sí mismo, de pie y junto al cadáver tendido. El médico decide reafirmar ese dominio con un gesto explícito que es su mano abierta y los dedos extendidos firmemente colocados sobre la cabeza de Eva. El lector que recuerde al personaje ficcional de Víctor Frankenstein en la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley (1797-1851), podrá encontrar una semejanza con ese anatomista que posa ufano atenazando con su propia mano las carnes rescatadas de la

descomposición. Desde el siglo XIX la medicina emerge con fuerza como aliada del poder, atribuyéndose cualidades de salvar, experimentar o exterminar de acuerdo con voluntades personales y políticas. (1)

No sólo Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Ezequiel Martínez Estrada y Rodolfo Walsh se han valido de estas referencias fisiológicas, médicas y escatológicas. La hermana de Evita, Erminda Duarte, comienza sus memorias sobre Eva precisamente a partir de rastros de la labor médica y científica sobre el cuerpo. “Siento un soplo ácido que me anuncia tu proximidad” (11). Una evocación que pretende ser entrañable comienza a fin de cuentas refiriéndose a la ráfaga química de ese objeto en que ha sido convertida Eva. Bajo el imperio de la medicina, el cadáver sirve para ser elevado como motivo de culto político. (2) Eva es enterrada y desenterrada, se le trata de perpetuar y de esconder. Parece tener sucesivas muertes, inhumaciones y resurrecciones. En *Cuerpo femenino, duelo y nación*, Viviana Paula Plotnik sostiene que la literatura existente sobre Eva Perón “constituye una forma de matarla de nuevo e impedir su retorno pero al mismo tiempo es una manera de invocarla, hacerla presente y recuperarla” (22).

El discurso religioso también se abre paso en la novela. Rezos, promesas y ofrendas de la población tratan de salvar a Evita en las semanas de su coma y agonía en 1952. La noticia de la enfermedad levanta una ola nacional de fervor popular para salvarla, pero una vez muerta ese mismo fervor trata de iniciar el proceso de beatificación. Llama la atención que una figura política y sindical tan radical fuera a la vez popularmente revestida de una aureola religiosa, como si las luchas políticas en la Argentina de esa época implicaran una dimensión de fe religiosa. En su ensayo *La pasión y la excepción*, Beatriz Sarlo sostiene que “el fanatismo de Eva es político-religioso” (34). La doctrina

católica era profesada con apego por diferentes sectores políticos enfrentados y formaba parte de las cosmovisiones de los más diversos actores y grupos sociales. Ara y la familia de Eva deciden, según cuenta el médico en un libro testimonial, colocar en una pared de la cámara mortuoria de la CGT una Virgen de Luján, y en manos de Eva el rosario de oro que le regalara el Papa Pío XII en el Vaticano en 1947. Ara cuenta que “más de un enemigo político [de Evita] besó su cruz [del rosario] ante mí, con reverencia, en los días que siguieron a la caída del peronismo” (147). El propósito fue inspirar respeto religioso para frenar ataques de opositores o un sabotaje. Si Eva no llegó a ser incinerada, disuelta en ácido y lanzada por tuberías se debió, cuenta *Santa Evita*, al mandato presidencial de que fuera enterrada cristianamente, aunque ello sucediese tan lejos como en un camposanto italiano. El símbolo de Evita trata de ser reajustado a los límites simbólicos del gobierno que derroca a Perón. El entierro cristiano implica reinsertarla dentro de las nociones de religiosidad cristiana y aprehender simbólicamente el cuerpo para reincorporarlo a su decursar tradicional. Enterrarla cristianamente permite al gobierno reafirmarse como fiel custodio de los valores y las tradiciones de la sociedad.

Si Eva es contenida y protegida en el marco de ese imaginario católico, ello se debe a fuertes elementos religiosos consustanciales a la cosmovisión de grupos políticos. En sus memorias sobre Evita, Perón afirma que era “una auténtica apasionada, animada de una voluntad y de una fe que se podía parangonar con aquella de los primeros cristianos” (*Obras completas* 72). Tal fe se expresa además de las maneras más disímiles, como en las creencias animistas y supersticiones populares de los habitantes del campo, que creen ver en las nubes trazos del rostro adorado. En *Santa Evita* los propios secuestradores del cuerpo de Eva se enajenan en supersticiones. En “Esa mujer”, Walsh refleja la afirmación del coronel de llamar a Evita “santa” y “diosa”; el militar tiene una

imagen de la mujer marcada por el referente superior de la divinidad. Paradójicamente, Eva accede así —incluso de mano de sus represores— al más alto estatus religioso concedido a una mujer: la santidad.

Si en “El simulacro” (Borges), “Ella” (Onetti), “La creación” (Silvina Ocampo) y “Esa mujer” (Walsh) a Eva se le sustrae hasta su nombre, en *Santa Evita* el narrador hace un recuento de la violencia verbal nominativa o sublimadora: Yegua, Potranca, Estercita o Agripina en contraste con Guía Espiritual de la Nación, Madre y Santa. Tales denominaciones reflejan los imaginarios sociales que conviven en la Argentina sobre la mujer. La cuestión nominativa parecía perseguir a Evita desde su propio nacimiento. Como hija natural es inscrita con el apellido de su madre (Eva María Ibarguren) y en el acta de nacimiento posterior, elaborada antes del matrimonio con Perón, reajusta su nombre con la incorporación del apellido paterno Duarte. El nombre compuesto también se modifica al casarse: de Eva María pasa a ser María Eva Duarte de Perón. El acto de rescatar el apellido paterno y combinarlo con el del esposo parece un intento de ganar protección patriarcal. Finalmente, el nombre Evita, por el cual se la conoce popularmente, la singulariza al extremo, al no necesitar ya de apellidos y acercarse sentimental y afectivamente a sus seguidores mediante la sencillez y familiaridad de un diminutivo. Eva se independiza del Duarte y del Perón, padre y esposo, respectivamente, y adquiere una autonomía y protagonismo nominativos a tono con su creciente liderazgo. El Perón o el Duarte la reducen con su sesgo patriarcal, pero el diminutivo femenino la libera.

En su accionar secreto y subterráneo, el poder despliega otros modos de operación nominativa que dan cuenta explícitamente del propósito de borrar, ocultar y omitir información (o cuerpos), y a la vez de una estrategia de apariencia técnica o científica

(cual se tratase de complejas sustancias químicas cuya manipulación requiere de extremo cuidado). Eva Perón pasa a ser SN o NN (denominaciones que los servicios secretos le asignan al cadáver, según *Santa Evita*). La codificación refleja esta voluntad de encubrimiento y al acceso de unos pocos. El adversario pierde así todo rostro de humanidad o de historia personal, se le extrae de su contexto y se lo convierte en un material *nuevo ya aprehendido*, al cual se le trata como trofeo o pieza.

La reconfiguración de sujetos y nombres abarca también a quienes ejercen el poder represivo: no será un individuo con un nombre, un rostro y una vida concreta, quien realiza un asesinato o un atropello, sino una pieza también de ese engranaje bajo el concepto militar de la llamada “obediencia debida”. En ese momento, a cada sujeto se lo somete a una ruptura con su propia vida al ser despersonalizado en un número clasificatorio bajo el cual actúa. Se le hace sentir un autómeta, ya que sus actos se desligan de su vida individual y quedan enmarcados en la cuadrícula de un agente militar identificado por números o siglas (al igual que el cadáver de Evita es nominado secretamente como SN o NN). *Santa Evita* lo demuestra en la operación de enterramiento de las supuestas copias en la cual se difuminan los nombres de los participantes, se suplantan identidades y cada sujeto participa sin saberlo en un engranaje de poder. Son individuos que no pueden contemplarse a sí como parte de la maquinaria completa. La novela incluye el pasaje altamente simbólico de varios militares encerrados a oscuras en diferentes furgonetas y conducidos de noche a lugares desconocidos para enterrar cuerpos sin nombre. Son individuos destinados a actuar a ciegas bajo una irrestricta sumisión militar, como si de ese modo se los eximiera de responder por sus actos. Las vicisitudes del cadáver de Evita en la década del cincuenta presagian el accionar de una dictadura (1976-1982) que llevó a la *desaparición* de unas treinta mil personas.

Bajo el accionar de un régimen de terror y de grupos políticos violentos, la ciudad se transforma en un espacio minado de amenazas y muerte en cualquier escondrijo. El cuerpo de Eva puede estar guardado lo mismo en una oficina que en un depósito militar, permanecer en cualquier esquina de la ciudad escondido en un furgón militar, estar circulando diluido en ácido por las tuberías albañales o ir descomponiéndose en la ribera de la ciudad. Buenos Aires parece trastornado por la violencia, la complicidad y la muerte. La ciudad se convierte en un gran cementerio que puede ocultar el cadáver del contrincante político en cualquier resquicio, incluso junto a bombas y tuberías que surten de agua potable. La muerte se cierne sobre la vida y continuamente la contamina.

Un cuerpo femenino indómito

Tomás Eloy Martínez aborda el personaje de Eva desde una perspectiva que intenta superar la tradicional idealización positiva a ultranza o la invectiva feroz. En su abordaje balanceado e inclusivo cabe desde lo virtuoso hasta lo transgresivo. Si Eva motiva representaciones polarizadas en extremo se debe a la existencia de sectores políticos radicalmente enfrentados. Las tensiones y desmesuras de la representación del personaje de Eva se corresponden a la propia naturaleza del campo político argentino. El intento de esta novela es tratar de reinterpretar la figura femenina desde una perspectiva que no se incline hacia las polarizaciones tradicionales ni a los lugares comunes sobre la mujer en la literatura hispanoamericana y argentina. El título de la novela está dirigido a reafirmar la santificación de Eva Perón, no como la anhelaban los peronistas, sino a *santificar* la representación de la figura femenina en general, o sea, de todas las *Evas* posibles. En nuestra opinión, “santa” Eva o Evita en realidad significa santas mujeres, en todas sus posibles e inseparables dimensiones. Se trata de una sublimación

de la mujer de una manera integral, lejos de las exclusiones marcadas por la cultura y la religión. La propuesta es una relectura balanceada de Eva Perón como personaje histórico y a la vez de la figura femenina en general dentro de la sociedad patriarcal. La novela puede ser interpretada como el relato de los intentos de someter un ente femenino que se ha escapado de los linderos patriarcales.

Santa Evita presenta un cuerpo femenino como entidad autónoma e incluso fuera de los designios del propio individuo. El cuerpo de Eva se rebela contra ella misma. La enfermedad es presentada como consecuencia social del propio país al cual Eva se entrega de modo tan incansable que la corroe y desgasta. Ese mismo cuerpo que termina con la vida de Eva tiene luego igualmente un influjo mortífero sobre sus captores. El cuerpo ha sido amenaza de muerte en primer lugar para la propia Eva y más adelante para sus enemigos. El forcejeo de la primera dama por tratar de doblegar su cuerpo semeja la angustia posterior de los secuestradores por dominar el cadáver. Eva se hace intemporal como si fuese consecuencia de un proceso iniciado por el cáncer, en que la inconsciencia, los sopores, la postración y el sueño durante semanas la van internando en una suerte de limbo surreal y desgajado del tiempo cronológico. El estado de coma somete al cuerpo a una condición de inconciencia e intemporalidad que se reafirma de modo definitivo con la momificación; la enfermedad va socavando el vínculo entre el cuerpo y la conciencia. *Santa Evita* recrea la existencia surreal de un cuerpo femenino como fuerza autónoma frente a sus represores masculinos.

La fascinación que motiva como ícono en vida se desplaza a una adoración de un cuerpo que se eleva por encima de su destino mortal. Su momificación es una lógica de construcción simbólica de la excepcionalidad al contrariar una vez más las leyes de la

medicina y la biología: “Estaba tan bien conservado que hasta se veía el dibujo de los vasos sanguíneos bajo el cutis de porcelana y un rosado indeleble en la aureola de los pezones” (26). Evita se sobrepone a la muerte como cuerpo humano que no se pudre y como mujer cuya belleza se acentúa incluso después del fallecimiento. Eva adquiere una dimensión de encantamiento; es descrita como dormida y con apariencia de escultura de cera. La madre se desmaya al creer que respira y “dos veces el viudo la había besado en los labios para romper el encantamiento que tal vez fuera el de la Bella Durmiente” (26). En sus memorias, Perón cuenta: “vi el cadáver de Evita cuando el trabajo estuvo terminado. Tuve la impresión de que dormía. No podía retirar la vista de su pecho porque de un momento a otro esperaba que se levantase y que se repitiera el milagro de la vida” (82). El aspecto mágico surreal que incorpora *Santa Evita* es la supuesta perfección de la labor de embalsamamiento que hace posible que el cuerpo sea confundible con reproducciones de cera y se trastorne la distancia entre el cadáver y las réplicas. Tal multiplicación ficcional de copias de Evita parece un presagio de la frase asociada a su legado político: “volveré y seré millones”, la cual aparece una y otra vez en paredes de Argentina. El temor es que Eva, cuyo cadáver parece extraviarse en un espejismo de copias, trace el camino para otros líderes y militancias.

La adoración corporal cierra un ciclo vital en que el cuerpo se libera de la enfermedad y de cualquier viejo reproche a su *carnalidad*, pecados y lujuria, para devenir por fin un cuerpo purificado por la ciencia, la religión y el arte. Perón es explícito en su descripción de la momia: “Su rostro era de cera, lúcido y transparente; los ojos estaban cerrados, como en el sueño. Sus cabellos bien peinados la hacían radiante” (83). Los reclamos de un proceso de santificación vaticana se convierten desde 1952 en un intento de reafirmar la veneración popular, y en un modo de contraponer esa santidad cristiana a

los infundios de opositores que denostaban a Eva como transgresora sexual. La canonización religiosa requiere de una cadena de testimonios que den fe de la probidad de santa y heroína. Los testimonios peronistas y de fervor popular van a apuntar en una misma dirección: cualquier desproporción de poder de Evita respondía a los excesos a los cuales se enfrentaba. Su ímpetu respondía a la violencia de las élites con las cuales medía fuerza. Simultáneamente la propaganda oficial peronista suavizaba sus facciones, mostrándola purificada e inmortal. Gradualmente, Eva se reinserta en el imaginario popular cristiano; se le eleva por encima de insultos y vejaciones.

El cuerpo se convierte en motivo de construcción ficcional desde las más diversas perspectivas ideológicas. Así reconoce Martínez:

Cada quien construye el mito del cuerpo como quiere, lee el cuerpo de Evita con las declinaciones de su mirada. Ella puede ser todo. En la Argentina es todavía la Cenicienta de las telenovelas, la nostalgia de haber sido lo que nunca fuimos, la mujer del látigo, la madre celestial. Afuera, es el poder, la muerta joven, la hiena compasiva que desde los balcones del más allá declama: “No llores por mí, Argentina”. (*Santa Evita* 203)

Como hemos dicho, la reelaboración de Eva pasa por determinados códigos simbólicos presentes en los relatos de hadas: apariciones fantásticas, mesianismos, poderes sobrenaturales, giros abruptos de la fortuna. Su mito popular tiene en esos relatos una estructura ideológica y sentimental. Desde su fundación de ayuda social, Eva encarna para el imaginario popular una especie de divinidad que concede todo lo que se le solicita. En el pasaje dedicado a Astorga, el proyccionista de cine, Evita aparece en tres ocasiones, tranquilizando y prometiendo, como predestinada a cumplir una función divina y dotada del don de la ubicuidad. Martínez incluye como elementos constructores

del mito de Evita: el fetichismo (193) y el relato de los dones (195). Eva construye una imagen de poder en la cual el individuo se coloca como eje y desplaza imaginariamente el papel del gobierno y del Estado. En *Rostros y máscaras de Eva Perón*, Susana Rosano define que en torno a esa figura “se produce una particular hibridación en donde las lógicas de representación del Estado se tiñeron con las de la industria cultural y adquirieron un formato melodramático” (21). Su poder entra en los terrenos de la fantasía en la medida en que incluso después de su muerte la población le sigue escribiendo y pidiendo su protección y solidaridad. Los remitentes ven sus deseos complacidos e incluso cartas respondidas a vuelta de correo, ya para entonces porque la Fundación Eva Perón continuaba con la labor social.

La vida de Eva es contada popularmente a través de una estructura sentimental que debe mucho a la novela romántica y de folletín en que el héroe logra levantarse sobre su precario destino. Eva parece un personaje libre y egocéntrico del romanticismo decimonónico, que lo mismo enfrenta la tempestad, que hace justicia con mano propia o que clama contra el poder dictatorial. Ya en el poder, en los años cuarenta, “las facciones se le habían embellecido tanto que exhalaba un aura de aristocracia y una delicadeza de cuento de hadas” (12), cuenta el peluquero Julio Alcaraz, en *Santa Evita*. El minucioso testimonio de Alcaraz, estilista de Eva desde los tiempos del cine y hasta la muerte de ésta, es una de las piedras fundacionales para el origen de la novela, confiesa el propio Martínez. (3) De ese modo, la ficción rescata la voz testimonial del hombre común y su subjetividad como fuente autorizada de la literatura y de la Historia. Evita apelaba y construía el poder sobre el apoyo popular de individuos nunca tomados en cuenta por la historia; y de modo similar el mito de Eva ha necesitado posteriormente de esos sujetos para ser reconstruido.

Martínez contamina la literatura con elementos de la realidad y la imaginación logrando que el lector se interne en un mundo de espejos en que pierde la noción de lo empírico y de lo ficcional: los elementos de mitificación, subjetividad y supersticiones llegan a gravitar y ser parte constitutiva de la ficción literaria junto a hechos constatables. La obra suma a la ficción novelesca elementos provenientes del periodismo de investigación, la crónica y el reportaje, todo lo cual contribuye a desdibujar las fronteras de la ficción y de la realidad como si el propósito fuera difuminar las lindes de ambas, al contrario de lo que supuestamente correspondería al afán de un historiador. Perón describe la impresión que le provocó el cadáver las tres veces que lo vio bajo el cuidado del doctor Ara: “Eva estaba rígida, blanca como una nube” (83). La vida y muerte de Evita, contada desde esta perspectiva, se torna más sugestiva que si hubiese sido recreada con elementos estrictamente históricos o rigurosamente ficcionales.

La intención del autor es demostrar que la historia en sí misma está hecha de pistas falsas dejadas por sus propios actores. Evita y Perón falsean datos en su acta de matrimonio; Evita se añade tres años. En ese documento, Perón figura como soltero y no como viudo, sostiene la biógrafa Marysa Navarro. La voz narrativa de *Santa Evita* concluye que

esos detalles nimios ya no les inquietaban. Mintieron porque habían dejado de discernir entre mentira y verdad, y porque ambos, actores consumados, empezaban a representarse a sí mismos en otros papeles. Mintieron porque habían decidido que la realidad sería, desde entonces, lo que ellos quisieron. Actuaron como actúan los novelistas. La duda había desaparecido de sus vidas. (144)

El narrador socava así la lógica infalible con la cual la historia trata de levantar una versión aséptica y sin los vericuetos del alma humana. El resultado artístico es más asombroso porque a menudo lo que parece artificial y ficticio es lo más genuino de la realidad. Del encuentro con la viuda de Moori Koenig y su hija salta la siguiente afirmación: “Lo de Walsh no es un cuento —me corrigió la viuda—. Sucedió. Yo estuve oyéndolos mientras hablaban. Mi marido registró la conversación en un grabador Gelaso y me dejó los casetes. Es lo único que me ha dejado” (57). Un mito siempre es una construcción colectiva tanto en su cotidianeidad como en su posteridad. Martínez consigue dar una pátina de realismo maravilloso a su obra al mostrar que Eva Perón se interna en lo surreal por su innata excepcionalidad como individuo, y no necesariamente por las capas de ficción y de culto a la personalidad que la han cubierto con los años.

La oratoria de Evita tiene una matriz sentimental de melodrama y folletín; por tanto es de fácil comprensión para sectores para los cuales resultarían complejas sus enardecidas referencias al imperialismo y a la lucha de clases. Sin embargo, no solamente de sublimes ideales y perfección humanista está hecho un mito. Ezequiel Martínez Estrada la describe como un ser de bajas pasiones: “Su resentimiento contra el género humano, propio de la actriz de terceros papeles, se conformó con descargarse contra el objeto concreto: la oligarquía o el público de los teatros céntricos” (307). Si Eva fue atacada y agraviada como resentida social, en *Santa Evita* se realiza la operación contraria, que es la de legitimar ese supuesto “resentimiento” de la joven como una fuerza válida para abrirse paso socialmente. “Si Eva llegó a ser alguien, me dijo Emilio, fue porque se propuso no perdonar” (250). La novela reivindica el resentimiento como fuerza motriz del destino personal e histórico. En *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*, Juan José Sebreli defiende la tesis de que en Eva la rebeldía individual se transforma en

“revolucionarismo social” (34) y apunta que “es así como el resentimiento individual de Eva Duarte superando los vanos conflicto íntimos, estaba destinado a coincidir tarde o temprano, con el resentimiento histórico (34) de la clase obrera. De ahí que los intentos de vindicación desde el peronismo insistan en que Evita fue madurando su ideario sobre las luchas sociales y los reclamos del movimiento obrero en la historia argentina.

Desde la novela romántica decimonónica se insiste en el valor de las ceremonias públicas para la legitimación de la élite dirigente: bailes en salones sociales, desfiles militares y procesiones religiosas. En la Argentina peronista esa legitimación se realiza a través de la radio, el cine y las multitudinarias ceremonias. Martínez Estrada, encendido crítico del peronismo, afirma que “Ella y él aparecieron en el escenario de la política como si se hubiesen desprendido de una película estereoscópica...” (305) y agrega: “Nacieron ambos bajo la constelación del cinematógrafo y el pueblo gustó de ellos en calidad de actor y de *vedette*” (305, énfasis del autor). O sea, la gestación del mito de Evita lleva la impronta de su entrenamiento histriónico, el dominio de la gestualidad y la voz, y el uso del espacio político como escenario y representación. Alcaraz, como personaje testimonial, afirma:

Perón era un admirador de la escenografía fascista y casi todos sus actos de masa copiaban a los del Duce. Pero Evita, que no tenía otra cultura que la del cine, quería que su proclamación se pareciera a un estreno de Hollywood, con reflectores, música de trompetas y aluviones de público. (94)

La propaganda oficial difundía retratos de Eva en confortables trajes de jornada laboral y en lujosos vestidos de noche. Eva tenía una noción escenográfica y dramática de sus apariciones en público, afirma Alcaraz al referirse a la organización de la gran

ceremonia en plena Avenida Nueve de Julio en que una multitud de todo el país le pidió que aceptara la vicepresidencia argentina. En vida, Evita controla ese repertorio de imágenes que a lo largo de su gestión transmiten noticieros, afiches, fotos y logotipos. En la muerte, las facciones del rostro momificado son cuidadas con criterio estético y ateniéndose al repertorio icónico oficial. Como ha estudiado agudamente Beatriz Sarlo, Eva reafirma su peculiaridad y novedad incluso a través de la moda, y se convierte en imagen modélica para otras mujeres: “Su cuerpo material es indisoluble de su cuerpo político” (92). *Santa Evita* describe el influjo modélico del cuerpo sobre la población:

todas las adolescentes pobres de Argentina querían parecerse a Evita. La mitad de las chicas nacidas en las provincias del noroeste se llamaban Eva o María Eva, y las que no se llamaban así copiaban los emblemas de su hermosura. Se teñían el pelo de rubio oxigenado y se lo peinaban hacia atrás, tirante y recogido en uno o dos rodetes. Vestían polleras acampanadas, hechas de telas que se podían almidonar y zapatos con pulseras en los tobillos. Evita era el árbitro de la moda y el modelo nacional de comportamiento. (67)

Eva construye su poder invocando el respaldo de estratos sociales preteridos. Se legitima y confronta con la élite valiéndose del respaldo de “la barbarie”. El narrador de *Santa Evita* afirma: “Los argentinos que se creían depositarios de la civilización veían en Evita una resurrección obscena de la barbarie” (70). En *Santa Evita* se cita una estrofa de Silvina Ocampo: “Que no renazca el sol, que no brille la luna / si tiranos como éstos siembran nueva infortuna, / engañando a la patria. Es tiempo ya / que muera esa raza maldita, esa estirpe rastrera” (70). Las connotaciones de la barbarie son asociadas a raza, como si fuese un sedimento genético que pasa de generación en generación.

El discurso masculino y la recuperación postmoderna

Al reconstruir una Eva en que cabe lo divino y lo transgresivo, el discurso patriarcal parece reclamar su autoría en la emergencia de un símbolo, acentuando así la situación de la mujer como receptáculo pasivo de deseo, erotismo y valores masculinos. El modisto argentino Paco Jaumandreu la viste y crea para ella el traje sastre príncipe de Gales, que se convierte en su uniforme de trabajo y que sigue usando en la época en que ya sus vestidos de noche llegaban directamente desde París enviados por la casa Dior. Alcaraz la peina durante años y, por última vez, poco después del fallecimiento.

Perón afirmará su autoría en la construcción del perfil político y de liderazgo de Evita. El doctor Ara se encarga de hacer incorruptible la piel y preservar las vísceras colocando el cuerpo en un limbo entre la muerte, la eternidad y el arte. El viudo intenta tocarle el rostro pero no se atreve por temor a dañarlo. Resulta sugestiva la frase que, cuenta Perón, le dice el propio médico: “No tema. Está tan intacta como cuando estaba viva” (83). Estas figuras masculinas van perfilando la construcción de Evita con una carga de seducción como si lo hicieran a la medida de pulsiones masculinas. Al arrogarse la autoría de Evita, el discurso masculino somete indefectiblemente a la mujer a un lugar pasivo y de esa manera la domina. Guerra-Cunningham sostiene que el personaje literario femenino “plasma los valores implícitos asignados por la ideología dominante al hombre y la mujer” (13). Así, Eva quiere ser convertida en una forma de reafirmación del patriarcado y de la virilidad de sus hacedores.

De igual modo, su peluquero reclama la autoría del fenómeno estético de Eva. Alcaraz fue modificando sus peinados del habitual cabello suelto al pelo tirante y con rodete: “Al fin de cuentas, Evita fue un producto mío. Yo la hice” (83). Y más adelante lo reafirma: “De la pobre minita que conocí cerca de Mar del Plata hice una diosa. Ella ni

se dio cuenta” (84). Observemos ese énfasis en subrayar que ni la propia Eva estaba consciente del influjo modelador ejercido por su estilista. El narrador reconoce que de las múltiples y reveladoras conversaciones con Alcaraz surgió posiblemente *Santa Evita*: “Creo que en aquellos momentos nació, sin que yo lo supiera, esta novela” (84). En la década del sesenta, cuando Martínez entrevista a Perón en España, también se topa con la otra versión sobre la autoría de Eva. Perón se atribuye la hechura de Evita: “Cuando se me acercó, era una chica de instrucción escasa, aunque trabajadora y de nobles sentimientos. Con ella me esmeré en el arte de la conducción. A Eva hay que verla como un producto mío” (189). El liderazgo de Evita se torna un producto, obsesión, talento y trabajo de voluntades masculinas las cuales posteriormente reclaman cada una crédito de autor. En contraste, los represores que ocultan su cadáver se proponen el acto de “posesión” y no el de creación que se atribuyen Perón, Alcaraz, Jaumandreu y Ara. Eva entronca con los procesos de construcción nacional de la clase letrada en el siglo XIX; no logra liberarse de similar impronta masculina. De ahí provienen los sucesivos reclamos de autoría de los hombres sobre ella.

El peregrinaje detectivesco del narrador-investigador apunta hacia la búsqueda de una verdad o varias verdades que han quedado ocultas por versiones u omisiones de la historia oficial. De la misma forma en que Raymond L. Williams aborda el tema de la verdad en relación con el discurso literario posmoderno y su nexos con la novela en América Latina, *Santa Evita* puede ser analizada a la luz de los discursos sobre la verdad y su relación con la literatura y la historia. Williams subraya la tendencia de la literatura posmoderna a desacralizar el discurso de una verdad única e infalible. “La literatura posmoderna suele subvertir los discursos dominantes” (20) a partir del uso de la discontinuidad, la ruptura, el desplazamiento, el descentramiento, lo indeterminado y la

antitotalidad. Desde esta perspectiva, el concepto de verdad que ofrece *Santa Evita* sobre un personaje histórico y encuadrado por discursos del peronismo y el antiperonismo supera los límites usuales de ambos extremos y entrega un conjunto de “verdades” que echan abajo los perfiles ya gastados sobre Evita. Eva escapa de las “verdades” únicas y es mostrada como un ente más complejo y contradictorio, e incluso más insondable que la imagen rígida que entregan la historiografía, la política y la devoción popular.

El proceso de desmontaje de las “verdades” oficiales tiene relación con la perspectiva de Jean-François Lyotard en *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. El crítico cultural subraya que “Simplifying to the extreme, I define postmodern as incredulity toward metanarratives” (XXIV). Para Williams, esto supone que “al desacreditar las grandes narrativas anteriores, la sociedad post-industrial también ha desacreditado el antiguo discurso de la verdad” (21). De tal modo, al abordar la figura de Evita como personaje literario, Martínez se desmarca de los discursos oficiales y las perspectivas literarias tradicionales y propone una lectura más audaz del personaje.

La propia Eva alimenta la impresión de que todo no ha sido dicho sobre sí misma ni por ella misma. El libro inconcluso *Mi mensaje* fue escrito en los meses finales de su vida y estuvo perdido desde septiembre de 1955 hasta 1987. En sus páginas, insiste en el propósito de decir *verdades* de cariz socio-político, como no pudo hacerlo antes: “Quiero decirles la verdad que nunca fue dicha por nadie, porque nadie fue capaz de seguir la farsa como yo, para saber toda la verdad” (14). La ansiedad discursiva de Eva por aclarar y subsanar aspectos de su pensamiento y de su vida se corresponde con intentos literarios y biográficos posteriores de llegar a trazar el retrato *genuino* de la mujer y la líder, pese a las contradicciones e imposturas dejadas a su paso por ella misma.

En su ubicua presencia en las artes y las ciencias sociales, Eva Perón ha sido lo que en cada época se ha requerido que sea como símbolo positivo o negativo. Luego de examinar veintitrés textos de diferentes géneros literarios, Plotnik sostiene que el personaje literario de Eva puede configurar una Cenicienta, una santa, una mujer fálica, una farsante o una asesina (23). Tomás Eloy Martínez rescata a Eva de esas opciones extremas y la hace más discontinua y contradictoria, sin el perfil definitivo del almidón de la Historia, en una interpretación posmoderna de su personalidad. El propio devenir de Eva Perón como personaje literario es revelador de la mutación de las nociones sobre la femineidad y de la apertura social y política a la participación de la mujer en Hispanoamérica; en ella se han reflejado los modelos femeninos ponderados o repudiados a lo largo de más de seis décadas. Sin duda, su tratamiento literario seguirá abriéndose a la comprensión de la naturaleza femenina y del papel social de la mujer. Desde el fervor o la diatriba, Evita todavía puede ser, a la luz de las tendencias estéticas e ideológicas por venir, el soporte e inspiración de nuevos discursos sobre la mujer y su relación con la política en Hispanoamérica.

Notas

(1). El poder de la medicina se convierte en motivo de inspiración literaria en el siglo XIX tal como prueba el influjo de las prácticas del francés Claude Bernard y su libro *Introducción a la medicina experimental* (1865) en la novela naturalista y la obra de autores como Émile Zola.

(2). Uno de los proyectos gubernamentales de Juan Domingo Perón fue colocar los restos de Eva Perón en un mausoleo de altura superior a la Estatua de la Libertad de Rhode Island, pero el monumento nunca fue construido y el mandatario fue violentamente desalojado del poder en 1955. En secreto, el nuevo gobierno se ocupó de trasladar la momia fuera del escenario nacional y enterrarla en Italia.

(3). El testimonio de Alcaraz parece legitimarse a partir del acceso directo a la figura de Evita. Este contacto con el entorno íntimo e incluso el cuerpo del individuo respalda su credibilidad. Asimismo, el acceso al cadáver es un elemento presente en *Mi hermana Evita*, de Erminda Duarte. Las primeras páginas del testimonio fundan su

veracidad y dramatismo en la oportunidad privilegiada de la autora de cuidar y vestir la momia.

Bibliografía

Ara, Pedro. *Eva Perón: La verdadera historia contada por el médico que preservó su cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996. Impreso.

Bernard, Claude. *Introducción al estudio de la medicina experimental*. Buenos Aires: Losada, 1944. Impreso.

Cortés, Rocca P, y Martín Kohan. *Imágenes de vida, relatos de muerte: Eva Perón, cuerpo y política*. Argentina: Beatriz Viterbo, 1998. Impreso.

Duarte, Erminda. *Mi hermana Evita*. Buenos Aires: Centro de Estudios Eva Perón, 1972. Impreso.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI, 2002. Impreso.

———. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1994. Impreso.

Guerra-Cunningham, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1995. Impreso.

———. “El personaje literario femenino y otras mutilaciones.” *Hispanamérica* 15:43 (1986): 3-19. Impreso.

Jaumandreu, Paco. *Evita fuera del balcón*. Buenos Aires: Del Libro Abierto, 1981. Impreso.

Jones, Ann Rosalind. “Writing the Body: Toward an Understanding of ‘l'écriture Feminine’.” *Feminist Studies*. 7.2 (1981): 247-263. Impreso.

Levins Morales, Aurora. *Medicine Stories: History, Culture, and the Politics of Integrity*. Cambridge, MA: South End Press, 1998. Impreso.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999. Impreso.

Luna, Félix. *La Argentina era una fiesta*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984. Impreso.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota U. P., 1984. Impreso.

Martínez, Tomás Eloy. *Mito, historia y ficción en América Latina. Conferencia*. Washington, D.C.: Centro Cultural del BID, 1999. Impreso.

———. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995. Impreso.

Masiello, Francine. “Estado, género y sexualidad en la cultura de fin de siglo.” *Las Culturas de fin de siglo en América Latina: Coloquio en Yale*, 8 y 9 de abril de 1994. Eds. Josefina Ludmer y Carlos J. Alonso. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1994. 139-149. Impreso.

Navarro, Marysa. *Evita*. Buenos Aires: Edhasa, 2005. Impreso.

Perón, Eva. *La razón de mi vida y otros escritos*. Buenos Aires: Fundación Universidad de la Producción y del Trabajo, 1999. Impreso.

———. *Mi mensaje*. Buenos Aires: Del Mundo, 1987. Impreso.

Perón, Juan Domingo. *Obras completas*. Buenos Aires: Fundación Universidad de la Producción y del Trabajo, 1997. Impreso.

Plotnik, Viviana Paula. *Cuerpo femenino, duelo y nación: Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. Impreso.

Rosano, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón: Imaginario populista y representación*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2006. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003. Impreso.

Sebreli, Juan José. *Eva Perón*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1966. Impreso.

Shelley, Mary W. *Frankenstein*. Barcelona: Plaza & Janés, 1994. Impreso.

Showalter, Elaine. *Mujeres rebeldes: Una reivindicación de la herencia intelectual feminista*. Madrid: Espasa, 2002. Impreso.

Williams, Raymond Leslie. *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002. Impreso.

‘Todo esto para nosotros dos, viejos amigos...’:

la correspondencia de Juana Manuela Gorriti y Ricardo Palma (1)

[Claire Emilie Martin](#)

California State University, Long Beach

La prolífica escritora Juana Manuela Gorriti (1818-1892), una de las más celebradas y fascinantes intelectuales de la era post-revolucionaria argentina, fue aclamada desde los salones literarios de Lima y Buenos Aires; hizo alarde de un espíritu generoso y alentó a sus contemporáneas a publicar sus obras y a participar en el discurso político-cultural de sus sociedades por medio de la producción ensayística diseminada en diarios y periódicos de la época. Autora de más de setenta obras de ficción, introdujo el género fantástico a la narrativa latinoamericana, además de experimentar con la biografía, la autobiografía y la narrativa de viajes, alejándose decididamente de las normas genéricas y desafiando así la tradición literaria decimonónica (Berg, 2006: vii). Juana Manuela Gorriti en la última década de su peripatética vida, en Buenos Aires, la capital que conoce recién en 1875, concluye su rico periplo vital. Encerrada en una habitación de hotel, en un Buenos Aires, para ella desconocido y frenético, observa y escribe con creciente frustración desde el lecho donde se recuperaba de los muchos males que la aquejaron en esos últimos años.

En el periodo que comprende desde 1882 a 1891, Gorriti escribe cincuenta y tres cartas a su amigo Ricardo Palma, con quien cultivó una amistad que databa desde 1851 (Salas Guerrero 113).(2) Esta correspondencia íntima entre los dos intelectuales fue publicada en 2004 gracias a la labor archivista de Graciela Batticuore quien encontró las cartas entre los documentos de Palma en la Biblioteca Nacional del Perú. Es de notar,

antes de proseguir con este estudio, que el epistolario de Gorriti lleva la marca de la censura con borrones y tachaduras del puño de su hijo, Julio Sandoval, quien visita a Palma poco después de la muerte de su madre y obtiene el acceso a sus cartas. En las *Cartas a Cristina*, de Ricardo Palma publicadas en 1992, Batticuore halla la elusiva prueba sobre la identidad del editor/censor en una carta de Julio quien admite su labor de censor para protegerla y protegerse. Batticuore aclara la función del hijo: “Tras la muerte de Gorriti, Julio se asume como una suerte de *custodia y albacea* de la obra y de la memoria de su madre: edita los textos póstumos ... y se ocupa de conservar intacta la imagen de *escritora romántica* que Gorriti había construido a lo largo de su vida” (xxx). Esta breve digresión se hace necesaria, no sólo por el hecho de que estamos leyendo un texto editado por otra mano y otra sensibilidad, sino porque el acto de censura del hijo corrompe el texto y lo altera alejándonos aún más de él en tanto que lectores transgresores de la intimidad del espacio epistolar. La fragmentación del texto funciona metonímicamente para componer de alguna manera el rompecabezas que fue la vida y la literatura de Juana Manuela Gorriti. Fragmentación, códigos de la epistolaridad y censura textual se confabulan para producir un texto reacio a una lectura dúctil. Los silencios, las alusiones y las tachaduras excluyen la transparencia e invitan a la construcción del significado elusivo a partir de las pistas que se extraen del texto mismo y de la lectura sagaz de lo que se oculta detrás de él.

Las cartas al amigo parecen sintetizar, en esos últimos años de productividad afiebrada, la pugnacidad con que la autora defiende su derecho a participar, a escribir, a argüir, tanto en la esfera privada como en la pública, sobre la realidad americana que le tocó vivir. Cristina Iglesia en su Prólogo al volumen dedicado a Gorriti, *El ajuar de la patria*, ya lo había señalado con precisión: “Sin duda la mayor audacia de Gorriti consiste

en postularse como *escritora patriota* y narrar desde allí la leyenda nacional. Escribe sobre “cuestiones de hombres” y, al hacerlo, entabla con los escritores una disputa. Toda su obra puede leerse como la voluntad de sostener ese desafío” (8). En este mismo tomo, Graciela Batticuore cita en su epígrafe una líneas de Gorriti extraídas de *Perfiles* (1892) que revelan la profundidad y amplitud de su compromiso con la política continental: “El destino, por uno de sus caprichos, quiso que desde la cuna y durante los mejores años de la juventud, un elemento absorbente, acervo, destructivo, envolviera mi vida... La política” (13). A través del epistolario surgen a borbotones las referencias, las alusiones, las quejas y los comentarios sobre el teatro político continental y sus actores. Gorriti mantiene aún en la escritura de “entrecasa” que presupone la epistolaridad, la posición crítica y combativa que ejerce en toda su obra y ofrece al amigo el “regalo” de su discurso lúcido, perspicaz, honesto, y en ocasiones prejuicioso.(3)

El objetivo de este estudio se limita, por lo tanto, a revelar la red de significados oculta o subyacente en el discurso de “entrecasa” de la epístola de amistad. Por los vericuetos del diálogo con el interlocutor ausente, Gorriti diseña una geografía político-cultural en la que inserta los dramáticos conflictos militares que azotan al continente; destaca a célebres autores europeos y latinoamericanos; alude de forma directa a las nuevas realidades de comercialización del autor por parte de las editoriales; lamenta la especulación financiera que construye fortunas de un día y desencadena una ola de suicidios; lanza palabras injuriosas hacia Chile y critica la política sudamericana; amonesta a sus amigas escritoras sobre los peligros de la estridencia en una mujer que cumple una labor pública; comparte chismes sabrosos y da parte de las crónicas sociales del mundillo bonaerense; adula incesantemente a Ricardo Palma y le manifiesta el justo culto que en Buenos Aires se le rinde a su persona y a su obra; y, como en mucho de su

obra, inserta la “petite histoire” como reflejo de la historia continental. En suma, la escritora entrelaza, lo que denomino por su brevedad telegráfica, “micro-relatos” en el espacio estable de la carta, precisamente en el momento angustiado del fin de una vida y dentro del marco de una Buenos Aires al borde de una vertiginosa modernidad. Nos limitaremos a los micro-relatos que se ocupan de manera directa o tangencial del quehacer político americano que afirman el papel de Gorriti como una “escritora patriota” según la terminología de Cristina Iglesia.

El discurso epistolar entablado por Gorriti penetra de forma directa en la polémica de la incursión de la escritora en la política y la crítica cultural, ámbitos de la esfera pública y espacio masculino por excelencia, durante los turbulentos años de la reorganización nacional de la república luego del período rosista. La ingeniosa labor de Gorriti de enmarañar dentro de la prosa epistolar los discursos político-culturales es llevada a cabo de modo que cada carta constituye un retazo de la amplia “colcha literaria” constituida de parches escritos al amigo para formar una narrativa coherente en el aparente caos de su fragmentación. La imagen de la colcha se vuelve particularmente apropiada, ya que es desde la cama de la enferma, sobre sus rodillas quebrantadas por el dolor, que Gorriti lee con fruición las cartas del amigo, verdadero cordón umbilical que la ligan al pasado feliz en Lima. Desde el espacio confinado e íntimo del lecho que la retiene y en el cual encuentra refugio, espacio a la vez carcelario y hogareño, Juana Manuela Gorriti, “teje” su amistad a partir de breves y elocuentes micro-relatos sobre los temas de más actualidad a los ojos del curioso e interesado Ricardo Palma. Dentro de cada parche epistolar, Gorriti salta de tema en tema como en frenética carrera contra el tiempo para condensar en pocas líneas meses de acontecimientos que separan cada carta. A menudo, la escritura se vuelve sintética y opaca en sus referencias oblicuas. Para

nosotros, lectores entrometidos, estos fragmentos quedan velados, más allá de nuestro alcance y parecen haber sido escritos en un código sólo descifrado por los iniciados. De ahí, surge la tensión entre el saber y el descubrir, la lectura y la suposición en este acto de transgresión que presupone la lectura de la epístola privada.

Ejemplo de esta atropellada estructura escritural, que mucho se asemeja al habla aturdida y caótica de los amigos que se ven después de una larga ausencia, la primera carta fechada el 27 de noviembre de 1882, inicia el patrón que seguirá Gorriti a través de todo el epistolario. De los dieciséis párrafos cortos que constituyen esta misiva, el primero y los tres últimos enmarcan en el tiempo y en la geografía americana la amistad que une a los dos corresponsales y la tragedia que los separa, la Guerra del Pacífico (1879-83). A trazos rápidos y ligeros, se escriben los diez párrafos restantes que parecen salir de la pluma de Gorriti acuciantes, preñados de información, ansiosos de noticias frescas, satisfechos de su saber histórico, complacidos ante la felicidad ajena. Es decir, la autora despliega en cada breve unidad de pensamiento una variedad rica de emociones, de experiencias, de pedidos, y de comentarios perspicaces o banales que aturden por su incompreensión inmediata y nos atraen a la vez cuando son leídos por el tamiz del tiempo. Las oraciones iniciales de estos párrafos actúan como indicadores del tema a tratar, o más bien, como una entrada parcial en el mundo que Gorriti recrea con su pluma para su amigo Palma desde la incomodidad de la cama, acosada por sus continuas dolencias, o en la sala en medio de “un círculo de parlanchines” que interrumpen su labor epistolar.⁽⁴⁾

Con dos meses de atraso he recibido su estimada **carta**...

Montes no pudo soportar más tiempo el remordimiento de haber abandonado su **patria**

Por mi carta anterior, habrá U. visto el resultado de los Juegos Florales, **certamen literario**...

Muy mucho siento el **sopor literario** que U. me anuncia.

Fui amiga de la **monjita Serrano**, ...

La **historia de Alvear** esme también familiarmente conocida.

Pláceme que **Julio vea a U.** con frecuencia.

A pesar de mi anhelo por el **regreso**, ...

Con la ciencia de este desacuerdo antagónico entre el **Congreso y el gobierno**...

-No venga U. –contesté a la **carta** en que me consultaba.

Voy a pedir a Carranza **el libro de René Moreno** y se lo enviaré por correo.

¡Quién pudiera ir así también, a esa **Lima querida**, aunque fuera empaquetada en el saco de correspondencia!

Felicito a **Cervantes y a M. Staël**...

Favorézcame U. con sus **cartas**, y hábleme de **Lima**...

Si identificamos las palabras clave que dan entrada a los micro-relatos de Gorriti, resaltan a primera vista las siguientes: carta, literario, libro, patria, gobierno, regreso, Lima, y una serie de nombres propios que señalan una relación específica: Julio Sandoval, su hijo que vive en esa época en Lima; Cervantes y M. Staël, los apodos que Gorriti les

ha dado a los hijos de Palma y su esposa Cristina; René Moreno, (jurista e historiador boliviano); y los personajes más interesantes, la monjita Serrano y el general Alvear. La multiplicidad de temas abordados en las dos carillas revela la ansiedad de la autora por responder a todos los pedidos e interrogantes de su amigo y adelantarse quizás a sus preguntas, al mismo tiempo que le ofrece el material histórico-personal en la narrativa adjunta a la carta que relata la historia entrelazada del famoso general y la monja peruana.

Volviendo entonces a las claves temáticas, la carta se presenta como el primer elemento discernible en la cadena semántica epistolar. Claudia Torre argumenta que: “En la excitación de tanto delirio (se refiere aquí a la fiebre especulativa por la que atraviesa Buenos Aires en ese momento), el espacio de la carta se presenta como organizador” (117). El espacio epistolar no sólo cumple la función de ordenar el caos de una sociedad que ha perdido su norte ante el consumismo y el aparentar, sino que se convierte en salvavidas literario y emocional de la escritora aferrada a la pluma como a la vida misma. Al catalogar y reducir su ajetreada vida bonaerense a episodios que hemos categorizado como micro-relatos para consumo del amigo lejano, Gorriti está en efecto ordenando el caos, como lo indica Torre, pero se observa además en su epistolario una ansiedad en la escritura que se asemeja al terror, a la angustia ante la constante presencia de la muerte ejemplificada por las numerosas alusiones a la enfermedad, a los achaques, a la vejez y a la muerte misma. Gorriti escribe para no dejar nada al azar, para poner su casa en orden, sus papeles al día, sus proyectos en manos de la editorial. Su frenética actividad escritural no se confina a su labor de escritora sino que abarca múltiples variantes dentro de la esfera profesional. Entre todas ellas, se destaca su papel en la historia y la política continentales como estudiaremos a continuación.

Desde la primera carta donde comparte con Palma los datos sobre la historia de Serrano y Alvear, Gorriti deja sentada la autoridad que le confiere su propia familia y su trayectoria vital: “Fui amiga de la monjita Serrano... Su hermano, el Dr. Mariano Serrano, uno de los fundadores de la Independencia, ... fue Secretario de gobierno en Salta en tiempo de la administración de mi padre. Con este motivo, nuestra amistad con la hermana fue íntima y cordial” (2). Si bien el motivo de mencionar al hermano de la monja Serrano es establecer el grado de intimidad conferido a la amistad entre las dos mujeres, Gorriti no escatima la oportunidad de dejar constancia del rol histórico y del quehacer político del hermano y por extensión de su padre y de su familia. En el siguiente párrafo aclara: “Alvear fue amigo de mi padre; y todo cuanto aquel concierne lo he oído referir a éste en las pláticas del hogar, verdadero archivo de biografías” (2). En esta doblemente admirable sentencia, Gorriti establece nuevamente la veracidad de su fuente a partir de la relación familiar, y declara el hogar, y la plática como actividad natural en éste, el archivo de las vidas que merecen ser memorializadas por la escritura; la niña escucha las historias de su padre, José Ignacio de Gorriti, y guarda en la memoria la biografía de uno de los más célebres hombres de la independencia, para erigirse en custodia de la historia nacional en sus albores republicanos. Una vez asentadas las bases y las credenciales históricas y memoriosas de la autora con respecto a la historia de la monjita Serrano, que evidentemente Palma le ha pedido que le narre, Gorriti nutre -literalmente con el alimento de la historia personal/historia de la patria- dentro del reducido marco de la carta, la función creativa que sostiene la relación entre ambos escritores. Graciela Batticuore señala que: “La anécdota de la monja Serrano es contada por Ricardo Palma en “Un tenorio americano”, incluida en *Tradiciones*. Quinta serie, Lima: Imprenta del Universo, 1883”(6). Más tarde, Gorriti presentará su propia versión de la historia en su obra

autobiográfica, *Lo íntimo*, publicada póstumamente en 1893 (Zucotti 131). En esta obra también integra “pasajes de la correspondencia” con Palma y como apunta Cecilia Moreano, “la producción de ambos escritores es un palimpsesto formado por la versión de Palma en las *Tradiciones* y las versiones de Gorriti en su correspondencia y en *Lo íntimo*” (129). Gorriti termina por afirmar la autenticidad de la relación que hará a Palma: “Así incluyo a U. un relato verdadero, aunque telegráfico de cuanto a estos dos enamorados pueda importar a U. saber” (27 de noviembre de 1882). Esta primera carta encierra en su fragmentaria apariencia los hilos conductores del epistolario que serán retomados una y otra vez por Gorriti a lo largo de la relación epistolar. Historia, familia, amistad, política y nación son todas ellas facetas de la experiencia vital e intelectual de Gorriti plasmadas en las hojas sueltas escritas al amigo.

Como corresponsal en el “extranjero”, Gorriti ofrece a Palma una visión personal crítica de la ciudad de Buenos Aires anclada en su experiencia y cimentada en sus variadas lecturas periodísticas: “Paso la mayor parte del día leyendo los diarios. Recibo *La Nación*, *La Prensa*, *El Diario* y *El Nacional*. Obsequiados: *El Álbum del Hogar* y *El Eco de la Juventud...*” (9). Las publicaciones obsequiadas son sintomáticas de la nueva comercialización del periodismo de masa que apunta bajo y se centra en el chisme, la maledicencia, la sonsera y la superficialidad.

En 1890 durante la epidemia de influenza, Gorriti cuenta con humor negro los calamidades ocasionadas por la enfermedad, mezclando la política internacional con los chismes de la “gran aldea”:

y aún aquí entre la alta canalla, está haciendo estragos, que casi llevan a Quintino Bocayuva, que se hallaba aquí en misión diplomática, y a una de sus hijas. Porque este

mono brasileiro ha tenido el mal gusto de cargar con su nidada, sin exceptuar ni al yerno. Añádase a esta inconveniencia la doblemente mayor de estar alojados a expensas del gobierno argentino, que ha mandado tomar para ellos el Hotel de [tachado], uno de los más lujosos de Buenos Aires. Los brasileiros son unas verdaderas muchitanga. (88, 23 de febrero de 1890)

Es curioso este ensañamiento con el ministro de relaciones exteriores del Brasil y futuro presidente de la república, y asimismo el juicio brutal y severo con que concluye que los brasileiros son todos seres vulgares y soeces utilizando una voz peruana, “muchitanga”. Además de esta voz, el breve párrafo está salpicado de léxico despectivo y juicios clasistas: “alta canalla”, “mono brasileiro”, “mal gusto”, “su nidada”, y finalmente para rematar la vulgaridad del contingente brasileiro, “muchitanga”. Podemos quizás vislumbrar aquí la confianza total en la intimidad epistolar que le permite expresar su prejuicios a viva voz sin temor de ofender o escandalizar.

La escritora, profundamente comprometida con el devenir político de América Latina, se admira de la falta de interés que produce esta actividad entre sus congéneres: “Aquí también, el elemento político empieza a agitarse.... En medio al va y ven social, he hecho una observación: las mujeres no se mezclan aquí para nada en la política. Hablan de ella con la más desapasionada tranquilidad, y conservan amistosas relaciones de salón con los antagonistas de sus hermanos y de sus esposos” (18). La explicación no se hace esperar en labios de una amiga quien observa: “Es necesario...verter una gota de miel en este terrible acíbar. Si nosotras azuzáramos a los nuestros, se devorarían” (18). La polarización de la política argentina que lleva a la violencia fratricida, tiene un paliativo en la mujer que “endulza” el amargo fragor de la política. Esta visión edulcorada y

contraria a las vivencia de Gorriti sobre la función de la mujer en el quehacer nacional tiene ecos en sus advertencias a Mercedes Cabello de Carbonera, su crítica de Josefina Pelliza de Sagasta. Adulación, suaves tintas, extrema dulzura, recomienda Gorriti: “Yo no me canso de predicarles que el mal no debe pintarse con lodo sino con nieblas. El lodo hiede, y ofende, tanto al que lo maneja, como a quien lo percibe. Además se crea enemigos: si incómodos para un hombre, mortales para una mujer” (56, 4 de febrero de 1889).

Gorriti se lamenta, haciendo una comparación mental que comparte con Palma sobre el estado calamitoso del Perú luego de la Guerra del Pacífico: “Buenos Aires está entregado a un lujo frenético” (9) que lleva a la quiebra y al suicidio o al homicidio. Con sorna, critica la clase pudiente: “Pero desde que la epidemia del revólver, el puñal y la disolución de fósforos se extendió al gremio de los cargadores y las cocineras, los caballeros y las señoras se han abstenido, y guardan sus bultos para días más felices” (9). En esta breve pincelada, Gorriti retrata los males de una sociedad francamente escindida en términos de clase, unidas pasajera por la crisis financiera, pero separadas por el abismo de los prejuicios y una nueva realidad que no logra ni comprender ni aceptar.

El 30 de octubre de 1886, Gorriti anuncia con sarcasmo: “Ahora aquí han acabado las querellas de partidos, podré, al fin, complacer a la facción de las letras que me pide reorganizar mis antiguas reuniones literarias de Tacuarí sin temor de que los García Merou y los Estrada; los Lainez y los Gutiérrez, los Mitre y los Sarmiento al encontrarse juntos se vayan a las manos ... Estos salvajes unitarios no se andan en chicas” (28). Ahora bien, si las guerras fratricidas son asuntos del pasado, nuevas inquietudes vienen a nublar

la aparente calma social en la forma del consumismo desmedido, el capitalismo voraz, y la inmigración de la Italia septentrional:

La vida social es hoy en Buenos Aires un verdadero simulacro de lujo y de esplendor.... Reina hace tiempo en Buenos Aires una verdadera epidemia de asesinatos alevosos perpetrados por italianos de la perjudicialísima inmigración napolitana, gente despreciada que está desmoralizando al país en todo sentido. Como Estados Unidos con la inmigración china, debían aquí cerrar la puerta a la napolitana. Todos son asesinos. (47, 7 de junio de 1888)

La lapidaria y xenofóbica afirmación sobre los efectos de la inmigración italiana refleja la tensión ideológica resultado en parte de la “Ley de Inmigración” de 1876. Los efectos “nefastos” de las olas inmigratorias serían ilustrados en la ficción de Argerich, Martel, y Cambaceres, mientras que una visión positiva y progresista de la misma situación se vería en la obras de Sicardi, Ocantos, Gerchunoff (Villanueva).(5) La postura de Gorriti encaja de lleno dentro de los parámetros sociales e históricos acordados por el nombre familiar, por sus alianzas políticas, y la situación financiera y social de la capital en el momento en que Gorriti llega a terminar sus días.(6)

Gorriti recupera el espacio perdido del país añorado en el espacio poseído de la carta y en ella construye, hoja por hoja, el paralelo entre las dos naciones. Las oposiciones que resultan son siempre favorables a Lima y al Perú, pues si “el mundo administrativo y financiero anda mal por allá, el mundo intelectual marcha a las mil maravillas” (49). Buenos Aires y la Argentina, por otra parte, parecen encapsular los vicios de una modernidad materialista y vacua que anticipa en mucho los males que aquejan nuestro siglo:

En cuanto a la gente de aquí, sólo piensa en ganar dinero. El abogado cierra su estudio, el periodista la mesa de redacción; el escritor la pluma. Todo se deja llegada al hora de la Bolsa; y todos corren a comprar allá, a comprar oro, a vender oro; a comprar y vender tierras, concesiones de ferrocarriles y de líneas marítimas. Es una fiebre de especulaciones que cada día improvisan fortunas enormes.

La escena descrita por Gorriti con evidente repulsión es retomada en 1891 por Julián Martel, joven autor y periodista financiero, en su obra naturalista, *La Bolsa*. Carlos Javier Morales, en un estudio dedicado a la obra ofrece una característica de la literatura de este momento de crisis: “Podría hablarse de cierto clasismo si por tal entendemos la animadversión que ostenta el novelista hacia algunos grupos sociales muy concretos, determinados por la nacionalidad o incluso por la raza. En este sentido sí que podemos atribuir a la gran mayoría de los narradores de esta corriente una condena feroz al inmigrante, especialmente al italiano, y en algunos casos, -como en *La Bolsa*-, al judío” (29).

El economista Ricardo Forte analiza los factores que produjeron “el pánico de 1890” luego de una década de asombroso crecimiento económico del sector agropecuario, y del consecuente influjo de capital inversor extranjero, en particular británico:

La causa de esta crisis fue el crecimiento sin solución de continuidad de la población urbana, consecuencia de las condiciones de trabajo inaceptables que encontraron los inmigrantes en el campo y de la imposibilidad de hecho de acceder a la propiedad de la tierra, ya desde tiempo atrás totalmente delimitada por el latifundio. Tal crecimiento, que asumió dimensiones macroscópicas en la ciudad de Buenos Aires, pero que caracterizó casi todos los centros principales del país, modificó la estructura social al

punto de reducir de manera sustancial la efectividad de los *controles directos* sobre la población, basados en relaciones

dientelares de antiguo régimen, las cuales, como hemos subrayado, constituyen un rasgo típico de la fase notabiliar del liberalismo. (“Inmigración” 25)

Las políticas liberales implementadas a partir de las ideas ilustradas de mediados del diecinueve y hechas ley en la Constitución de 1853 condujeron a un sistema político basado en una oligarquía rural que desalentaba la política inmigratoria hacia las zonas supuestamente al alcance del trabajador inmigrante según la Ley de Inmigración de 1876. La falta de incentivos reales en el campo argentino para estos inmigrantes se aúna a otro fenómeno, el crecimiento sin planificación ni infraestructura de las zonas urbanas. Forte nota: “Entre 1857 y 1890, la población aumentó con porcentajes de 187 a 664 por ciento en las ciudades de más de 100.000 habitantes y 287 a 997 por ciento para ciudades entre 1.000 y 100.000, mientras decrecía la población rural: de 67% a 58%, con una velocidad de crecimiento inversa” (25). Para cuando Gorriti señala la ola de homicidios y crímenes perpetrados por los “napolitanos”, la faz del país, y de su novísima capital ostenta ya todas las características de una Babel rioplatense: “Ya en 1869, la mayor parte de los extranjeros radicados en el país eran italianos (71.500). Seguían los españoles, 35.000; ingleses 11.000; suizos 6.000; alemanes 5.000” (“Inmigración” 26). La bancarrota y la crisis financiera del 90 apuntan a un quiebre del poder, según Forte, quien en un ensayo sobre los factores y consecuencias del “pánico del 90” afirma que la crisis obligó a cuestionar el esquema de poder de las clases dominantes y tuvo como consecuencia el surgimiento de nuevos instrumentos represivos ejercidos por la oligarquía para mantenerse en el poder (“La crisis” 130). Juana Manuela Gorriti observa

con agudeza esta breve visión carnavalesca de la élite porteña al borde del abismo: “Quiebra general. Los ricos se han quedado pospuestos. En la bolsa, en los círculos sociales, y hasta en las antes dulcísimas pláticas de salón no se oyen más que gemidos y expresiones contra el gobierno, causa de todo, por su conducta, escandalosamente beduínica” (90, 24 de marzo de 1890). Apenas un mes y medio más tarde y anticipándose a la “revolución del 90” acaecida el 26 julio, Gorriti se lamenta: “Las cosas de la política y de la finanza llevan aquí un rumbo que creo conduce a una de 89. Todo tiene esos matices. Hay en todas las esferas una excitación desbordante, ya imposible de contener” (93).

Para diciembre de 1890, la revolución ha sido aplacada, el cambio de gobierno ha dado lugar a más incertidumbre y la ola de suicidios continúa:

Este país está proxímísimo a completa bancarrota y a todos los desastres a ella consiguientes.

Y lo peor es que nada de enfrenar el lujo escandaloso que, hasta la hora de suicidarse por arruinados, gastan estos descalabrados argentinos en esta babilonia que llaman Buenos Aires.

Cada día, dos o tres, por lo menos, de estos atolondrados, se despachan al otro mundo, dejando padres, esposa e hijas.

La política no anda menos descabellada que la sociedad; y presenta síntomas tan anómalos que es imposible formar un diagnóstico. (104)

El análisis distanciado y casi desdeñoso de la situación por parte de esta extranjera en su tierra, alude también a la sorprendente celeridad de los hechos, a la complejidad de factores locales y foráneos que contribuyeron a la crisis y la caída del gobierno. El 30 de diciembre de 1890, Gorriti, ofrece una sentencia lapidaria: “La Argentina se enorgulleció demasiado pronto con su prosperidad. Ahora está en situación peor que el Perú; y auguran que por mucho tiempo”(106).

Para concluir, la amistad epistolar con Palma, nutrida de micro-relatos de interés común, provee a ambos corresponsales el ejercicio de la creatividad artística, y disminuye en cierta medida en Gorriti la ansiedad ante el pasar irremediable del tiempo y la amenaza constante de la muerte. Las cincuenta y tres misivas de Gorriti actúan como esbozos, ensayos reducidos y esporádicos de una actividad creativa en efervescencia a pesar del tiempo, de la distancia insalvable entre los interlocutores y de los avances de la enfermedad. Las cartillas escritas sobre las rodillas ilustran vívidamente la necesidad de colaboración creativa que guió mucho de su vida. A lo largo del epistolario, Gorriti, la creadora de ficciones relata y comenta su propia producción: *Perfiles Contemporáneos, La tierra natal, Oasis en la vida, Cocina ecléctica, y Lo íntimo*. En su función extra-oficial de difusora y agente literaria de la obra de Palma, Gorriti alienta a su amigo a enviar su obra: “Lo que aquí se está esperando con verdadera ansiedad es *La bohemia limeña*. Apresúrese U. a mandar ese libro, que van a arrebatárselo, porque hace tiempo que lo aguardan” (Carta 17, 33). Un año más tarde, lo acucia: “¿Qué es de la edición ilustrada de *Tradiciones*? Yo la he anunciado como cosa positiva, y aquí la esperan” (Carta 25, 47). En su calidad de amiga y mentora de la escritoras peruanas, se mantiene al tanto de sus triunfos ya sea el primer premio del certamen del Ateneo obtenido por Mercedes Cabello de Carbonera y la publicación de su novela *Sacrificio y*

recompensa, o el éxito de las *Tradiciones Cuzqueñas* (1886) de Clorinda Matto de Turner. Sin embargo, no escatima su desaprobación ante algunas de las decisiones literarias de Matto de Turner, Cabello de Carbonera, y Pelliza de Sagasta. Las aseveraciones más halagüeñas y al mismo tiempo más ácidas van dirigidas a la escritora argentina Eduarda Mansilla de García a quien ofrece su amistad en repetidas ocasiones sin resultado.

Y a través de todas estas cartas permanece, constante compañera de sus reflexiones y de sus desvelos, el doloroso quehacer político de las naciones que Gorriti vio nacer con el siglo

Notas

(1). Esta cita proviene de la carta fechada el 23 de mayo de 1883 inmediatamente después de 23 líneas censuradas y tachadas por el hijo de Gorriti. El párrafo completo lee así: “Todo esto para nosotros dos, viejos amigos habituados a decírnoslo todo sin sombra de reserva. Mucho agradezco a U. la iniciativa de estas confidencias. Tenía el corazón quebrantado; y nadie a quien decir mi pena” (9).

(2). “En el ala de Tiempo” en Batticuore, *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres Cartas Inéditas*

(3). Hago referencia aquí al concepto de la carta como regalo al receptor según el *De Elocutione*. Para una visión panorámica de la carta como discurso, ver el artículo de Darcie Doll Castillo.

(4). Todas las citas del epistolario provienen de la edición de Graciela Batticuore.

(5). El artículo de Graciela Villanueva categoriza estas narrativas de acuerdo a su postura con respecto al inmigrante en el periodo que comprende desde 1880 hasta 1910.

(6). Para un estudio del naturalismo argentino finisecular y la visión xenofóbica del inmigrante , ver las obras de JP Spicer-Escalante, *Visiones patológicas nacionales: Lucio Vicente López, Eugenio Cambaceres y Julián Martel ante la distopia argentina finisecular*, y Carlos Javier Morales, *Julián Martel y la novela naturalista argentina*.

Bibliografía

Barrenechea, Ana María. “La epístola y su naturaleza genérica”. *Dispositio* 15.39 (1990): 51-65.

Batticuore, Graciela. Ed. *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y Tres Cartas Inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo Íntimo. Buenos Aires-Lima 1882-1991*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2004.

Berg. Mary, Ed. Introducción. Gorriti, Juana Manuela. *Peregrinaciones de una alma triste*. Miami: Stockero, 2006.

Castillo, Darcie Doll. “La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos” *Rev. signos* [online]. (2002) 35, (51-52): 33-57. Web. 6 de Nov 2012.

Forte, Ricardo. "La crisis argentina de 1890: estado liberal, política fiscal y presupuesto público". *Relaciones*. 67/68. 127-71. Web. 6 de Nov 2012.

-----". "Inmigración y marginalidad política en Argentina" *Análisis Político* 29 (Sep/Dic) (1996): 24-42. Web. 7 de Nov 2012.

Grzegorcyk, Marzena. "Lost Space: Juana Manuela Gorriti's Postcolonial Geography". *Journal of Iberian and Latin American Studies* 8, N 1, 2002. Web. 6 de Nov 2012.

Iglesia, Cristina. Comp. *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1993.

Morales, Carlos Javier. *Julián Martel y la novela naturalista argentina*.

Spicer-Escalante, JP. *Visiones patológicas nacionales: Lucio Vicente López, Eugenio Cambaceres y Julián Martel ante la distopia argentina finisecular*. College Park, Maryland: Hispamérica, 2006.

Villanueva, Graciela. Villanueva, Graciela. "La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910. *Amérique Latine. Histoire et Mémoire. Migrations en Argentine*. [Número 1-2000. Web. 6 de Nov 2012](#)

***Arielista* Elitism and Geopolitical Exigencies
in Post-War Colombia, 1902-1910**

[Shawn McDaniel](#)

The Graduate Center and Lehman College, CUNY

Colombian history of the early twentieth century is rife with a number of serious geopolitical challenges. Exclusionary politics caused a series of civil wars, which in turn frustrated international trade and provoked a severe economic recession. Moreover, those conflicts facilitated U.S. intervention into Colombian affairs, which resulted in the secession of Panama in 1903 and gave the United States proprietary rights of the construction of the Panama Canal. In the wake of these national catastrophes, Colombian writer and statesman Carlos Arturo Torres (1867-1911) published an essay entitled *Ídola fori* (1910) in which he advocated a national reconciliation that moves beyond hyper-partisanship and embraces wider democratic participation. In his prologue to *Ídola fori*, however, Uruguayan essayist José Enrique Rodó criticized Torres's anti-elitist conceptions. In this article, I will underscore the limitations of Rodó's elitist insistence by exploring the geopolitical exigencies in post-war Colombia that inform Torres's *Ídola fori*.

Torres was an active essayist, poet, and journalist. (1) Even though *Ídola fori* concentrates on political superstitions in Latin America, Torres's affinity for British thought is clear. Torres spent nearly a decade in England, writing *Ídola fori* while living in Liverpool as a consul of the Colombian government. He published a well-known book entitled *Estudios ingleses* (1906) in which he commented on, among other topics, Shakespeare, Byron, and Spencer (Salazar Cáceres 65). Moreover, *Ídola fori* borrows its title from one of the four idols

that English philosopher Francis Bacon criticizes in his *Novum Organum* (1620), the idols of the Marketplace. (2)

Although largely dismissed today, *Ídola fori* is one of the most valuable documents of its time about the history of ideas in Latin America. Critics have read *Ídola fori* in contradictory ways. Although many critics extend it a brief, approbatory nod, the shadow of *Ariel* has essentially obscured its importance in the contemporary canon. Although we may think that this omission is due to the non-literary nature of *Ídola fori*, as Torres's essay is expositional, even revered critical opinions of the essay in Latin America that do take a closer look at it downplay its importance. For instance, Medardo Vitier, an influential Cuban critic on Latin American intellectual history, criticizes *Ídola fori* for its excessive references to European ideas (157). In addition, in a seminal study on the Latin American essay, *Historia del ensayo hispanoamericano* (1973), U.S. academics Peter Earle and Robert Mead suggest that Torres is intolerant. (3) By contrast, a more recent reading by Colombian scholar Rubén Sierra Mejía regards *Ídola fori* a nonpolemical, serene text that demonstrates a clear concern for bipartisanship and national reconciliation in the wake of serious challenges to Colombia's sovereignty ("El intelectual" 212). Although critics disagree about the tone of Torres's essay, they generally accept that Torres was one of the clearest proponents of *arielismo* in Latin America (Altamirano 10; Devés Valdés 26).

Although they never met in person, Rodó and Torres praised each other's work in personal correspondence and literary articles. When Torres published *Ídola fori* (4) in 1910, Rodó wrote an enthusiastic article supporting it entitled "Rumbos nuevos." Although in this article Rodó celebrates Torres's message of tolerance, as well as other

standard *arielista* facets of the essay, Rodó affords relatively little space to a direct analysis of *Ídola fori*. Instead, Rodó uses Torres's essay as a pretext to explicate, as he had done in *Ariel*, the neospiritualist movement in Latin America that seeks to supersede the confines of positivism.

In "Rumbos nuevos" Rodó enumerates various criticisms against positivism. However, Rodó also underscores positivism's favorable contributions to Latin American thought. For Rodó, a pure European positivism was not transplanted to Latin America; rather, a corrupted form concerned solely with utilitarian empiricism and material wealth surfaced. Rodó claims that by omitting higher ideals, positivism codified a contradictor y emulation in the masses: "creyendo predicar la filosofía que habían aprendido, predicaban la imitación de su propia naturaleza" (43). To put it another way, positivism insisted that only science can reveal the real world. Those who accept the validity of this doctrine believe they are discovering the world the way it really is, which subsequently devalues any components outside the scientific realm. While Rodó's criticisms of positivism mirror those he offers in *Ariel*, he specifies its invaluable contributions to intellectual life in the twentieth century:

La iniciación positivista dejó en nosotros, para lo especulativo como para lo de la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad; la justa consideración de las realidades terrenas; la vigilancia e insistencia del espíritu crítico; la desconfianza para las afirmaciones absolutas; el respeto de las condiciones de tiempo y de lugar; la cuidadosa adaptación de los medios a los fines; el reconocimiento del valor y del hecho mínimo y

del esfuerzo lento y paciente en cualquier género de obra; el desdén de la intención ilusa, del arrebató estéril, de la vana anticipación. (“Rumbos” 46)

Rodó, however, sought to mobilize a young generation of Latin Americans to seek higher spiritual ideals outside the realm of positivism. For that reason, Rodó clarifies that this kind of idealism differs from its spiritualist and romantic predecessors in that it is informed by positivism, but not restricted by it.

Rodó summarizes this evolution in the following way: “El positivismo, que es la piedra angular de nuestra formación intelectual, no es ya la cúpula que la remata y corona” (“Rumbos” 45). For Rodó and other “*arielistas*” like Francisco García Calderón, who wrote a prologue to the second edition of *Ídola fori* published in Madrid in 1916, Torres and his essay are indicative of this idealistic trend that steers positivism towards higher ideals.

On the opening page of *Ídola fori*, Torres identifies the prevalence of uncritical ideas as a threat to Latin American societies: “Bien es sabido que Bacon llama “Ídolos del Foro” (*Idola Fori*) aquellas fórmulas o ideas "verdaderas supersticiones políticas" que continúan imperando en el espíritu después de que una crítica racional ha demostrado su falsedad”

(17). *Ídola fori* applies Bacon’s critical lense to Latin American democracies in order to denounce traps in thinking and understanding due to “criterios falsos producidos por el empleo inconsciente de términos que se imponen, cargados de un sentido ilusorio” (Vitier 162-163). (5) This disconnect between the words used to indicate ideas and the actual relationship between these two elements is responsible for the persistence of political idols in Latin America because people all too readily lend their support to a

leader or party without fully understanding the specifics of their political platforms. Far from *Ariel's* highly literary construction of an idealized classroom, *Ídola fori* is a sociopolitical treatise written during an era of hyper-partisanship, violence, and economic decline, which is a state of crisis that has defined Colombian politics to this day. In the second half of the nineteenth century, in addition to fifty nine local revolts, there were six civil wars in Colombia: 1860, 1875, 1876, 1885, 1895, and the *guerra de los Mil Días* (1899-1902) (Posada Carbó 62). The twentieth century dawned in the midst of an endless stream of national conflicts. The civil war commonly known as *los Mil Días* erupted in large part because of political and economic disparities between Conservatives, who favored a centralized, religious state, and Liberals, who preferred stronger regional governments and a separation of church and state. Between 1878 and 1898, the Conservative Party's *regeneracionista* program instituted an extreme centralism that gave the conservative head of state virtually unchallenged authority to appoint local and national officials, with Liberals largely excluded from government. For example, between 1888 and 1904 no liberals were appointed to the Senate (Fischer 77). President Rafael Núñez codified the regenerationist vision in a new Constitution in 1886, a document drafted by his predecessor, Miguel Antonio Caro, who in turn continued this policy until *los Mil Días*. The Constitution of 1886 was at odds with liberalism in that it sanctioned and institutionalized the power of the Catholic Church in national matters such as education and censure of dissidence, which is to say anyone who expressed anti-governmental, anti-religious, and "immoral" sentiments in newspapers. However, the exclusivity of conservative political appointments relegated many liberal elite to industry and trade, and some got very rich in the international coffee market. By the mid-1890s, however, participating in the international market required monetary

modernization, including adopting the gold standard. The conservative government, however, resisted and defended traditional agriculture and monetary policy, which stifled imports and exports (Fischer 77). Frustrated, many liberals took up arms to overthrow the government.

It goes without saying that *Los Mil Días* was devastating for Colombia. Approximately 100,000 people died in the guerrilla warfare that spanned much of the Colombian geography (Fischer 81). (6) The war ravaged Colombia's economy and plunged the country into a recession that lasted until 1910 (Fischer 40). In addition to the devaluation of the national currency on international markets, there was widespread robbery and corruption (Fischer 80). By 1902, the year in which a peace treaty was signed by conservative and liberal leaders on board the U.S. battleship *Wisconsin*, it was generally acknowledged that the costs of the conflict outweighed its possible benefits. In addition to the discernible political, economic, and civil catastrophes, many were concerned that the war had jeopardized the very national sovereignty the *Regeneración* had endeavored so diligently to construct (Sánchez and Aguilera 24).

As the latter stages of the conflict became concentrated in the Colombian isthmus of Panama, a liberal stronghold, the United States intervened citing article 35 of the Mallarino-Bidlack Treaty of 1846, which permitted the United States to ensure free transit (Fischer 92). Of course, President Theodore Roosevelt realized the strategic importance for the United States in the Panama Canal, which by that point was well under construction by a French company. In fact, ownership of the Canal was one of the most important facets of the peace accord (Fischer 94). With the support of the United States, Panama seceded from Colombia one year later. Soon after in 1904, the United States

purchased the Canal and the U.S. Army Corps of Engineers oversaw its construction until its completion in 1914.

Recognition by the United States of the internal ideological and political divide in Colombia, not to mention the Canal's strategic importance, no doubt led to U.S. intervention into sovereign Colombian territory. While this was widely recognized, many Colombians understandably viewed the geo-psychological severing of their nation by the United States as a calculated, imperialist maneuver. It is little wonder that many Colombians subsequently embraced the North/South paradigm of *arielismo*, which posed Latin American nations as culturally distinct from the United States and its materialist drives, as a national narrative (Fischer 96).

This historical context is essential when reading *Ídola fori* because in it Torres criticizes the political extremisms responsible for this national decline. In addition, Torres's essay is emblematic of a conscious post-war political and civil reconciliation. This was a platform forwarded by conservative President Rafael Reyes (1904-1909) that resulted in constitutional reforms in 1904 and 1905 that curbed the extreme centralism implemented by the Regeneration (Sánchez and Aguilera 23). Torres, as he had previously done at the height of political fanaticism at the outset of *los Mil Días*, participated once again in a conservative government as a Colombian consul in Liverpool. In the wake of this geopolitical catastrophe, Torres seeks to correct the "herd instinct" that he insists precludes many Latin Americans from discerning the flaws in the political dogmas they so ardently

defend. Torres challenges this cognitive dissonance by proposing a serene, critical independence based on the Spencerian notions of relativity and evolution, which he examines from a historicist perspective: “La marcha del pensamiento humano en veinte años ha demostrado hasta donde pueden complementarse, ampliarse y rectificarse conclusiones que parecían definitivas y hasta dónde alcanza, según la gráfica expresión del mismo Spencer, a evolucionar el sistema de evolución” (22). Certainty and fixed criteria, then, are illusory and

Torres underscores this idea by highlighting the discrepant interpretations that the same event or historical figure receive in different time periods: “quien pretenda descubrir al través de los anales humanos y a la luz de un juicio predeterminado el hilo continuo de un principio dado en sus desarrollos históricos,...se vería extraviado en un dédalo de imposible orientación” (91-92).

A principal objective in *Ídola fori* centers on subverting the idea of dogmatic certainty that incites violence and tyranny: “hay el fanatismo de la religión y el fanatismo de la irreligión; la superstición de la fe y la superstición de la razón; la idolatría de la tradición y la idolatría de la ciencia; la intransigencia de lo antiguo y la intransigencia de lo nuevo; el despotismo teológico y el despotismo nacionalista; la incomprensión conservadora y la incomprensión liberal” (26). Torres argues that fanaticisms are illogical and detrimental because every facet of existence is subject to change. Although he admired Spencer, Torres laments that the predominant “thought shapers” of the modern epoch, which is to say the evolutionary theories of Darwin and Spencer, have become strict dogmas in virtually all areas of existence and knowledge: “La moral, la política y la sociología buscaban allí sus orientaciones

definitivas; la historia, la literatura y la estética se modelaban sobre aquellas nociones que, verificadas en un orden, exclusivo de hechos científicos, el de la anatomía, aparecían como el fin de todos los fenómenos vitales en todos los dominios del conocimiento” (67). Torres challenges these scientific dogmatisms by arguing that scientific truths, far from being static, incessantly fluctuate. He cites two contemporary thinkers whose ideas have modified or expanded evolutionary theories: French biologist and naturalist René Quinton (1866-1925) and French philosopher Henri Bergson (1859-1941). In 1896, Quinton, commonly referred to as “the French Darwin,” proposes a theory of constance that holds that life is not, as Darwin contends, uncontrolled and unlimited transformation. Rather, Quinton asserts that an “original condition” is maintained in each organism throughout time (Torres 69). The importance of Quinton’s theory of constance, as well as his subsequent arguments outlined in *L’Eau de mer, milieu organique* (1904), resides in his view that life determines nature, which challenges the deterministic underpinnings of Darwin’s theory of evolution. In a similar transformative effort, Bergson tried to re-establish the link between the physical and the metaphysical that positivism negated by proposing a new type of evolution in his *L’Evolution créatrice* (1907). Bergson’s *creative evolution* denies all determinisms by reclaiming intuition, spontaneity, and idealism. Bergson’s ideas quickly became prevalent in Latin America and were particularly influential during the neospiritual wave that swept Latin America in the first two decades of the twentieth century (Guy 121). Torres highlights the ways in which Quinton and Bergson rework the theory of evolution in order to signal the alterability of science as well as relativize the idea of certainty. For Torres, modernity necessitates dynamic rather than static ways of thinking, and he maintains that progress should be measured not by the quantity of certainties but by the

number of conceptions that are open to or have experienced modification (Torres 27). The danger of convictions, Torres claims, is that they halt action and devalue accuracy. This is why

Torres proposes a critical independence unrestrained by science and mysticism as a viable method for harmony and progress: “El mostrar lo caduco de lo que se tiene generalmente por definitivo y la falibilidad de lo que se tiene generalmente por dogmático, es llegar, no a la liberación del pensamiento y a la plenitud de la vida, porque ésta es una meta inaccesible, pero a lo menos a las sendas de ascensión que a ella conducen” (74). This critical independence should not, however, translate into conviction; rather, it should accept the inexistence of coherent narratives and embrace constant modification. Torres calls the freedom to think critically and independently “the rotation of ideas,” which oscillates in the form of “demoliciones y restauraciones sucesivas e incesantes...” (103).

It is important to note that Torres’s methodology of interrogating idols coincides with Nietzsche’s “philosophizing with a hammer,” which in *The Twilight of the Idols* (1888) means tapping idols to ascertain if they are empty or substantive. The symbolism of their respective tools utilized for this inquiry is likewise indicative of their respective attitudes. For example, Nietzsche’s hammer represents a demolishing, destructive tool, yet Torres insists that “el emblema del espíritu de rectificación es un cincel, no una piqueta; su mensaje es de perfeccionamiento, no de aniquilación” (275). In this way, Torres situates his program between two philosophical extremes, between, on the one hand, the destructive nihilists whose deterministic views surrounding, for example, the

superiority of certain races and, on the other, those who cling to inflexible dogmas because they are unwilling to accept the inevitable modifications of existence. This middle ground rejects the radicalism of the former and seeks to reform the “mental stagnation” of the latter by emphasizing evolution and independence. Above all, Torres’s program seeks to replace the preconceived and predetermined nature of “las convicciones tradicionales e inquebrantables” with “las convicciones racionales y perfectibles” (278).

Torres’s advocacy for an intellectual freedom free from certainty does not coincide with a Nietzschean-like individualism. In contrast, Torres sees individual development only within the larger social framework. Following English sociologist Benjamin Kidd, Torres asserts that “de la integración de las conciencias individuales surge una conciencia colectiva, diferente de cada una de las que la forman y superior a la suma de todas ellas...” (115). In the same way, Torres denies the mutual exclusivity of individual freedom and national solidarity, an idea that was outlined by French politician Henri Bérenger in *La conscience nationale* (1898). (7) National cohesion, much like the modern rhetoric surrounding bipartisanship, implies transcending party loyalties for the greater good. According to Torres, the prevalence of a herd mentality accounts for the diminished propensity of the freedom to interrogate and criticize political parties (127). Torres blames the uncritical acceptance of and devotion to a political party for the facility with which violence erupts in and frustrates Latin American democracies. The ideas of inherent change lead Torres to engage in a suggestive negotiation when he deconstructs the respective roles of an intellectual aristocracy and the masses in the post-war Colombian national project. A central component of *Ariel* and *ariélismo*, informed

by Bérenger and Gustave Le Bon, portrays the masses as unable to transcend their instinctive impulses. (8) Torres echoes this notion by dehumanizing the masses: “el impulso de las multitudes representa cuanto hay de más inconsciente e irrazonado en las acciones humanas;...querer allegar un átomo de razón a esas impulsiones instintivas sería tanto como pretender discutir con el terremoto o convencer al ciclón...” (Torres 132). Such a correlation reveals an elitist attitude that, in addition to denying legitimate agency to the masses, fears their unbridled impulses.

Like Rodó, Torres attributes to the masses a primitive instinct that precludes them from defining a moral compass as well as from generating ‘reasonable’ courses of action within a national framework. The crowd’s *inconsciencia* accounts for its pliability with respect to base emotions such as violence (132). Although “spirit” became a key word after *Ariel*, its definition was flexible. Torres cites Gustave Le Bon’s widely influential *Psychologie des Foules* (1895) to call into question the very existence of the crowd’s spirit and conscience. If these do exist, Torres maintains, “son un espíritu informe y una conciencia oscura y primitiva de donde la verdad y la justicia no emanan sino raras veces, en ráfagas momentáneas, en inspiraciones tornadizas y efímeras...” (133). Torres proposes a thinking elite to fill the critical void left by what he considers the mass’s innate tendency to follow the herd, which has been responsible for the widespread violence and dictatorships that have occurred throughout Latin American republics. Throughout history, Torres argues, steering civilization toward higher ideals has been the obligation of “las mentes superiores que se han atrevido a tener razón contra los demás...” (135).

(9) Such outstanding individuals are capable of envisioning the future and therefore their primary task is, and always has been, to pass “la antorcha de la verdad sobre el espesomanto de tinieblas en que las multitudes se envuelven obstinadamente para negar la luz” (134). (10)

For Torres, a successful democracy means having a directive intelligentsia that can divulge validated ideas and actions via a “cultivated criterion.” Although Torres recognizes the divisive implications of his ideas surrounding equality and legitimate hierarchies, he states that they are less extreme because they do not coincide with the *scientificaristocratism* of the nineteenth century that gave way to racialized diagnostics. Significantly, although Torres insists on the validity of intellectual hierarchies, he also disdains what he calls *herolatría* (hero worship), a concept borrowed from Scottish writer Thomas Carlyle. In *On Heroes and Hero Worship* (1840), Carlyle examines six varieties (11) of “great men” throughout history, such as Mohammed, Dante, Shakespeare, Luther, Rousseau, Cromwell, and Napoleon, and, as the following passage illustrates, casts them as almost supernatural beings:

[The hero] is the living light-fountain, which it is good and pleasant to be near. The light which enlightens, which has enlightened the darkness of the world; and this is not as a kindled lamp only, but rather as a natural luminary shining by the gift of Heaven; a flowing light-fountain, as I say, of native original insight, of manhood and heroic nobleness;^{3/4}in whose radiance all souls feel that it is well with them. (Carlyle 4)

Although his endorsement of the directive roles of a sanctioned intelligentsia seemingly participates in Carlyle’s hyperbolic hero fascination, Torres attempts to

stabilize this by validating the progressive roles that anonymous individuals and groups have played throughout history. (12) Imagining a nation frequently involves mythologizing one figure (for example, Bolívar, Napoleon) and projects onto this person all the accomplishments of a collective effort. According to Torres, this mythologizing tendency is a selective history that privileges hero worship without acknowledging the participation of those people and groups whom national histories and popular narratives overlook. Torres, then, inverts his earlier assertions regarding the incapacity of the masses to participate in national pursuits and insists that “son las masas el granito esencial de la grandeza de las naciones” (188).

According to Czech political theorist Miroslav Hroch, collective memory and equality are two key features of nation-building processes (79). While for Hroch these two facets are not mutually exclusive, Torres interrogates popular myths that inform cultural memory in order to grant agency to and incorporate a larger percentage of the population in the reconstruction of Colombia. Of course, the incongruity between Torres’s initial denigration of the masses and his subsequent calls to reject “toda especie de directores de conciencia o de directores de pensamiento” (188), manifests the oscillative and paradoxical nature of assessing and assigning roles in a post-war national reconstruction. (13)

Although in “Rumbos nuevos” Rodó applauds Torres’s emphasis on equilibrium, Rodó criticizes the Colombian for his insufficient recognition of the importance of legitimate hierarchies. Rodó observes a discrepancy between, on the one

hand, Torres's advocacy for a directive class and, on the other, his protestations against hero worship. According to Rodó, "al impugnar la superstición aristocrática, [Torres] no reconoce todo su valor de oportunidad a la obra de instituir, en el alma de estos pueblos, el sentimiento de la autoridad vinculada a las legítimas aristocracias del espíritu, para la orientación y el gobierno de la conciencia colectiva" ("Rumbos" 48). For Rodó, Torres went too far in attempting to encourage collective participation in imagining the Colombian nation. Despite Torres's clear repudiation of the masses in certain moments of the essay, Rodó felt it necessary to insist once more, as he had done consistently since *Ariel*, on the absolute legitimacy of a directive intellectual class. In other words, Rodó recognizes the importance of equilibrium with respect to positivism and spiritualism, but he is firm in his dichotomous, elitist division between a privileged minority who charts the course for society and the crowd, who should follow their lead because it is unable to generate any substantive sociopolitical progress on its own. While Rodó commends Torres's balanced approach in *Ídola fori*, the Uruguayan feels that the Colombian takes his emphasis on balance too far. Specifically, Rodó criticizes Torres for calling what the Uruguayan considers to be legitimate intellectual authorities an "aristocratic superstition" (Torres 165). However, it is important to remember that unlike Rodó, Torres writes his essay in the midst of a national crisis and therefore does not have the luxury of speaking metaphorically or restricting who can and cannot participate in the reconstruction of post-war Colombia. In other words, in the years following the divisive military and political struggles, in the years following *los Mil Días* Torres sought to avoid the exclusionary policies that spawned the divisive military and political struggles that ravaged Colombia.

Although *Ídola fori* is one of the most widely-read mediums for sharing universal intellectual currents in Latin America in the decade of 1910, literary histories rarely offer more than a quick aside about it. Moreover, critics who have commented Torres's essay view it in an ambivalent manner. For example, as already mentioned above, while Medardo Vitier praises Torres's ability to incorporate a wide variety of scientific, philosophical, and political ideas into *Ídola fori*, he laments that these derive from predominantly European sources (165). Due to Torres's "application" of European ideas to Latin American realities, Vitier classifies the Colombian's Americanism as "indirect" (157). (14) In addition, from the perspective of two important U.S. commentators of the Latin American essay, Earle and Mead, Torres is anything but moderate and calm like *Ídola fori*. Despite these critical assertions that date from the 1940s and 1970s, more recent critics such as Sierra Mejía tend to read *Ídola fori* as a very balanced and serene essay written to quell an era dominated by violence and division. Torres's emphasis on peace and cooperation will undoubtedly be attractive to readers who live in bitterly hyper-partisan political environments, or near rapidly-shifting borders, today. Moreover, Torres stipulates that a successful democracy depends on reason, tolerance, and inclusion. In his estimation the revolts and civil wars in Colombia were fueled by the divisive political ideas and ideologies of a few politicians. The problem was not primarily a power-hungry *caudillo*, although Torres was critical of this strong man too, but rather uncritical ideas used by interested parties. Although Torres underscored the importance of rational ideas, he did so by focusing on serenity, relativity, and sociability (Jaramillo Uribe 443). For over a century, Torres has been essentially dismissed by critics of Latin American literature. When scholars do mention him, they generally label him an 'arielista'. His

connection with *arielismo* is evident from Rodó's prologue, which suggests that both essayists shared a similar pedagogical mission. However, each essayist wrote from very different places and in vastly distinct circumstances: Rodó writes from a small, wealthy country on the verge of an expansive social democracy, while Torres finds himself in the economic and cultural aftermaths of a civil war. In other words, Rodó's spiritualism was too vague and simplistic for the post-war necessities of Colombia, which required utilitarian and practical pursuits (Sierra Mejía *Carlos Arturo Torres* 23-25). Rodó overlooks the plethora of geopolitical realities that inform cultural production in Colombia in the post-war period. Civil wars, a contentious political system, and the succession of Panama with the intervention of the United States, necessitate a different reading of Torres's essay outside a strictly *arielista* paradigm. As I have pointed out, Torres's principle disjunction with Rodó's *arielismo* lies in the notion of legitimate hierarchies. Initially, Torres validates Rodó's elitist vision in no uncertain terms. Subsequently, however, he argues against the exclusivity of *Ariel* by insisting that all members of a nation, not just the select intellectual minority, deserve to participate in determining the direction of their countries. Rodó's restrictive view of democracy is incongruous with the geopolitical realities in post-war Colombia that necessitated a more inclusive vision for democratic participation. In other words, Torres realized from first hand experience that exclusivity and hyper-partisanship are synonymous and counterproductive for democratic projects. Therefore, Rodó's continentalist discourse that advocates an elitist, spiritualist transcendence of material realities and utilitarian endeavors contrasts sharply with Torres's role as a man of state trying to navigate and reconcile the complexities of a highly polarized political situation in Colombia.

Notes

(1). His works include *Poemas simbólicos* (1897), *La abadía de Westminster* (1902), *Estudios ingleses* and *Estudios varios* (1906).

(2). Bacon identifies four kinds of idols: idols of the Tribe, idols of the Cave, idols of the Marketplace and idols of the Theater (Bacon 20).

(3). “Torres no posee ni la tolerancia ni la elasticidad espiritual necesarias para comprender a los que defienden opiniones opuestas a las suyas. Está seguro de la verdad de sus aseveraciones y suele recibir la contradicción con el porte de apóstol mal comprendido” (Earle and Mead 57).

(4). The second edition of the essay (1916) is entitled *Los ídolos del foro*.

(5). Vitier maintains that Torres offers an insufficient explanation of the theory of idols, which he believes accounts for the essay’s inaccessibility for most Latin American readers (158).

(6). Colombian writer Gabriel García Márquez fictionalizes how these catastrophic events affected a small, isolated village called Macondo in his bestseller novel, *Cien años de soledad* (1967).

(7). Bérenger’s ideas also influenced Rodó, who mentions Bérenger’s *L’aristocratie intellectuelle* (1895) in *Ariel* (Cf. Rodó *Ariel* 191).

(8). For Rodó, there are two types of instinct; a dangerous instinct that manifests itself in the imitative tendencies of the masses and an ideal instinct that permits a select minority of the “legitimate human superiorities” (*Ariel* 26) to transcend mediocre influences.

(9). For example, Carlyle, Nietzsche, Emerson, and William James all claimed that only exceptional men *create* history (Torres 165).

(10). Note how this description mirrors Carlyle's hero worship.

(11). The six kinds of heroes are: divine, prophet, poet, priest, man of letters, and king.

(12). British writer Carne Ross analyzes a recent resurgence of this idea in the Occupy Wall Street movement in the United States in his *The Leaderless Revolution: How Ordinary People Will Take Charge and Change Politics in the 21st Century*.

(13). Vitier opines that this negotiation is unsatisfactory because he believes that the references Torres provides in hopes of subverting Carlyle's hero worship actually reinforce it (168).

(14). It is curious, however, that Vitier does not apply the same standard to Rodó's *Ariel*, an essay that engages with an enormous quantity of European ideas, but cites very few Latin American sources.

Works Cited

Altamirano, Carlos. *Historia de los intelectuales en América Latina: Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.

Bacon, Francis. *Novum Organum*. New York: American Home Library Company, 1902.

Carlyle, Thomas. *Heroes and Hero Worship*. London: Chapman and Hall, 1869.

Devés Valdés, Eduardo. "El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo XX: La reivindicación de la identidad." *CUYO: Anuario de Filosofía Argentina y Americana* 14 (1997): 11-75.

Earle, Peter and Robert Mead. *Historia del ensayo hispanoamericano*. México: Ediciones de Andrea, 1973.

Fischer, Thomas. "Desarrollo hacia afuera y "revoluciones" en Colombia, 1850-1910." In *Memoria de un país en guerra: los Mil Días: 1899-1902*. Eds. Gonzalo Sánchez and Mario Aguilera. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S.A., 2001: 33-58.

Guy, Alain. "Le bergsonisme en Amérique latine." *Caravelle* 1 (1963): 121-139.

Hroch, Miroslav. "From National Movement to the Fully-Formed Nation: The Nation-Building Process in Europe." In *Mapping the Nation*. Ed. Gopal Balakrishnan. New York: Verso, 1999: 78-97.

Jaramillo Uribe, Jaime. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Editorial Temis, 1964.

Nietzsche, Friedrich. *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols, and Other Writings*. Eds. Aaron Ridley and Judith Norman. Tran. Judith Norman. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Posada Carbó, Eduardo. "Las guerras civiles del siglo XIX en la América Hispánica." In *Memoria de un país en guerra: los Mil Días: 1899-1902*. Eds. Gonzalo Sánchez and Mario Aguilera. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S.A., 2001: 59-73.

Rodó, José Enrique. *Ariel*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

-----, "Rumbos nuevos." *El mirador de Próspero*. Valencia: Editorial Cervantes, 1919: 31-61.

Salazar Cáceres, Carlos Gabriel. *Carlos Arturo Torres Peña: Vida, época, pensamiento*. Boyacá, Colombia: Editorial Talleres Gráficos Ltda., 1997.

Sánchez, Gonzalo and Mario Aguilera. "Introducción." In *Memoria de un país en guerra: los Mil Días: 1899-1902*. Eds. Gonzalo Sánchez and Mario Aguilera. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S.A., 2001: 19-30.

Sierra Mejía, Rubén. *Carlos Arturo Torres*. Bogotá: Editorial Nomos, 1989.

-----, "El intelectual contra la guerra." In *Memoria de un país en guerra: los Mil Días: 1899-1902*. Eds. Gonzalo Sánchez and Mario Aguilera. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S.A., 2001: 211-224.

Torres, Carlos Arturo. *Los ídolos del foro: ensayo sobre las supersticiones políticas*. Madrid: Editorial América, 1916.

Vitier, Medardo. *Del ensayo americano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.

“Una nación para el norte argentino”:

viaje y política en *La tierra natal* de Juana Manuela Gorriti

[Vanesa Miseres](#)

University of Notre Dame

[E]s indispensable la incursión de la azada, cautelosa y a tientas, en la tierra oscura. Quien sólo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se perderá lo mejor. Por eso los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato, sino señalando con exactitud el lugar en que el investigador logró atraparlos. Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá proporcionar, por lo tanto, al mismo tiempo una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar no sólo de qué capa provienen los hallazgos sino, ante todo, qué capas hubo que atravesar para encontrarlos.

Walter Benjamin. *Denkbilder, epifanías en viajes*

En su *Historia de la literatura argentina*, aparecida entre 1917 y 1922, el escritor y ensayista Ricardo Rojas (1882-1957) se propone encontrar puntos en común entre todas las experiencias y momentos históricos del país para definir cierta esencia de la literatura argentina. Sienta entonces unas bases arbitrarias para clasificar el corpus literario nacional definiendo *la argentinidad* como “aquella síntesis formada en la conciencia colectiva del país, por la cenestesia de su territorio y de su estado (cuerpo de la nación) y por la memoria de su pueblo y de su idioma (alma de la nación)” (34). Destacando un carácter sintético en los procesos identitarios (la existencia de una conciencia y una

memoria colectivas y un conocimiento general del propio territorio referido con el término “cenestesia”), la *Historia* de Rojas establece que los textos fundacionales de la literatura argentina serían todos aquellos que hubieran surgido o fueran difusores de un sentimiento de correspondencia entre los límites legales y geográficos—lo que Rojas denomina “el cuerpo” de la nación—y los elementos identitarios más abstractos como la raza, la lengua y la tradición—su “alma.” Es decir, textos que aunque no la pudieran definir completamente, constituyeran la “retórica de una nación” (Calhoun 5).

Así es posible notar que en su historiografía de la literatura argentina Rojas sugiere una idea de nación que, en palabras de Ernest Renan, sería el resultado de un “plebiscito diario” basado en el olvido (11, 19), esto es, en el acuerdo diariamente renovable de olvidar diferencias para formar parte de un mismo grupo, de una misma “comunidad imaginada,” dentro de la cual, parafraseando ahora a Benedict Anderson, la literatura cumpliría un rol fundamental (62-63). En este plan de fusión del propósito político con el literario, la escritora Juana Manuela Gorriti (1818-1892) resulta una figura incómoda e inclasificable para Rojas, inclusive dentro del microcosmos de la literatura de mujeres en el que éste la incluye:

creo que doña Juana Manuela Gorriti –cuya obra es deleznable desde el punto de vista literario—fué un temperamento raro, intenso, a ratos fantástico; pero no tiene el don de la emoción perdurable ni de la forma feliz, pues su prosa es generalmente declamatoria y errabunda, como su imaginación literaria. (493)

A juzgar por la crítica a su estilo, la obra de esta escritora nacida en la provincia de Salta en medio de las guerras civiles entre unitarios y federales y exiliada más tarde en Bolivia y Perú por los mismos motivos políticos (1), es descrita con cierto carácter de

“improductividad” dentro del campo cultural argentino. Para Rojas, se trata de una escritura que con un tono enfático y exagerado (*declamatorio*) intenta suplir su carácter fluctuante y la ausencia de un tono u objetivo que la distinga y que, al mismo tiempo, la haga representativa de la literatura de su nación. En definitiva, la obra de Juana Manuela Gorriti es juzgada en las antípodas de textos como el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, las *Bases* de Juan Bautista Alberdi o el *Martín Fierro* de José Hernández. De acuerdo al criterio asumido por el intelectual argentino, estas obras integraban indiscutiblemente el “canon” nacional por el hecho de expresar, cada uno con sus particularidades, el deseo de subsumir los elementos periféricos de la nación en favor de un proyecto único y homogéneo, generalmente traducido en la eliminación de los aspectos “bárbaros” del vasto interior del país a favor del triunfo de la “civilización” encarnada por Buenos Aires, que se convertiría en el mayor polo cultural y centro urbano argentino.

Mi artículo aborda la escritura de Juana Manuela Gorriti, en particular su relato de viaje *La tierra natal* (1889), para demostrar que a través de la narración de un viaje y la adopción de una perspectiva regionalista que otorga visibilidad a una parte de ese interior, el Noroeste argentino, Gorriti descompone la operación niveladora presente tanto en el criterio literario y político de Rojas como en muchos de los textos canónicos del siglo XIX argentino para exponer un territorio nacional todavía no ordenado por esa mirada tradicional. Con esto, mi análisis llama la atención sobre la dimensión histórica y política de este texto que, por tratarse de la vuelta al hogar de la escritora luego de un largo exilio, ha sido generalmente leído desde una perspectiva centrada en la subjetividad de la narradora quien, desde este punto de vista, se limitaría a idealizar o evaluar con nostalgia aquel espacio familiar abandonado.

Muy por el contrario, mi lectura de las implicancias políticas de *La tierra natal* muestra que si la obra de Gorriti es *errabunda*, reutilizando el término empleado por Rojas, es justamente ese *errar*, ese desplazamiento constante —que aquí es geográfico e ideológico (se develan conflictos y opiniones encontradas sobre la historia local)—lo que permite analizar en su escritura aspectos y zonas que quedaron fuera tanto de los discursos fundadores de la nación como de la organización simbólica de un pasado literario (las identidades regionales, el protagonismo del Noroeste argentino en la gesta independentista). El carácter *errático* que negativamente se le atribuyó a la obra de Gorriti para expresar un malestar estético y político representa, en este ensayo, un elemento positivo y suplementario que, agenciado por el desplazamiento del viaje, ofrece una postura alternativa sobre el establecimiento del territorio patrio letrado.

Tiempos y espacios de la tierra natal

The focus on temporality resists the transparent linear equivalence of event and idea that historicism proposes; it provides a perspective on the disjunctive forms of a representation that signify a people, a nation, or a national culture. ... It is the mark of the ambivalence of the nation as a narrative strategy—and apparatus of power—that it produces a continual slippage into analogous, even metonymic, categories, like the people, minorities, or ‘cultural difference’ that continually overlap in the act of writing the nation.

Homi Bhabha. “DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation.”

En *La tierra natal* (1889), Juana Manuela Gorriti narra su regreso a la provincia de Salta, tras un exilio de más de cincuenta años. En este texto que combina algo de la estructura del relato de viaje (observaciones sobre la historia y el paisaje de la región recorrida) con el género autobiográfico (importancia de la memoria y la autorrepresentación del sujeto) y la ficción, se percibe un yo narrador que transita y evalúa el terreno del que alguna vez fue su hogar (Guiñazú y Martín 98-99). El relato acentúa la necesidad de recorrer y reconocer todos los aspectos de ese territorio para poder, en base a ese conocimiento, desarrollar un sentido de pertenencia hacia el mismo.

Esta manera de concebir íntimamente la relación del sujeto con su lugar de origen había sido expresada por la autora años antes, cuando en 1875 es invitada por el *Club Literario de Lima* a dar una conferencia. El tópico elegido para la ocasión fue la creciente tendencia de la aristocracia criolla de enviar a sus hijos a estudiar a Europa. Aunque sin negar lo provechoso que este *Grand Tour* pudiera resultar para un joven (2), Gorriti se preocupa por el efecto que estos viajes tempranos podían provocar en los jóvenes, quienes regresarían con un total desconocimiento de las particularidades, historia y necesidades de su tierra natal:

Arrojado en un mundo desconocido cuya lengua ignora, [el joven] languidece, durante algún tiempo, amilanado, entristecido, en ese aislamiento doloroso. Después, con la ligereza inherente á la infancia, olvídale todo; madre, familia, hogar; ... y cuando un día vuelve á la patria, en vez de la santa alegría del regreso trae el alma lacerada por el dolor de un doble ostracismo: allá el ostracismo de la nacionalidad, aquí el ostracismo del

corazón. O bien, sediento de riquezas, de goces á todo trance, á toda costa, conviértese en instrumento de todas las tiranías que se levantan en el suelo americano. (3) (9-10)

Al poner en duda la naturaleza positiva del viaje a Europa en tanto formador de la nueva elite americana, Gorriti revisa y desautoriza uno de los tropos discursivos más repetidos del pensamiento decimonónico: lejos de tratarse de un viaje de formación indispensable para la importación de ideas desde los centros de civilización (Viñas “La mirada a Europa” 22-23; Ramos 37; Guiñazú y Martín 103), para Gorriti representa un obstáculo para el desarrollo independiente de la nación (Batticuore, “Itinerarios culturales” 164) y es por eso que realiza una ferviente defensa de la familia y del vínculo de los jóvenes con su patria. (4)

La tierra natal puede leerse como contraejemplo de esta preferencia por los viajes al extranjero que Gorriti había denunciado ante la audiencia limeña. Su breve estadía en Salta, de unos treinta días (116), es narrada como una especie de *Grand Tour local*, es decir, un recorrido de aprendizaje que en lugar de dirigirse al exterior de la nación, se desarrolla dentro del espacio regional y es la vía de aprehensión y conocimiento de las fronteras interiores de la nación. El viaje se presenta así en una superposición del presente de la ciudad y el pasado de la memoria personal que trae aparejada la narración de diversos tiempos y figuraciones del Noroeste argentino. En un afán por mostrar, por un lado, el vínculo personal de la protagonista con su lugar de origen y, por el otro, la complejidad de la historia regional, *La tierra natal* alterna entre un pasado colonial de la arquitectura y las creencias y costumbres populares, el pasado de aquellos que vivieron y lucharon por la emancipación nacional, el presente extraño y ajeno a la mirada de la viajera y el futuro que la autora predice para su tierra natal.

En una de sus primeras impresiones camino a la ciudad de Salta, es la misma viajera la encargada de explicitar esta “larga epopeya entre el presente y el lejano pasado” (12) y reflexionar en torno a las continuidades y los cambios del espacio antes familiar: “[S]entada en un tronco de un tala derribado, contemplaba, buscándolos en el recuerdo, aquellos sitios conocidos en otro tiempo, ahora del todo cambiados. El progreso, invadiéndolos, habíalos grandemente embellecido” (24). En esta cita, Gorriti representa su lugar de origen, su *patria chica*, escapando a la linealidad de los discursos históricos dominantes como, por ejemplo, los encarnados por dos de los grupos intelectuales más destacados dentro de la nación Argentina: la Generación del '37, integrada por escritores y políticos como Domingo Sarmiento, Esteban Echeverría y Juan Bautista Alberdi, y la Generación del '80, dentro de la cual se destacaron Eduardo Wilde, Miguel Cané y Lucio V. Mansilla. En gran parte de su obra, Gorriti comparte con el primer grupo la crítica al gobierno opresivo de Juan Manuel de Rosas (Guerra Cunningham 66) y con el segundo, su interés por el registro del proceso de modernización que se estaba llevando a cabo en el país durante las últimas décadas del siglo XIX. (5) Sin embargo, mientras que en el pensamiento de ambas generaciones de intelectuales la formación de la nación se entiende como una sucesión temporalmente directa y continua hacia el progreso, este viaje a una región del interior de la Argentina recupera, contrariamente, la complejidad de la relación espacio-temporal que, según Homi Bhabha, es constitutiva de la experiencia moderna de la nación (293). De esta manera, si en la cita anterior se reconoce el “embellecimiento” que proviene de lo moderno, también es cierto que se percibe la consecuente e inevitable “invasión” de los espacios de un pasado que continúa presente en la mirada de la viajera. Los cambios notados en la región, entonces, llaman la atención sobre una temporalidad que lejos de aparecer nivelada bajo un proyecto único y estable, exhibe simultáneamente

marcas del presente moderno como del pasado colonial e independentista del que la protagonista ha sido testigo.

Para Francine Masiello, este mecanismo narrativo empleado por Gorriti se vincula con el argumento de Edward Said sobre los “dobles comienzos” (xviii), es decir, la existencia de un doble sistema de representación que habla del pasado y, a la vez, ambiciona un futuro y que surge tras un momento crítico en algunas sociedades. La crítica establece que al igual que los versos de “Victoria de Junín” (1825) de José Joaquín Olmedo o los de la “Oda a la agricultura en la zona tórrida” de Andrés Bello (1826), la obra de Gorriti traza un pasado mientras señala posibles futuros para la nación tras el proceso de independencia. Sin embargo, creo que Gorriti reforma los modos en que la memoria operaba en el siglo XIX en estos textos programáticos y presenta una relación entre la nostalgia y el progreso que más que inversa (como la entiende Masiello) es ambivalente. Por eso es que, al igual que en la cita anterior, cuando narra finalmente su llegada a Salta, la viajera encuentra la ciudad “bella” y “engrandecida” (39) evaluando positivamente la modernización de la capital de la provincia, pero al mismo tiempo se lamenta de que las construcciones y casas que ella recuerda, hayan sido reemplazadas por una “aglomeración de edificios desconocidos” (40).

De esta forma, la historia de Salta no será para Gorriti únicamente aquel pasado glorioso que guarda en su memoria ni el presente moderno post-independencia, sino que será el resultado del proceso de incorporación de ambos como componentes activos y actualizados (no borrados ni simplificados) de la historia de la provincia. La tierra natal de Gorriti, como pudo verse, se construye en una compleja combinación y convivencia de los diferentes tiempos y espacios del territorio, que operan como lógicas y culturas

diferentes e irreductibles y cuya expresión resulta clave, desde nuestro presente, para cuestionar la mirada homogénea y horizontal recurrentemente asociada con la construcción de la nación decimonónica (Bhabha 295; Chiaramonte y Souto 332).

Una mirada local sobre la colonia y la independencia

Profundizando la representación plural y ambivalente de los tiempos y espacios de la patria que pudo notarse en los pasajes citados, *La tierra natal* documenta recurrentemente la importancia que había tenido Salta en la historia colonial e independentista como bisagra entre los Andes y el Plata. Durante la colonia, Salta había compuesto una de las divisiones administrativas del Virreinato del Río de la Plata dentro del Imperio Español y formaba parte, junto con otras regiones que luego se segmentaron con la formación de las naciones de Argentina y Bolivia, una “unidad regional sustentada en tradiciones, problemas y necesidades comunes” (Poderti, *La narrativa del Noroeste argentino* 45). Ya *El Lazarillo de ciegos caminantes*, el relato de viajes de un funcionario real por el territorio de la corona española entre 1771 y 1773, recordaba el protagonismo de la provincia como integrante del Camino Real, itinerario trazado para mejorar las comunicaciones entre los polos más importantes del imperio pero que, al mismo tiempo, posibilitaba el crecimiento de las localidades adyacentes en los 3.000 kilómetros que recorría (Bazán 295). Más tarde, como lo explica Alicia Poderti, la revolución por la independencia trajo como consecuencia la fragmentación del sistema comercial y administrativo del Virreinato que, sumado al nuevo rumbo económico de cara al puerto

y al comercio británico del Río de la Plata, fue socavando el papel protagónico del noroeste (“Martín Miguel de Güemes” sin paginación).

Aunque la delimitación política de la nación argentina había acabado con muchos de estos factores económicos y culturales compartidos, Gorriti los reinstala en su recorrido por la región al compartir relatos del pasado colonial, señalando muchas veces también su vínculo con las raíces indígenas, tema presente en otros de sus textos como “La quena” (1845) o “El pozo del Yocci” (1869). La visita a la casa solariega de su familia, por ejemplo, despierta el interés de la protagonista por la historia de uno de sus abuelos, Agustín Zuviría, un español que, mucho antes de la independencia, se había radicado en la provincia de Salta. A través de la historia de vida de su abuelo, Gorriti repasa importantes datos de la región durante el Virreinato: se hace referencia a la rebelión de Túpac Amaru en Cuzco y cómo ésta afectó la historia de toda la zona, desde Lima a Buenos Aires, y también se destaca la prosperidad, riqueza y centralidad de la región, motivos por los cuales su abuelo abandona Buenos Aires para instalarse allí con sus negocios (118-137). La elección de esta historia (un extranjero que prefiere Salta por sobre Buenos Aires), en mi opinión, no es para nada fortuita: se trata de una anécdota que confirma, a finales del siglo XIX, que ese interior remoto de la nación moderna posee un riquísimo bagaje histórico y cultural que parece haber sido olvidado en el presente de la vida nacional.

Como otra reflexión sobre la diversidad de tiempos que conviven en el Noroeste argentino, es interesante la referencia al *ninachiri*, pájaro al que, según la leyenda calchaquí (grupo indígena de la zona), podía vérselo revolotear en las noches de conjunción. La narradora cuenta que dicho pájaro, del que no se sabe ni de dónde viene

ni hacia dónde se dirige, había desaparecido en 1830 y recién se lo había vuelto a ver pocos años antes de la visita de la viajera, en 1884 (51). Pese a que su entusiasmo por la reaparición del legendario pájaro se ve opacada por la explicación científicista de un “sabiondo,” Gorriti rechaza esta perspectiva e insiste en creer que se trata, efectivamente, de la vuelta del *ninachiri*, “que durante medio siglo ha incubado su nueva vida y renace de sus cenizas” (52). Es decir, la narradora se coloca abiertamente en contra de un tipo de discurso que pretende obliterar las diferencias culturales y la diversidad de tradiciones de la región detrás de una única perspectiva racionalizada por los discursos de la ciencia y la modernidad. A la viajera no le importa ser llamada “ignorante” (52) si esto es lo que le devuelve a su relato y a la historia de su pueblo todos los complejos matices idiosincráticos que lo componen. (6) En *La tierra natal*, cada pequeña nota sobre tiempos pasados se deja leer como una parada en la incesante marcha del “tren del progreso” para cargar consigo y hacer partícipes a esas otras voces y otros tiempos que también construyen el presente de las nuevas generaciones que rodean e interrogan a la protagonista.

Como se mencionó anteriormente, este relato de viaje se concentra también en aquellas historias del Noroeste en tiempos de la emancipación, ya que allí se desarrollaron los primeros estallidos revolucionarios (Bazán 295). La figura más destacada de la época, presente también en este texto de Gorriti, será Martín Miguel de Güemes (1785-1821), un militar salteño que había participado de la defensa de Buenos Aires durante las invasiones inglesas y que luego, bajo el plan de acción de Belgrano y San Martín, será el encargado de proteger las fronteras del Norte. (7) Dentro del sistema de protección militar de Güemes y sus tropas, compuestas mayoritariamente por gauchos de la zona, Salta volvía a ser un eje político-militar, esta vez para la protección del avance del ejército

realista hacia las Provincias Unidas, en el periodo que abarca, aproximadamente, desde 1814 hasta 1825.

Para referirse a este lugar prominente de su tierra natal en la consolidación del presente nacional, Gorriti narra algunas memorias de su infancia en las que se acentúa el nexo entre espacio y significación patria. En una ocasión en la que la escritora es invitada a una celebración donde se entona el himno nacional, ella se recuerda a sí misma, junto a su padre, formando parte de ese ritual que envuelve la iconografía y símbolos nacionales: “Lágrimas de doloroso enternecimiento subieron del corazón, al recuerdo del tiempo en que, de niña, de pie y con devota unción, asida á la mano de mi padre, escuchaba ese canto sagrado, en los días clásicos de la patria...” (48). El himno nacional en el marco de una escena filial funciona como el motor que impulsa la creación de un mito fundacional en el cual su padre José Ignacio Gorriti, amigo y socio político de Güemes, su tía Juana María, esposa del General Manuel de Puch, otro líder militar salteño, entre otras personalidades del pasado, son traídos al presente como integrantes del panteón nacional (Glave 569) que desempeñó un papel heroico en la denominada “Guerra Gaucha.”

En la reconstrucción de este pasado mítico fundacional de la actual nación, no obstante, sobre este panteón heroico, surgen con igual fuerza los momentos de tensión que hacen referencia al trasfondo conflictivo del camino hacia la independencia. Uno de los eventos más significativos que Gorriti recuerda son los enfrentamientos locales que dividieron la provincia en lo que se llamó *Patria Nueva* y *Patria Vieja*, dos segmentos representativos de la lucha por dos proyectos de nación diferentes. (8) Del lado de la Patria Vieja se ubicaron los partidarios de Güemes, mientras que la Patria Nueva estaba conformada por un grupo de ideólogos y políticos locales opuestos a lo que entendían

como un gobierno personalista y autoritario por parte de Güemes. La narradora recuerda este conflicto, que había dividido a su propia familia (enfrentando a su padre con su tío) y explica:

Allá, en sus sombrías lontananzas, aparecíanme las encarnizadas luchas de aquellos dos partidos fraticidas:

Patria nueva y Patria vieja,

Que dividieron á los hijos de Salta, retardando tantas glorias y causando tantos desastres.

Patria nueva: agrupación de ilusos y de mal intencionados que, al frente el enemigo, siempre pronto á invadir el suelo patrio, pedían instituciones cuando no era todavía posible dar sino combates.

Patria vieja: falange de héroes, que, sin tregua ni descanso, guerreaban, hacía diez años, contra las poderosas huestes españolas. (56)

En esta cita Gorriti no sólo explica uno de los conflictos más importantes de la primera mitad del siglo XIX en el Noroeste, sino que también deja clara su posición ideológica, tomando partido por el grupo que integrara su padre, la Patria Vieja. Las palabras de la autora dejan entrever, por otra parte, la “inversión semántica” detrás de esta denominación, ya que el grupo que se identifica como “nuevo,” en realidad, es el que adhiere al viejo orden político, pregonando un sistema representativo sin importar que se concretara la independencia de acuerdo al plan de San Martín (Poderti, “Martín Miguel de Güemes” sin paginación). Reclamando un derecho de antigüedad del otro bando (la

Patria Vieja), Gorriti considera un despropósito este reclamo, expresando que antes que la organización constitucional, debía producirse el advenimiento de una “patria independiente,” objetivo por el cual tanto su padre como Güemes, entre otros, encabezaban las luchas contra el ejército español (Poderti, “Martín Miguel de Güemes” sin paginación).

Gorriti revive estas divisiones políticas en medio de un grupo de jóvenes descendientes de aquellas familias de renombre en la provincia. Estas nuevas generaciones, reitera la escritora, ignoran la historia de sus antepasados. En este olvido puede leerse, además de su percepción nostálgica por todos aquellos “héroes” que poblaron su infancia y que hoy son sólo fantasmas en su discurso, una consecuencia de la obliteración que el Noroeste sufrió dentro de la historia oficial. La figura de Güemes, venerada por la autora, por ejemplo, había recibido grandes afrentas por parte de los altos mandos de Buenos Aires y los terratenientes de la región, quienes rechazaron la formación de milicias gauchas que éste llevó a cabo, ya que, entre otras disputas de intereses, veían con desconfianza el protagonismo de los sectores populares en las guerras independentistas.

Así, el retiro gradual del apoyo a Güemes es representativo de la falta de reconocimiento que, en general, sufrieron los habitantes del noroeste argentino, a pesar de estar entre los primeros grupos que defendieron y posibilitaron el surgimiento de una nación independiente. Figuras como Bartolomé Mitre, por ejemplo, privilegiaron una imagen del líder salteño como demagógico, populista y arbitrario, de manera tal que su papel en la guerra de la independencia y la proyección de su plan estratégico regional fueron reducidos a la labor de un “caudillo” (con todas las connotaciones negativas que

el término traía en la literatura de la época) protector de las “fronteras” de la nación (Poderti, “Martín Miguel de Güemes” sin paginación). Es entonces la voz de la protagonista la encargada de reponer el significante velado de la historia, narrando y describiendo los hechos cruciales del pasado como un gesto de reivindicación y resistencia frente a este olvido del presente. En mi opinión, el modo en que la autora construye esta mitología fundacional, no se opone tajantemente ni al relato ni a la teleología oficial de la historia (no es una visión completamente marginal como han señalado muchas lecturas sobre Gorriti) sino que busca, a modo de denuncia, que estos personajes y hechos también formen parte del discurso representativo de la nación.

La emergencia de un relato regional conflictivo, con sujetos enfrentados hasta en su propia familia, hace de Gorriti una narradora que incomoda a la historia nacional y a la construcción de una literatura fundacional pensada como conciliadora de estos conflictos (Sommer 30-51). Otro ejemplo clave de estas voces disidentes se destaca con la aparición y actuación del anónimo *gauchipolítico* con el cual la narradora discute acerca del pasado y el presente de la patria. Este personaje encarna las voces de los iniciadores de la literatura gauchesca, quienes cantaban los *cielitos* (composiciones poético-musicales de origen popular) celebrando las guerras de emancipación pero que rápidamente sintieron un profundo desencanto por los resultados políticos de esta ruptura con España, sentimiento que también supieron manifestar en su poesía. Principalmente bajo las guerras civiles, la palabra del *gauchipolítico* se vuelve un instrumento de denuncia social, un transmisor de “verdades” históricas que todos conocían pero que, como se expresa en *La tierra natal*, en boca de estos personajes lograban un mayor impacto en quienes las oían (19). Este poder de alcance de su palabra lo habían conseguido transmitiendo en clave gauchesca (imitando y estetizando la lengua del

gaucho) los sucesos más importantes del acontecer rioplatense, cuya figura central era, por supuesto, Juan Manuel de Rosas. (9)

Dentro del relato, la narradora comparte con este singular personaje parte de su viaje de regreso a Salta y, a pocos kilómetros de su destino, el *gauchipolítico* comienza a relatar una serie de eventos sangrientos y terribles relacionados con las crueles luchas entre unitarios y federales en el terreno salteño. Uno de ellos recuerda las persecuciones pasadas sobre los federales y lo irónico que esto resulta visto desde el presente. También a modo de denuncia, el final de la anécdota ilustra con un cuerpo mutilado los resultados de la lucha contra las fuerzas dominantes:

—Precisamente ... allí donde ven las ruinas de aquel rancho, fusilaron a dos valientes servidores de la patria: Pereda y Boedo.

¿Cuál era su crimen?

Ser federales, defensores del mismo gobierno que hoy, los unitarios triunfantes, sostienen y aceptan! Habría de reír de esta imbécil inconsecuencia si no tuviera presente aquella escena que presencié de niño, cuando Boedo ... herido en esa batalla por una bala, que le llevó la mandíbula inferior reemplazada por un aparato de goma elástica oculto entre su larga y abundante barba, llegado al momento supremo, así, de una manera imprevista, sin previo juicio, en un parage desierto y rodeado de enemigos, en un arranque de indignación:

—¡Patria!—exclamó—así dejas acabar al que empleó su vida en servirte, y que por ti perdió en una hora cuanto hace dulce la vida: belleza, juventud, amor?—

Y así diciendo, arrancó el aparato que ocultaba la mutilación de su rostro, quedando con la lengua caída sobre el pecho, desfigurado, horrible. (17-18)

Dentro del carruaje en el que se desplazan, la voz del *gauchipolítico* se destaca en su capacidad de relacionar cada paisaje con un suceso relevante de la historia pasada y reciente. Esta voz que, a principios del XIX, une estética y política encarnando la expresión popular y reactivando la literatura gauchesca desde nuevos géneros y espacios de circulación, logra formular una representación espectacular de la política y la violencia a medida que los pasajeros se enfrentan con el espacio salteño (Lucero 17-36). Aunque la disolución del conflicto entre unitarios y federales fue entendida por gran parte de los sectores políticos e intelectuales como el verdadero nacimiento de la República Argentina (Chiaromonte y Souto 321), la anécdota de Gorriti desacredita esa perspectiva oficial exhibiendo las irregulares formas (representadas en el cuerpo desfigurado de Boedo) en las que la política nacional se había implementado y señalando la movilidad de las oposiciones partidarias (los unitarios no son tan diferentes de los federales) e ideológicas (el proceder de uno y otro bando son similares) sobre las que se construye la identificación con la patria.

Por último, la aparición de este particular narrador y su forma de pensar la historia permiten trazar un paralelo con la propia autora, ya que ambos interpretan la carga histórica del espacio que recorren acentuando el nexo evidente entre el relato de un sujeto en viaje y la configuración de una nación posible a partir de su conocimiento y recorrido. No es casualidad que en el momento en que la viajera se está acercando al objeto que busca describir (su tierra natal) intervenga esta voz anónima anticipando de manera

grotesca e hiperbólica el mismo tipo de vínculo que la viajera va a examinar en su paso y estaba en la capital de la provincia.

En este sentido, en el íntimo viaje de retorno a su hogar, Gorriti restaura los vínculos que luego en la historia oficial de la nación, en los programas modernizadores de corte centralista como los que triunfaron después de la independencia argentina, serán frecuentemente minimizados o directamente negados. La exposición de esta complejidad histórica del territorio y la percepción de los diversos tiempos atravesados en la región presentes en *La tierra natal* no son simplemente el reflejo de la mirada femenina nostálgica hacia un pasado que contrasta con las ruinas del presente. (10) Es una narración que se extiende más allá de la perspectiva emotiva de su protagonista y consigue, en mi opinión, cambiar el ideologema acuñado por el proyecto triunfante del siglo XIX en el cual el norte es presentado como un espacio bárbaro, vinculado aún con la opresión colonial y ajeno o en las “fronteras” de la historia argentina.

Volviendo al comienzo del ensayo, si Rojas propone la síntesis, el olvido y borrado de las diferencias como base para la construcción de la nación, Gorriti emplea un método que se asemeja al procedimiento de la azada en la tierra que describe Walter Benjamin en el epígrafe que abre este artículo. Es decir, es la encargada de excavar y exponer las capas de la historia que se han atravesado hasta llegar a ese presente de la narración. Con esto, la autora reivindica el papel de la memoria individual y las sensaciones ambiguas antes el paso del tiempo y las transformaciones del espacio, construyendo un sentido de la nación que contempla e incluye esas diferencias negadas en los otros discursos.

Contra una “desertificación” del territorio nacional

....El Desierto

inconmensurable, abierto,
y misterioso a sus pies
se extiende; triste el semblante,
solitario y taciturno
como el mar, cuando un instante
el crepúsculo nocturno,
pone rienda a su altivez.

Esteban Echeverría, "La cautiva"

Dentro de la literatura decimonónica argentina, la imagen del desierto es una de las más recurrentes a la hora de representar y asimilar el territorio nacional. Prueba de ello son los versos iniciales, citados en este último epígrafe, de "La Cautiva" (1837) de Esteban Echeverría, texto fundamental para analizar la constitución discursiva de la nación. En este poema, el desierto no es simplemente el paisaje donde se llevará a cabo la historia: es una presencia visible y una fuente creadora de sentidos a lo largo de toda la obra. Jens Andermann afirma inclusive que todo el imaginario de la primera etapa de la Argentina se crea, primordialmente, de manera topográfica, pensando a la nación como un desierto "despojada de huellas culturales," donde es posible "inscribir una letra portadora de un discurso civilizador y universalista" silenciando y excluyendo al otro (17). Así por ejemplo, para la Generación del '37, explica Claudia Torre, el desierto como

espacio natural se transforma en “una entidad funcional a una estética y a un programa político”: “desierto designaba lo que no era ciudad y lo que no era frontera” (10). Es decir, se trata de un término relacional que existe como deíctico de una exterioridad amenazante para el plan civilizatorio del XIX y, paradójicamente, llena de oportunidades (Torre 10) para la expresión utópica del *yo* romántico.

Domingo F. Sarmiento será uno de los intelectuales encargados de llevar esta herramienta analítica topográfica al extremo, al concebir al espacio nacional como pura geografía carente de cultura, esto es, sin una serie de artefactos o patrimonio que constituyan el “ser” de los argentinos. Desde Sarmiento hasta César Aira, pasando por Lucio V. Mansilla, Alexander von Humboldt, Charles Darwin o Enrique Hudson, (11) el tropo del desierto aparece una y otra vez como ejemplo de los modos en que se fue imponiendo, con la influencia literaria de locales y extranjeros, un imaginario nacional que homogeniza el territorio y establece límites entre lo que pertenece y lo que es ajeno a esa geografía que ha pasado a ser parte de una nación y de un Estado determinado.

Por otra parte, es interesante reparar en que el relato de viaje ha sido uno de los canales de máxima expresión de esta metáfora del desierto (Prieto; Viñas, “Indios, ejército y frontera”; Rodríguez; Torre). El estudio de Ernesto Livón-Grosman señala tres etapas históricas de la utilización del término que pueden rastrearse en el corpus compuesto por los textos de varios de los autores mencionados, todos ellos viajeros en su tiempo. Según el crítico, se trata de una literatura que primero controla y luego conquista y metaforiza ese espacio desértico, sin reconocer en ninguna de estas instancias una identidad o caracterización previa a la llegada y mirada del viajero (14-15). En otras palabras, son el viajero y su relato los que fundan e interpretan el espacio nacional

presuponiendo un vacío absoluto antes de su llegada. En el caso de los textos expedicionarios producidos durante la Campaña del Desierto, para citar otro ejemplo, este gesto es fundamental para justificar y legitimar la misión del Estado de “poblar” el territorio (Torre 11).

Aunque *La tierra natal* también forma parte del género del relato de viaje y se trata de un texto cuya matriz topográfica es fundamental para la formulación de la mirada de la mujer sobre el territorio nacional, la perspectiva regionalista adoptada, como se pudo apreciar, va a contrapelo de la lectura anterior. Gorriti hace uso del relato de viaje pero lo lleva al encuentro de otras zonas, territorios y temporalidades. La autora adopta una estrategia novedosa al probar este género literario en un espacio geográfico y cultural como el Noroeste argentino que, al evocar constantemente el pasado indígena, virreinal o español, se resiste a la aplicación de un discurso topográfico que erradique sus huellas culturales y entiende a la nación, muy por el contrario, como un “todo no homogéneo pero sí armónico de diversas fisonomías regionales” (Castellino 8).

“Una nación para el norte argentino,” el título de este artículo, glosa el clásico estudio de Tulio Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino*, buscando llamar la atención sobre esa “voluntad fundacional” (Hora 17) que se encuentra en el accionar de los letrados criollos que se proponen reconstruir las bases de la nación tras la caída de Rosas (1852) (signo de un pasado decadente, superado) haciendo *tabula rasa* de todas las marcas culturales preexistentes. Si en el texto de Donghi se parte de la metáfora del desierto como el banco de pruebas donde se busca crear desde cero una nueva idea de nación, la postura de Gorriti representa el reverso de esta tendencia, ya que muestra la necesidad de relativizar la infalibilidad de este discurso cuando su objeto de estudio

cambia hacia una zona que de ninguna manera puede homologarse con la idea del desierto. En otras palabras, *La tierra natal* busca resistir lo que podría llamarse una *desertificación* del Noroeste argentino.

Notas

(1). Muchos críticos se han dedicado a narrar los detalles de la vida de Juana Manuela Gorriti. Además de los artículos citados en este ensayo, pueden también consultarse Mary Berg, “Juana Manuela Gorriti,” la colección editada por Cristina Iglesia, *El ajuar de la patria: ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, o las biografías ficcionalizadas de Marta Mercader, *Juana Manuela mucha mujer* (1980) o Analía Efron, *Juana Gorriti: Una biografía íntima* (1998).

(2). Se denominaba *Grand Tour* al viaje por Europa que realizaban los jóvenes varones de la clase alta europea con el fin de educarse en la “alta cultura” occidental: era un ritual de pasaje educativo. Esta costumbre comienza alrededor de la década de 1660 y se continua hasta el siglo XIX, periodo en el que se transforma “en una gira de placer por espacios ya domesticados por el turismo” (Fombona 33). Generalmente, este viaje incluía un itinerario fijo cuyo valor residía en la exposición a la cultura clásica y Renacentista que formaba el gusto y los valores estéticos de la aristocracia europea. Trasladado como práctica de la elite criolla a Latinoamérica, este viaje constituye también una vía de educación, un rito de pasaje del joven a la adultez, pero se le agrega una dimensión ideológica mayor, ya que los jóvenes que emprenden este tipo de viajes serán los futuros líderes de las naciones americanas. La idea de mirar hacia Europa, de formarse en el Viejo Continente para luego trasladar ideas y modelos económicos, políticos o sociales al Nuevo, es una práctica que es, como lo muestra la propia Gorriti, objeto de críticas: se cuestiona la validez o el alcance de esta formación para resolver los problemas locales de Hispanoamérica.

(3). Tanto en esta cita como en las extraídas de *La tierra natal*, respeto la ortografía de los textos originales.

(4). En *El taller de la escritora*, Graciela Batticuore analiza el discurso de Gorriti en el *Club Literario de Lima* como “programa cultural” que más tarde será objeto de debate en las tertulias y periódicos en los que la escritora participa. Batticuore además ofrece una interesante comparación entre los niños figurados en este discurso y el personaje masculino de la novela de Gorriti *Oasis en la vida* (1888): Mauricio, quien a pesar de haber sido expulsado muy joven de su hogar y enviado a Europa, conserva el carácter de héroe romántico que anhela con el regreso a su patria (97-99).

(5). Para un análisis de la relación de Gorriti con la Generación del '37, puede consultarse el artículo “Visión marginal de la historia en la narrativa de Juana Manuela

Gorriti” de Lucía Guerra Cunningham. Por otro lado, su novela *Oasis en la vida* (1888) que narra la historia de amor entre un escritor y una mujer trabajadora en medio de una trama donde los cambios económicos e industriales se hacen presentes, es la que más la acerca a la temática moderna de la literatura finisecular (Denegri 382).

(6). María Cristina Guiñazú y Claire Martin ofrecen también una sugerente lectura de esta leyenda, a la que interpretan como espejo de la propia historia de la protagonista, quien también se exilia por más de medio siglo en fechas similares a las que el pájaro se ausenta de la zona y cuyo relato de viaje, a diferencia de los más convencionales dentro del género, no especifica ni el lugar de partida ni el de su destino final, acentuando así la experiencia del exilio de la autora y su constante búsqueda por el lugar del origen (98-101).

(7). En “Güemes. Recuerdos de la infancia” (1858), Gorriti recuerda el encuentro con este militar en su Horcones natal (estancia de su familia), cuando era una niña. El relato es reiterado posteriormente en su serie “Perfiles” (1892).

(8). A comienzos de 1821, en medio de la lucha contra los españoles, la situación política interna de Salta se volvió tensa a causa de diversas razones como el autoritarismo, la ambición de poder o la inexperiencia política de la dirigencia criolla (Bazán 248). Así, la provincia quedó dividida en estos dos sectores.

(9). Ángel Rama analiza la gesta y evolución de la figura del gauchipolítico y la poesía gauchesca rioplatense en su trabajo *Los Gauchipolíticos rioplatenses* (1982).

(10). En *Private Topographies*, Marzena Grzegorcyk realiza una interesante relectura de la función de las ruinas en *La tierra natal* siguiendo la definición de Walter Benjamin.

(11). En *Un desierto para la nación*, Fermín Rodríguez examina este corpus literario partiendo también del trabajo de Halperín Donghi para repensar los modos en que la metáfora del desierto fue utilizada para configurar política, económica y culturalmente el espacio nacional a lo largo de la historia.

Obras citadas

Aira, César. *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.

_____. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1991.

Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1943.

Andermann, Jens. *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

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

Arambel-Guiñazú, María Cristina y Claire Emilie Martín, eds. *Las mujeres toman la palabra: escritura femenina del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana, 2001.

Batticuore, Graciela. "Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXII. 43-44, (1996): 163-80.

---. *El taller de la escritora: Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti, Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

Bazán, Armando Raúl. *Historia del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

Bhabha, Homi. "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation." *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990. 291-322.

Benjamin, Walter. *Denkbilder, epifanías en viajes*. Buenos Aires: El Cuenco del Plata, 2011.

Berg, Mary. "Juana Manuela Gorriti." *Escritoras de Hispanoamérica*. Ed. Diane Marting. Bogotá: Siglo Veintiuno, 1992. 231-45.

Calhoun, Craig. *Nationalism*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.

Castellino, Marta Elena. Prólogo. *Literatura de las regiones argentinas*. Ed. Gloria Videla de Rivero y Marta Elena Castellino. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2004 7-10.

Chiaromonte, José Carlos y Nora Souto. "De la ciudad a la nación. Las vicisitudes de la organización política argentina y los fundamentos de la conciencia nacional." *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Ed. Francisco Colom González. Madrid: Iberoamericana, 2005. 311-32.

Concolorcorvo. *El Lazarillo de ciegos caminantes*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Denegri, Francesca. "Juana Manuela Gorriti" *Encyclopedia of Latin American Literature*. Ed. Verity Smith. Chicago-London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.

Darwin, Charles. *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo en el navío de S.M., "Beagle."* Buenos Aires: El Elefante Blanco, 1997.

Efrón, Analía. *Juana Gorriti: una biografía íntima*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

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

Glave, Luis Miguel. "Imagen y proyección de la mujer en la República." *La mujer en la historia del Perú*. Ed. Carmen Meza Ingar y Teodoro Hampe Martínez. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2008. 553-615.

Gorriti, Juana Manuela. *La tierra natal*. Buenos Aires: F. Lajouane, 1889.

_____. *Misceláneas*. Buenos Aires: Imprenta de M. Biedma, 1878.

_____. *Oasis en la vida*. Buenos Aires: Félix Lajouane, 1888.

_____. *Sueños y Realidades*. Buenos Aires: Biblioteca de "La Nación," 1907.

_____. "Güemes. Recuerdos de la infancia." *Obras Completas*. Tomo III. 106-09.

Grzegorzcyk, Marzena. *Private Topographies. Space, Subjectivity, and Political Change in Modern Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Halperín Donghi, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.

Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.

Hora, Roy. "Una nación para el desierto argentino: algunas claves para su lectura." Tulio Halperin Donghi, *Una nación para el desierto argentino*. 9-30.

Hudson, William Henry. *Idle Days in Patagonia*. London: J.M Dent, 1954.

Humboldt, Alexander. *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*. 5 vols. Trad. de Lisandro Alvarado. Caracas: Biblioteca venezolana de cultura, 1941.

_____. *Cuadros de la naturaleza*. Trad. de Javier Núñez de Prado. Barcelona: Iberia, 1961.

Iglesia, Cristina. *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Feminaria, 1993.

Livon-Grosman, Ernesto. *El relato de viajes y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

Lucero, Nicolás. "La guerra gauchipolítica." *Historia crítica de la literatura argentina v. 2 La lucha de los lenguajes*. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2003. 17-38.

Mansilla, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism. Women, nation & Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln & London: U of Nebraska P, 1984.

Mercader, Marta. *Juanamanuela, mucha mujer*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980.

Poderti, Alicia. *La narrativa del Noroeste argentino. Historia socio-cultural*. Salta: Editorial MILOR, 2000.

_____. "Martín Miguel de Güemes: fisonomías históricas y ficcionales." <http://aliciapoderti.com.ar/bibliografia.html>

Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. Ofelia Castillo. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.

Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Renan, Ernest. "What is a nation?" *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. 8-22.

Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina; ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: G. Kraft, 1957.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo, o civilización y barbarie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991.

Torre, Claudia. "Estudio preliminar: las narraciones del desierto." *El otro desierto de la nación argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. 9-26.

Viñas, David. "La mirada a Europa: Del viaje colonial al viaje estético." *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1964. 3-80.

Adversidades transatlánticas: vida editorial de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de Julio Cortázar

[José Enrique Navarro](#)

The University of Texas at Austin

En la novela corta *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), obra también conocida como simplemente *Vampiros multinacionales*, el argentino Julio Cortázar (1914-1984) empleó la historieta como base de su relato y la revista como formato editorial. Su objetivo era hacer llegar a un público masivo la denuncia de la implicación del gobierno y de las empresas multinacionales estadounidenses en el establecimiento y mantenimiento de las dictaduras que asolaron el Cono Sur en la década de los 70. Las decisiones narrativas y editoriales de Cortázar seguían la tesis de Umberto Eco de que la cultura de masas, al abolir la tradicional relación entre niveles socioeconómicos y formas diferenciadas de consumo cultural, consagra un espacio que facilita el acceso de las masas obreras a los bienes culturales (28). Corroboran el objetivo de la mayor difusión la amplia tirada de *Vampiros multinacionales* —20.000 ejemplares (1)—, así como el hecho de que la obra se publicara como revista para facilitar su venta en quioscos, y no en el restringido canal de las librerías. No obstante, el proyecto fracasó debido, entre otras circunstancias, a la incongruencia que supuso editar en un caro papel couché una publicación que se pretendía llegara a formar parte de la cultura de masas proletaria.

La segunda y tercera edición, mucho más modestas en su tiraje y presentación, fueron publicadas en Argentina en 1989 y 1995, tuvieron una mejor acogida, pero se resintieron por el paso del tiempo. *Vampiros multinacionales* perdió la efervescencia y

actualidad que atesoraba en 1975 y pasó a convertirse en un documento histórico de denuncia de una época reciente al tiempo que lejana.

La cuarta y última edición, por el momento, de este título se llevó a cabo en 2002. Presentada por el histórico sello Destino (2), perteneciente al grupo multinacional español Planeta, esta nueva edición traiciona el proyecto estético de 1975, ya que una nueva historieta, distinta en estilo, encuadres, composición de página, coloreado, contenido gráfico y textual, suplanta a la original. En síntesis, la narración gráfica dista diametralmente de aquello en lo que se apoyó Cortázar.

El presente estudio sostiene que esa alteración afecta a la obra en su conjunto al tiempo que relega a la historieta a una función secundaria, de entretenimiento y no de conocimiento. El análisis comparado de la primera y la última edición, con referencias puntuales al texto cortazariano, permitirá evidenciar que la referida suplantación supone una práctica neocolonial y desculturizadora semejante paradójicamente a la que el novelista argentino pretendiera denunciar mediante la escritura de *Vampiros multinacionales*. Por último, se relacionará este proceder con la problemática suscitada en el campo de los derechos de autor por las llamadas “obras huérfanas”, esto es, creaciones originales cuyos autores son desconocidos o de difícil localización. Se trata, en definitiva, de obras cuya explotación en cualquier forma resulta arriesgada desde un punto de vista jurídico, ya que no se cuenta con la pertinente autorización de sus autores directos o de aquellos (editores, herederos) que adquirieron los derechos económicos asociados a ellas.

Esta obra cortazariana nace fruto de una feliz casualidad. Integrante del llamado Tribunal Russell junto a una quincena de notables políticos, historiadores, escritores —

su colega Gabriel García Márquez— y profesores universitarios, a Cortázar le preocupaba la falta de publicidad de las sentencias, sin ningún valor judicial, que emitía este tribunal internacional de notables (3). Poco después de finalizar una de sus reuniones, celebrada en Bruselas, Cortázar recibe de Luis Guillermo Piazza, jefe literario de la editorial mexicana Novaro (4), un ejemplar del cómic *Fantomas, la amenaza elegante*, adaptación del popular personaje creado por los escritores Marcel Allain y Pierre Souvestre en 1911.

Las novelas francesas del personaje, de corte policial, gozaron de gran éxito desde su aparición hasta mediados de la década de los 60. Dan fe de ello la publicación en ese período de 43 novelas y el rodaje de 11 películas. En ellas, *Fantômas* se presentaba como un criminal sádico y un asesino cruel, guiado por la avaricia y la venganza (Ashberry 5). Por el contrario, el *Fantomas*—sin acento circunflejo— del cómic mexicano es un villano paradójico, pues tiene rasgos que lo asemejan al prototipo del héroe. Así, por ejemplo, delinque en beneficio propio, pero también para ayudar a los más necesitados, en un giro que lo aproxima a la figura de Robin Hood (Weber 92).

Tales rasgos se hallan presentes en el ejemplar que recibió Cortázar, el 201 de la serie, publicado en febrero de 1975, que recogía la historieta titulada "La inteligencia en llamas". Ésta, escrita por Gonzalo Martré y dibujada por Víctor Cruz, arranca con el misterioso saqueo y quema de diversas bibliotecas en todo el mundo, y con la amenaza que reciben editores y escritores—como Octavio Paz, Alberto Moravia, Susan Sontag y el propio Cortázar, que aparecen en el cómic— para que desistan de su intención de publicar más libros. La historieta termina con el enfrentamiento de *Fantomas* con el cerebro de la operación, un demente llamado Steiner.

Cortázar, no satisfecho con el desenlace de la historieta, decidió reutilizar parte del cómic mexicano y reescribir de inmediato la historia de Fantomas, todo ello sin permiso de Novaro, propietaria de los derechos de autor de la historieta. El argentino justificó su proceder en una necesaria reciprocidad: “en esa historieta Fantomas se ocupaba de mí, y en ésta yo me ocupo de Fantomas” (*Papeles* 461) (5). El resultado, publicado en formato revista en junio del mismo año por el periódico mexicano *Excélsior*, incorpora viñetas y páginas sueltas de “La inteligencia en llamas”, así como una miscelánea de ilustraciones, mapas, recortes de periódicos y reproducciones de documentos —hasta un total de 17— que, al hilo del relato escrito por Cortázar, reconducen el robo y destrucción de libros a los crímenes denunciados por el Tribunal Russell, entidad a la que el escritor cedió los derechos de autor sobre la obra resultante.

La escasa atención crítica que esta obra ha merecido hasta la fecha se explica por tres razones. La primera, el hecho de que se trate de un título que podemos considerar menor dentro de la bibliografía cortazariana. El propio autor la definió en su momento como un “divertimento” que escribió para ayudar al Tribunal Russell, del que era miembro (*Cartas* 1579). Sin embargo, por cuanto veremos en las páginas siguientes, la relevancia de *Vampiros multinacionales*, por sí misma y en relación con otros de los títulos de Cortázar, supera tal calificativo.

Ese limitado interés responde además a de un equívoco. Al analizar *Vampiros multinacionales* es recurrente la mención, como sus precedentes inmediatos, de las misceláneas *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), así como la novela *El libro de Manuel* (1973), puesto que en ellas Cortázar emplea distintos materiales gráficos, como simples ilustraciones, *collages*, fotografías, mapas o recortes

de prensa para complementar, contrastar o enfatizar el sentido de lo escrito. Puestas en comparación, resulta lógico que *Vampiros multinacionales* palidezca. De esta suerte, la historia de *Fantomas* se suele leer como un ejemplo más, no en demasía afortunado, de su práctica de combinar texto e ilustraciones de diverso tipo, con el objeto de producir obras de carácter híbrido, que remiten no sólo a la estética surrealista y dadaísta, sino a una larga tradición artística que hunde sus raíces en los manuscritos medievales y sus miniaturas —piénsese, por ejemplo, en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio—.

No obstante, es preciso realizar una aclaración y un deslinde. Tanto la *Vuelta al día en ochenta mundos* como *Último round* pertenecen a lo que el propio Cortázar define como "los libros almanaque", esto es, como una suerte de cajón de sastre en el que de manera inconexa se dan cita con propósito lúdico poemas, relatos cortos, breves ensayos, citas, así como ilustraciones (Soler Serrano). En este sentido, la parte gráfica es uno más de los elementos del libro y no su eje vertebrador. Por el contrario, en *El libro de Manuel* y *Vampiros multinacionales* los recortes de prensa, por un lado, y la historieta e ilustraciones de diverso tipo, por el otro, conducen el texto, fungiendo de hilo conductor del mismo. Además, temáticamente cabe deslindar el propósito de *Vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* de *El libro de Manuel* y *Vampiros multinacionales*, ya que la conciencia política que permea estas últimas está, con alguna que otra excepción, ausente en aquéllas (6). Resulta, por tanto, erróneo equiparar obras que sólo tienen en común el empleo de material gráfico junto al texto escrito, pero cuya intención es diametralmente opuesta: predominantemente lúdica en las primeras dos obras mencionadas, política en las dos últimas.

En tercer y último lugar, cabe mencionar el desconocimiento que la mayoría de los análisis demuestran de la existencia del cómic *La raíz del ombú*, escrito por Julio Cortázar. Fue ésta una historieta de escasa circulación, publicada en 1981 y recuperada en 2004 (7). De ahí que lógicamente se considerara a *Vampiros multinacionales* como un experimento aislado que Cortázar nunca repitió (Franco 51). El rescate editorial de *La raíz del ombú* demuestra todo lo contrario: que la escritura de la historia de Fantomas facilitó que el cuentista y novelista aceptara colaborar, medio lustro más tarde, con el dibujante argentino en el exilio Alberto Cedrón (8). En ella, y siguiendo la línea de *Vampiros multinacionales*, se recurre al artificio de una narración enmarcada. Así, al hilo de una conversación, uno de los personajes desgrana al otro su vida familiar como hijo de emigrante italiano, lo que sirve de excusa para examinar la entonces historia reciente argentina, desde la esperanza generada por el Peronismo a su derrocamiento y la aparición del grupo guerrillero de izquierda Montoneros.

En el prólogo a la historieta, fechada en París en 1980, Cortázar califica *La raíz del ombú* como una historia "que desgraciadamente no es para chicos a pesar de las figuras y los globitos" (5). Esta referencia al lenguaje de la historieta y su capacidad para contar historias para lectores adultos resulta llamativa si la comparamos con la recepción crítica de las dos primeras ediciones de *Vampiros multinacionales*, espaciadas por catorce años (México, 1975 y Buenos Aires, 1989). Observamos en ella una clara influencia de la estética de la recepción, la sociología del público y de la teoría marxista. Así, la mayoría de los análisis se centraron en la adecuación de la obra a su propósito político y a su difusión. Frente a un inicial elogio en los años 70 a la obra en sí, a sus objetivos políticos y su modo de publicación, calificado como ideal para ser consumido por un público masivo (Foster 66), se pasó a finales de los 80 a subrayar la escasa solidez, por simples,

de las ideas políticas presentadas (Luchting 207), así como la excesiva sofisticación, dificultad y alto precio del cuadernillo de *Fantomas* como desencadenantes del fracaso de hacer llegar su mensaje a las masas (McCracken 74-75). Resulta evidente que el conjunto de circunstancias anotado —errónea catalogación de *Vampiros multinacionales* dentro de los trabajos cortazarianos, fuerte influencia de las corrientes de análisis literario en boga, excepcionalidad editorial de *La raíz del ombú*— condujeron a que los estudiosos desestimaran, por un lado, la novedad y posibilidades narrativas que acompañaban a la combinación de historieta y palabra escrita, así como del entramado metaliterario —el autor es narrador, narratario, protagonista y personaje— que Cortázar pudo construir empleando el cómic de *Fantomas*.

Así mismo, los análisis surgidos a raíz de la publicación de la edición argentina de *Fantomas* en 1989 obviaron, tal vez por no haber comparado ésta con la edición mexicana, de 1975, el hecho de que técnicamente se tratara de una nueva edición y no de una reimpresión. Esta afirmación se basa en que, aparte de diferencias tipográficas y de paginación, los fragmentos de historieta de la edición argentina —en blanco y negro— no son una reproducción directa de los originales —a color— que aparecieron en la edición mexicana, esto es, de la historieta de que se sirvió Cortázar como eje de su narración. Una observación detenida de la edición de 1989 permite encontrar diferencias que responden a factores distintos a las calidades de impresión. En primer lugar, el rotulado demuestra el uso de una fuente similar pero no idéntica, y la acentuación que encontramos en la edición mexicana desaparece en la argentina. Por otra parte, los trazos en el entintado de la historieta son muchos más gruesos en la edición en blanco y negro que en la original, hasta el punto de cubrir con burdas pinceladas de color negro espacios que en la primera edición aparecían coloreados. Finalmente, y esto es capital, algunas

groseras diferencias —una planta que desaparece del fondo de una viñeta, un brazo que pertenece a una persona distinta, un personaje calvo y con bigote que en la segunda edición pierde el mostacho y recupera la cabellera— revelan que los responsables de la edición argentina no emplearon las planchas originales de la historieta, sino que calcularon los originales de la primera edición



Fig. 1. Un cúmulo de diferencias se evidencia entre la viñeta izquierda (*Vampiros* 1975 16) y la derecha (*Vampiros* 1989 14): fuentes tipográficas empleadas, acentuación, la reducción de la referencia de los ocho días a dos, las motas de la pared, el brazo y la mano extendidas, el librero de fondo, el bigote y la calva que desaparecen, etc.

El hecho de que ningún crítico se haya referido a estas notorias diferencias evidencia la atención superficial que ha merecido la obra en sí, y más en particular las viñetas del cómic de *Fantomas*, que quedan relegadas de esta manera a la condición de material instrumental puesto al servicio del texto escrito. En este sentido, críticos y editores parecen haber coincidido unánimemente a la hora de privar a la historieta de sustantividad. Sólo así puede entenderse la decisión editorial tomada en 2002 a la hora de recuperar el título cortazariano. En esta ocasión, lejos de remedar la historieta de 1975, la editorial barcelonesa Destino encargó a una pequeña y desconocida empresa local de diseño y publicidad, Krater Estudios, que creara una nueva historieta partiendo de la original.

La edición de Destino es por desgracia un cúmulo de despropósitos. Referiremos aquí, a modo de ilustración, algunos errores harto significativos. La novela corta de Julio Cortázar abre con un capítulo encabezado por el siguiente título: "De cómo el narrador de nuestra fascinante historia salió de su hotel de Bruselas, de las cosas que vio por la calle, y de lo que pasó en la estación de ferrocarril". Páginas más adelante, podemos encontrar el siguiente: "De cómo el narrador alcanzó a tomar el tren *in extremis* (y a partir de aquí se terminan los títulos de los capítulos, puesto que empiezan numerosas y bellas imágenes para dividir y aliviar la lectura de esta fascinante historia)". En todas las ediciones consultadas, excepto la de Destino, este título se distingue tipográficamente del capítulo en sí

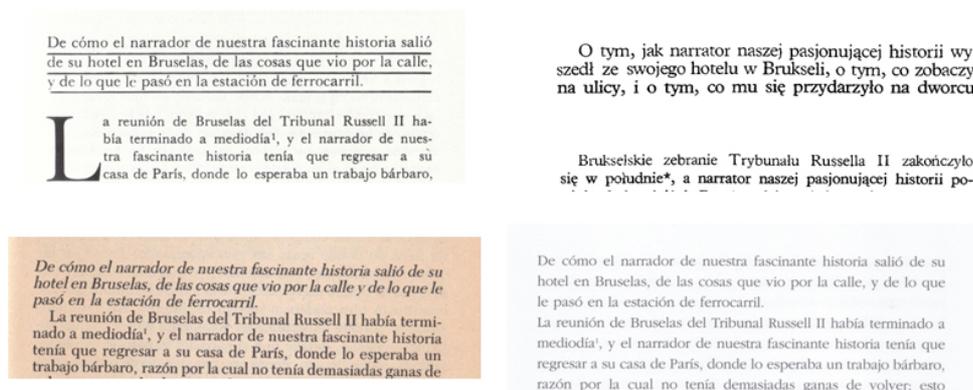


Fig. 2. En el sentido de las agujas del reloj, título y comienzo del primer capítulo en las ediciones mexicana de 1978 (7), la polaca de 1979 (5), la argentina de 1989 (7), y la española de 2003 (5). Es evidente que en todas ellas, excepto en la última, se distingue gracias a la tipografía el título del capítulo del cuerpo de éste.

Cabría exonerar al editor de su responsabilidad como supervisor final del libro si éste hubiera sido su único desliz. Al fin y al cabo, la fe de erratas fue creada precisamente con el objeto de listar descuidos que se califican, en una cláusula de estilo ya clásica,

como "inevitables". No obstante, los errores contenidos en la versión del cómic de *Fantomas* de la editorial Destino superan tales parámetros. Con un estilo que nada tiene que ver con la historieta original en que se basara Cortázar, escrita por Gonzalo Martré y dibujada por Víctor Cruz, firma la nueva versión un desconocido dibujante, Xavier Teixidó (9). Usando la tipología establecida por Scott McCloud, cabría afirmar que el estilo realista o fotográfico de Víctor Cruz choca con el de Teixidó, que tiende a lo icónico, esto es, a la simplificación de líneas (30). El desacierto en la elección de los encuadres o la rigidez en la composición de página demuestra en el caso de Teixidó una clara falta de técnica gráfico-narrativa. A falta de nota aclaratoria alguna que informe de las razones que motivaron la decisión editorial tomada, la inclusión de esta versión del cómic junto al texto cortazariano convierte al libro entero en un documento anacrónico. Se cae en la incongruencia de presentar como sincrónicas obras no contemporáneas, siendo doble su efecto: induce al lector al error respecto a una obra que, al ser suplantada, pierde "su valor y el contexto histórico creativo" (Merino 67). Habiendo sido escrita *Vampiros multinacionales* a mediados de la década de los 70, el cómic que lo acompaña en 2003 se presenta, sin serlo, como propio de esa misma época. La puesta al día de la obra, acaso con el objeto de hacerla más atractiva al público actual, se lleva a cabo sacrificando la esencia de la misma. No nos encontramos ante una nueva versión, hecha por un artista de renombre, que rinda homenaje a la historieta original, ya que en estos casos se da un equilibrio entre el sacrificio y la recompensa. La gravedad de todo lo apuntado se acrecienta con el hecho de que, pese a que *Vampiros multinacionales* ya no se encuentre en el catálogo online de Destino, la recreación que Teixidó hizo de las imágenes de Víctor Cruz es la que está siendo empleada a la hora de publicar la obra en aquellos países en los que el título permanecía inédito. Tal es el

caso, en el momento de escribir estas líneas, de la traducción al portugués y al alemán de la obra de Cortázar (10).

Las referidas deformaciones se perciben desde la primera viñeta que ilustra Teixidó. En ella desaparece el particular homenaje que Cruz rindiera a los icónicos carteles que inspiraron la serie original francesa de *Fantômas*. En la versión original de "La inteligencia en llamas", el enmascarado aparece acostado entre las nubes que rodean la ciudad de Londres (11). En su lugar, la edición de 2003 nos presenta a un Fantomas en una pose cuando menos extraña, acuclillado, y al fondo, la silueta de una ciudad irreconocible. Se nos advierte que el dibujo y color es obra de "Kraterestudio", sin dar crédito alguno por el argumento a Gonzalo Martrés ni a Víctor Cruz por los dibujos en los que Teixidó se basa.

Como ya hemos mencionado, una de las marcas distintivas del Fantomas mexicano frente a su precedente francés es su personalidad. Si en las novelas policíacas de Allain y Souvestre se presentaba como un criminal sádico, en la versión de Novaro se asemeja al prototipo del héroe. Benefactor de los más necesitados, "rodeado de pinturas y numerosas antigüedades, (...) hombre culto y muy sensible" (Gasca cit. Merino 67), el Fantomas mexicano emplea su capacidad intelectual fundamentalmente para el bien y disfruta de una conciencia social de la que carece su homólogo y precedente.

Sin embargo, la sensibilidad social del Fantomas mexicano no alcanza las políticas de género. Esto se refleja en varios fragmentos de "La inteligencia en llamas". La primera y única aparición del alter ego de Fantomas en la historieta, que Cortázar describe como un "muchacho rubio" (*Vampiros 1975* 18 y 22, *Vampiros 2003* 22 y 26),

está disfrutando de una romántica cena con una mujer (morena en la historieta de 1975 y de cabello cambiante en la secuencia de 2003: rubio primero y castaño más tarde), totalmente ajeno a los robos y quemas de bibliotecas. La pareja había asistido a la representación de *La ópera de tres centavos* y, según Cortázar, "la chica en cuestión parecía ávida de saber" (*Vampiros 1975* 17, *Vampiros 2003* 20). Esa ansiedad se corresponde con la atención que ella presta a explicaciones que él brinda sobre la obra brechtiana. En este diálogo su participación se reduce a alguna pregunta y a breves interrupciones que sirven para demostrar su interés por cuanto dice su acompañante masculino. Ello es acorde con el hecho de que en la versión mexicana de la historieta, la mujer no demuestra conocimiento alguno sobre el significado de la obra teatral. En el cómic a Fantomas, no sólo como protagonista de la historieta sino también por su condición de hombre, le corresponde exhibir una sapiencia y capacidad de análisis claramente superior a la de la mujer. Desde un punto de vista gráfico, el hombre ocupa en las viñetas rescatadas por Cortázar una posición central y el primer plano, mientras que el personaje femenino se sitúa a uno de los extremos de la viñeta y en un segundo plano, esto es, en un espacio que no es preferencial. En la versión de 2003 los cambios son múltiples: Fantomas, pese a lo anunciado por Cortázar, aparece retratado como un hombre de pelo oscuro, y en la última de las viñetas es él quien escucha la interpretación que ella ofrece sobre la pieza teatral. Desde el punto de vista espacial no existen grandes cambios, ya que es la figura de Fantomas la que ocupa el centro de la viñeta.



Fig. 3. En la historieta de 1975, reproducida en la parte superior, es Fantomas quien explica a su acompañante el significado de la obra brechtiana (18). En la parte inferior, la versión española de Destino, en la que la acompañante demuestra algún conocimiento sobre la misma (21). A su derecha, la versión alemana, que reproduce fielmente el diálogo original de 1975 (30) 12.

La cena es interrumpida por la noticia del robo y quema de bibliotecas, que Fantomas conoce a través de un periódico. El diario aparece en sus manos en la historieta original, no en la recreación de Destino. La actitud que reflejan los rostros de la pareja se contradice en una y otra versión. En la de 1975, ambos cruzan y mantienen sus miradas, sin mostrar pesar alguno. En la historieta de Teixidó, la expresión facial de Fantomas denota cierta tristeza, que se corresponde con la mirada cabizbaja de ella, mezcla de aflicción y resignación. Misteriosamente, en la versión de 2003 desaparece la última viñeta de esta escena, que es la que da sentido y complementa el comentario de Cortázar: "Para ese entonces el muchacho rubio se había enterado de las terribles noticias de la desaparición de libros de autores famosos, y el diálogo final con su amiga era sumamente romántico:" (*Vampiros 1975 22, Vampiros 2003 26*). La enunciación de carácter explicativo que precede, según las reglas ortográficas, a los dos puntos asume en el presente caso la forma de dos viñetas, que confieren pleno sentido a lo anunciado. La eliminación de la última de ellas dota al texto de una ironía excesiva, toda vez que el

diálogo sobreviviente nada tiene de romántico. La última viñeta añade una serie de informaciones que su desaparición hurta al lector. Así, en primer lugar, indica que la pareja terminó de cenar antes de que Fantomas desapareciera. Segundo, el lector conoce el nombre de la mujer (Ira) (13). Finalmente, y he aquí la conexión con la referencia de Cortázar al romanticismo de la conversación, se nos transmite que ambos habían pasado una semana juntos, que ella califica como "inolvidable."



Fig. 4. La mirada del rubio alter ego de Fantomas (*Vampiros* 1975 22) nada tiene que ver con el cariacontecido varón de cabello moreno de Teixidó (27). También distan de ser iguales las reacciones de su acompañante. Una no baja la mirada, la otra, más sumisa, sí. La versión de 2003 elimina sin motivo la viñeta final, en que los amantes se despiden.

Otra muestra de las relaciones de género que ofrece "La inteligencia en llamas" como documento histórico y que la nueva versión de la historieta falsea la encontramos en la manera en que Fantomas transmite una orden a su ayudante Libra. Si en el original el dedo del enmascarado, en primer plano, subraya la relación de subordinación de la ayudante femenina africana, parte de lo que Cortázar denomina su "harén cibernético" (*Vampiros* 1975 23, *Vampiros* 2003 28), en la versión de Destino toda la expresividad y cuanto comunica ese dedo se esfuma. La figura de Libra se estiliza en la nueva versión, su pecho pierde su carácter puntiagudo en un intento de asexuar su figura, si bien su nuevo vestuario deja su espalda al descubierto. El fondo del cuarto de máquinas se

difumina, lo que contribuye a que toda la atención del lector se centre en la figura femenina, aquí sobredimensionada.



Fig. 5. En un alarde tal vez de corrección política, el inquisitivo dedo de Fantomas (*Vampiros* 1975 26) desaparece en la versión de la historieta de 2003 (32).

Un segundo aspecto que modifica la historieta de Teixidó es el tratamiento de la violencia. Aquí también se erosiona el entrelazamiento entre texto e imagen existente en la edición original. La elección de Cortázar de determinadas viñetas de "La inteligencia en llamas" responde a una intención concreta, y no al azar. Existe la voluntad deliberada de ir permeando la narración de elementos violentos que creen un determinado clima. La inclusión posterior de ilustraciones con diversas armas de fuego, de un collage con policías cuyos rostros ocultan sus cascos o de un puñal hendido en un ojo —en un claro homenaje al conocido cortometraje experimental *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí— van precisamente en esa misma dirección y contribuyen a la culminación que supone la lectura de la sentencia del Tribunal Russell II, incluida a modo de apéndice.

En la obra la primera referencia a la violencia son las amenazas de muerte que reciben los escritores. Éstas se encadenan, ganando en intensidad: Alberto Moravia morirá si escribe un solo libro más; el personaje Cortázar será degollado si publica cualquier nueva novela; Octavio Paz, tras un intento de incendio en su propia casa por unos desconocidos, es el primero en rogar a Fantomas que haga algo. Por cierto, que en el comic de 1975 vemos la ventana de su casa hecha añicos y esta viñeta desaparece en la versión de 2003. En el texto escrito, Cortázar relaciona estas conversaciones telefónicas y el estado de terror que crean con la realidad histórica y contemporánea de Argentina: así, conecta al grupo armado de los mazorqueros, que apoyaban al dictador argentino decimonónico Juan Manuel de Rosas con el horror al que su país estaba retornando, "un estado de cosas en el que las peores torturas parecían moneda corriente" (*Vampiros* 1975 30, *Vampiros* 2003 37).

En el texto, Julio Cortázar conversa telefónicamente con Susan Sontag, quien le dice que "le rompieron las piernas" (*Vampiros* 1975 25, *Vampiros* 2003 31). La escritora estadounidense ha sido víctima de un atentado por publicar reportajes condenatorios de la ola de terror cultural que estaban sufriendo, lo que la convierte en el único miembro de la cultura letrada que sufre violencia física. Esto se representa con toda crudeza en la historieta de Víctor Cruz: Sontag aparece postrada en una cama, con ambas piernas en cabestrillo, y precisando la ayuda de un enfermero para poder hablar por teléfono. Por su parte, la versión publicada por Destino reduce la rotura de ambas piernas a una sola y elimina la figura del enfermero. Desaparecida la imposibilidad física de movimiento mostrada en la primera edición, la representación del dolor muta por completo.



Fig. 6. La gravedad del atentado que sufre Susan Sontag se reduce notablemente en 2003: sólo tiene una de las piernas escayolada y no precisa ayuda para hablar por teléfono. (*Vampiros 1975 32, Vampiros 2003 40*).

Será precisamente Susan Sontag, mártir de la cruzada contra los libros, quien ponga a Cortázar sobre la pista del verdadero culpable y quien insista en la necesidad de convencer a Fantomas de que actuaciones individuales como la suya no siempre solucionan los problemas. Antes de que eso suceda, Fantomas se enfrentará a Steiner, a quien considera responsable de los robos de libros y quema de bibliotecas. Nuevamente, la edición de 2003 edulcora la crudeza de este encuentro. En la versión de 1975, la tensión de su conversación traspasa el ámbito verbal. Fantomas lo señala primeramente con el dedo, para a continuación agarrarlo por la solapa y zarandearlo. Al confrontar las opiniones de Steiner, Fantomas niega con ostensibles espavientos de su mano izquierda. La última viñeta, clímax del enfrentamiento, muestra a ambos contendientes señalándose mutuamente en un ademán amenazante. En ella, Fantomas además llama a Steiner "fanático". Todos estos detalles desaparecen en la versión de Destino, que se limita a retratar a un sereno Steiner, ocupando toda la viñeta, en una actitud neutral que no transmite tensión alguna.



Fig. 7. Los dedos que se confrontan amenazadoramente desaparecen en la versión de Teixidó. Fantomas ya no tacha a Steiner de fanático, lo cual concuerda con la imagen que transmite de hombre sosegado (*Vampiros 1975 34, Vampiros 2003 42*).

A la vista de todo lo anterior, resulta evidente que la versión nada fidedigna llevada a cabo por Teixidó traiciona el espíritu de la obra cortazariana. La decisión editorial de sustituir una historieta por otra sin prestar la debida atención a las convenciones de la narrativa dibujada y a los recursos lingüísticos que ésta emplea demuestra la nula relevancia que concedieron los editores a la historieta como código que muestra a la vez que narra. De ahí que se deprecie su cometido a uno meramente ornamental, en subordinación al texto. La historieta opera así como adorno y comparsa, despojada de su potencial semiótico. Es sorprendente, por un lado, que la información provista por los editores para su inclusión en el ISBN describa la obra como “novela gráfica” y sintomático, por otra parte, que esta operación la lleve a cabo una multinacional española de la edición en su tratamiento de unos materiales originalmente producidos en un país hispanoamericano y que ilustran un momento histórico tan relevante como es el de las dictaduras en el Cono Sur en la década de los 70. El resultado es un pastiche en que se mezclan anacrónicamente, sin armonía ni intención estética alguna, materiales nuevos

y antiguos. Es complicado aventurar la causa de este desaguisado, especialmente cuando sus responsables evitan facilitar información alguna (14).

No obstante, cabría relacionar en buena lógica la recreación del cómic de Fantomas con el cambio en la titularidad de los derechos de autor sobre la obra. La edición de Destino es la primera en la que la cesión de Cortázar de los derechos de explotación en favor del Tribunal Russel desaparece (15). En su lugar, la página de créditos de ésta revierte el copyright a los descendientes del escritor. Es probable que en el proceso de negociación de los derechos de publicación del texto, los servicios jurídicos del Grupo Planeta se plantearan con qué legitimidad podrían ellos reproducir los fragmentos de “La inteligencia en llamas”. La problemática que aquí se plantea nos remite a la figura jurídica de las denominadas “obras huérfanas”. Se entiende por éstas aquellas creaciones generadoras de derechos de autor cuyo titular es desconocido o de difícil localización. Sucede entonces que, al no poder recabar la necesaria autorización para el uso de una determinada obra —como la reproducción de las viñetas en el libro de Cortázar—, el empleo de la misma se realiza bajo el riesgo de que el titular de los derechos sobre la obra reproducida salga a la luz sorpresivamente y denuncie la explotación no autorizada de su creación. En el presente caso, el titular de los derechos sobre el cómic de Fantomas era la editorial Novaro, conforme a la práctica común de la época, por la cual los autores materiales de la historieta —el guionista Gonzalo Martré y el dibujante Víctor Cruz— cedían todos sus derechos en favor de la empresa que los contrataba. Así, la empresa se convertía a todos los efectos en autor de la obra. Al cesar Novaro su actividad comercial a mediados de la década de los ochenta, todo su legado editorial ingresó en el limbo jurídico de las obras huérfanas.

Aunque las dificultades legales que genera la inclusión de los fragmentos de la historieta en *Vampiros multinacionales* puedan explicar la decisión de Planeta, es preciso subrayar que el proceder de Destino no resuelve en absoluto el problema jurídico planteado, al tiempo que atenta contra la integridad y sentido de la obra. En la medida en que la recreación de Teixidó se basa en la historia original mexicana, es una adaptación de la misma, y como tal sólo puede llevarse a cabo con la autorización expresa del autor de la obra primigenia. Desde un punto de vista estético, la nueva versión de la historieta menoscaba y desvaloriza la propuesta artística de Cortázar en su conjunto. Sorprende que un sello perteneciente al séptimo mayor grupo editorial en el mundo demuestre tal impericia o, visto desde otro ángulo, tal escasa consideración al material que publica.

Vampiros multinacionales enmarcaba la lectura que desde México se hizo del personaje de Fantomas, como un criminal con conciencia social, en el rico contexto de la década de los 60 y los 70. La obra refleja fielmente el debate sobre el imperialismo estadounidense y la exploración por la cultura letrada de las posibilidades contestatarias de los medios de cultura masiva (Lindstrom 113). En esta obra, una de las pocas cuyos derechos de edición en lengua castellana no detentaba en exclusiva la editorial española Alfaguara, Cortázar se apropió de una figura de la cultura popular, del lenguaje del cómic y el formato de las revistas de historietas con el objeto de hacer llegar a las masas obreras el contenido de las sentencias del Tribunal Russell. Los fragmentos de la historieta "La inteligencia en llamas" actúan, aparte de como documento histórico, a modo de piezas de un rompecabezas cuya sustitución altera el sentido de la obra hasta el punto de falsearla.

Notas

(1). Tal es el número de ejemplares impresos que consta en el colofón del libro (*Vampiros* 79). No obstante, Cortázar, en una entrevista televisiva para Radio Televisión

Española en 1977, ofreció, probablemente por error, una cifra distinta. El escritor argentino declaró entonces que le pidió al editor que la publicación imitase "lo más posible una de esas pequeñas revistas de cómic, y que en vez de venderlo en las librerías, lo vendiera en los quioscos. Entonces el resultado fue que sesenta mil mexicanos leyeron eso en dos meses" (Soler Serrano).

(2). La editorial Destino fue fundada en 1942 por el editor catalán Josep Vergés. Cimentó su prestigio gracias a la convocatoria anual del Premio Nadal a partir de 1944 y de la inclusión en su catálogo de autores de la talla de Miguel Delibes, Camilo José Cela, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute o Gonzalo Torrente Ballester, entre otros. Sello dedicado fundamentalmente a la edición literaria, en 1989 fue comprada por quien fuera su rival histórico, el Grupo Planeta.

(3). El tribunal debe su nombre a su fundador, el filósofo británico Bernard Russell, quien en 1966 tuvo la idea de crear un organismo internacional privado que juzgara los crímenes de guerra cometidos por el ejército estadounidense en Vietnam. Años más tarde, este tribunal de notables investigó las actuaciones de Estados Unidos en Latinoamérica (Tribunal Russell II, 1973-1976). Más recientemente, se ha encargado de analizar los conflictos internacionales generados en Iraq y en Palestina.

(4). La editorial Novaro desarrolló su actividad desde 1964 hasta mediados de la década de los 80. Publicó principalmente literatura juvenil y revistas de historietas, tanto de autores mexicanos como en traducción.

(5). En esa misma breve pieza de ficción, "Cortázar y los Tártaros Pampeanos", en la que Cortázar simula ser entrevistado, el escritor describe *Vampiros multinacionales* no como un libro, sino como "una simple historieta, eso que llaman tiras cómicas o muñequitos, con algunos modestos agregados de mi parte" (N. pag.) Curiosamente, la ficha del ISBN correspondiente a la edición española de 2002 incluye a la obra dentro del rubro "novela gráfica".

(6). Entre las piezas que sobresalen por su tono político cabría mencionar "Mal de muchos..." y "Homenaje a una torre de fuego", ambas pertenecientes a *Último round*.

(7). De *La raíz del ombú* originalmente se imprimieron en Venezuela solo 300 ejemplares que nunca tuvieron una distribución efectiva. Prueba de ello es que según el catálogo de Worldcat, sólo 15 bibliotecas en el mundo cuentan con un ejemplar de la primera edición entre sus fondos. Una honrosa excepción al desconocimiento general arriba mencionado lo constituye la monografía *Understanding Julio Cortázar*, de Peter Standish (148-49).

(8). Alberto Cedrón fue hermano del músico y cantor Juan Carlos Cedrón, alias *Tata*, con quien Cortázar colaboraría en la composición de un disco de tangos, *Veredas de Buenos Aires*, aparecido en 1980.

(9). En la base de datos del ISBN de libros editados en España, que recoge títulos publicados desde 1972, Teixidor no figura como autor de ningún otra obra. Su nombre tampoco se recoge en el *Atlas español de la Cultura Popular. De la historieta y su uso*

1873-2000, diccionario enciclopédico de Jesús Cuadrado que cuenta con más de 7 000 entradas.

(10). Conforme información suministrada por la base de datos del *Index Translationum* de la UNESCO, éstas han sido publicadas por la editorial lisboeta Teorema y la vienesa Septime en 2003 y 2007, respectivamente.

(11). Como recuerda Ashberry, "Everyone who could read, and even who could not, shivered at posters of a masked man in impeccable evening clothes, dagger in hand, looming over Paris like a somber Gulliver, contemplating hideous misdeeds from which no citizen was safe" (1-2).

(12). Curiosamente, en la versión alemana, Fantomas califica a *La ópera de tres centavos* como la ópera de "la sociedad", y no de "la soledad". Ese cambio también se registra en la versión digital no autorizada publicada en la página *literatura.org*. Los responsables de la traducción al alemán de *Vampiros multinacionales* parecen haber consultado esta versión electrónica, que es la única existente que contiene esta variante. Como anota Daisy Da Silva César, el uso de la palabra "soledad" concuerda con la explicación que de la obra de Brecht sigue haciendo Fantomas en el cómic de "La inteligencia en llamas", viñetas que Cortázar no seleccionó para *Vampiros multinacionales* (107).

(13). Podría tratarse de la princesa y actriz Ira von Fürstenberg (César 92). Ello es acorde con la costumbre del guionista Gonzalo Martré de incluir en las historietas de Fantomas a personajes famosos, con la lógica de que "si Fantomas vivía en París, era un hombre culto e inmensamente rico, debía conocer personajes famosos de aquel entonces, era un tipo Robin Hood que podía ser amigo de Cortázar, Sophia Loren, Jane Fonda, gente de mucha fama pública" (Sánchez n. pag.)

(14). El autor ha intentado infructuosamente en dos ocasiones contactar por correo electrónico con los editores de Destino, no habiendo obtenido respuesta a ninguno de sus mensajes.

(15). Ésta está presente en la edición mexicana de 1975, así como en las argentinas de 1989 y 1995. La cesión de derechos en favor del Tribunal Russell también aparece en la traducción al polaco, publicada en 1979 (4). Por su parte, la edición francesa de 1991, recoge en su página de créditos un críptico copyright "Ad Hoc" (3).

Obras citadas

Ashberry, John. "Introduction to Fantômas." *Fantômas*. Por Marcel Allain y Pierre Souvestre. New York: William Morrow, 1986. 1-10. Impreso.

Base de datos del ISBN España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. *mcu.es*. Internet. 20 mayo 2012.

César, Daisy Da Silva. *Fantomas contra los vampiros multinacionales: literatura e quadrinhos em meio impresso e eletrônico*. Tesis de maestría. Universidad Federal do

Rio Grande do Sul, 2011. *Lume Repositório Digital*. Internet. 11 mayo 2012. <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/37475>>.

Cortázar, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar*. México: Excélsior, 1975. Impreso.

----- *Fantomas przeciw wielonarodowym wampirom*. Trad. Zofia Chadzyńska. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1979. Impreso.

----- *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Gente Sur, 1989. Impreso.

----- *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Edición definitiva*. Buenos Aires: Doyeditores, 1995. Impreso.

----- *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Barcelona: Destino, 2003. Impreso.

"Fantomas gegen die multinationalen Vampire. Eine realisierbare Utopie." *Fantomas gegen die multinationale Vampire und andere Erzählungen aus und über Lateinamerika*. Trad. Christiane Barnaházi y Elisabeth Schöberl. Viena: Septime, 2009. Impreso. 19-90.

----- "Carta a Roberto Fernández Retamar." *Cartas 1969-1983*. Ed. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Alfaguara, 2000. 1579-80. Impreso. Vol. 3 de *Cartas 1937-1983*.

----- "Como ya lo hiciera otra vez, Julio Cortázar..." 1975. *Papeles inesperados*. Ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara, 2009. 459-466. Impreso. Reimpr. de "Cortázar y los Tártaros Pampeanos." *Excélsior* julio 1975, n. pag. Impreso.

-----, escritor. *La raíz del ombú*. Dibujos de Alberto Cedrón. 1981. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina. 2004. Impreso.

Cuadrado, Jesús. *Atlas español de la Cultura Popular. De la historieta y su uso 1873-2000*. 2 vols. Madrid: SinSentido- Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000. Impreso.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 1965. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1968. Impreso. Trad. de *Apocalittici e integrati*. Milán: Bompiani, 1965.

Foster, David William. "Fantomas contra los vampiros multinacionales." *World Literature Today*. 51.1 (1977): 66-66. Impreso.

Franco, Jean. "Comic Stripping: Cortázar in the Age of Mechanical Reproduction." *Cortázar: New Readings*. Ed. Carlos J. Alonso. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 36-56. Impreso.

Index Translationum. UNESCO. *Unesco.org*. Internet. 21 de mayo de 2012.

Lindstrom, Naomi. *The Social Conscience of Latin American Writing*. Austin: Texas, UP, 1998. Impreso.

Luchting, Wolfgang A. "Después de todos los juegos, éste..." *Explicación de textos literarios* 17.1-2 (1988-89): 204-215. Impreso.

McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Nueva York: Harper, 1994. Impreso.

McCracken, Ellen. "«Libro de Manuel» and «Fantomas contra los vampiros multinacionales»: Mass Culture, Art, and Politics." *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*. Ed. Rose M. Sinc. Montclair: Montclair State Coll., 1981: 69-77. Impreso.

Merino, Ana. *El cómic hispánico*. Signo e Imagen 74. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.

Pérez, Genaro J. "A Note on Julio Cortázar's «Fantomas contra los vampiros multinacionales»." *Monographic Review* 7 (1991): 382-85. Impreso.

Sánchez, Luis Carlos. "Fantomas, un héroe centenario de cómic." *Excelsior*. 24 dic. 2011. *Excelsior.com.mx*. Internet. 21 mayo 2012.

Soler Serrano, Joaquín. "Entrevista a Julio Cortázar." *A fondo*. RTVE. 1977. Televisión.

Standish, Peter. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: U of South California P, 2001. Impreso.

¿Cómo hablar del silencio? *Contrabando* y *Un vaquero cruza la frontera en silencio*, dos casos ejemplares del acercamiento ético en la literatura mexicana sobre el narco

[Diana Palaversich](#)

University of New South Wales

El factor más obvio que ha contribuido a la proliferación de la narrativa con el tópico narco, tanto en el campo de la ficción como, sobre todo, en el periodismo investigativo, es el recrudecimiento de la violencia desde que el presidente Felipe Calderón emprendió la lucha contra el narco en 2006, a pocos meses de haber asumido el mando del país. La controvertida decisión del mandatario de declarar una guerra que no se puede ganar ha resultado en una carnicería sin parangones en la historia reciente del país, con más de 50 mil muertos hasta la fecha –estimación ésta un tanto conservadora. El negocio narco y sus violentas secuelas –interpretados habitualmente como una enfermedad endógena característica del norte de México– se han convertido en un fenómeno que afecta a todo el país donde diversas organizaciones criminales destajan el territorio nacional y enfrentan sangrientas luchas tanto por el control de rutas de trasiego de droga hacia Estados Unidos como por el control de un mercado interno creciente y de actividades criminales de diversa índole.

Debido a la vigencia de este tema, que en los últimos seis años acapara las primeras planas de periódicos y noticieros del país, no sorprende que un número significativo de escritores y periodistas se hayan subido al carro de la popularidad del narco, ya sea para abordarlo críticamente o para aprovechar el morbo que inspira en busca de mejores ventas y circulación. La hiperproducción de títulos, tanto en el campo del periodismo investigativo como en la ficción, genera la impresión de que en el mundo

editorial mexicano funciona, desde hace por lo menos una década, una suerte de “narcomaquila” literaria que con asombrosa rapidez escupe grandes cantidades del mismo producto –o por lo menos uno muy parecido– el cual domina las mesas de novedades en las librerías, ocupa un lugar prominente en las ferias del libro locales e internacionales, se reseña regularmente en revistas y suplementos culturales y se galardona con premios literarios. (1)

No obstante, es necesario aclarar que en cuanto concierne al campo de la ficción, este *boom* editorial no necesariamente se ha reflejado –como se supondría– en las superventas de las narconovelas, sino sobre todo, en el creciente número de autores que abordan dicha temática y en la proliferación de títulos que cada año publican editoriales transnacionales con filiales en México, como Random House Mondadori, Planeta, Alfaguara (Santillana) o Tusquets. (2) Desde el principio del nuevo siglo, dichas empresas han hecho una contribución decisiva a la legitimación y promoción de la narconovela mexicana como también a su conversión de una modalidad literaria regional –la que se publica en las pequeñas editoriales locales, se lee y disemina sólo en su región y con virtualmente nula distribución en el resto de la república– en una modalidad literaria desterritorializada practicada ya no sólo en el norte sino también a lo largo del país, donde el tema narco ha sido abordado tanto por los autores consagrados como por los emergentes (3)

Enfrentados con la avalancha de publicaciones y promoción mercadotécnica de la narconarrativa, el “establishment” cultural mexicano se ha mostrado escéptico acerca del valor literario de la misma. (4) Los comentarios críticos al respecto pueden resumirse en la postura de Christopher Domínguez Michael quien en un ensayo publicado en 2010

ofrece su diagnóstico del estado de la narconovela mexicana y afirma que, si bien es poco probable que surja un Azuela de la narcoliteratura en el país, la prosa “depurada y lírica de Yuri Herrera” representa, hasta el momento, la cumbre de esta narrativa: “menos que un principio, [es] el fin de un camino: el imperio narco reducido (como sólo la buena prosa puede y debe hacerlo) a la mirada falsamente idiota de un bufón arrimado al palacio”. Domínguez propone que *Trabajos del reino* (2004) y *Señales que precederán el fin del mundo* (2009) de este autor, son novelas que sobrevivirán el paso del tiempo ya que por la calidad de su propuesta literaria se distinguen de las “noveluchas prescindibles” que “irán perdiendo toda relevancia cuando se hable de México en los tiempos de las guerras del narco”.

Si bien concuerdo con Domínguez en cuanto al considerable valor estético del trabajo del hidalguense, no comparto su opinión de que las novelas de Herrera representan el punto culminante y el fin de trayectoria de la literatura mexicana sobre el narco. Por muy radical que parezca mi propuesta, creo que la narconovela mexicana alcanzó la cumbre veintiún años *antes* de que empezara el boom editorial de esta modalidad literaria, es decir, cuando en 1991 se escribió una novela hasta la fecha insuperable tanto estética como éticamente, *Contrabando*, del dramaturgo chihuahuense, Víctor Hugo Rascón Banda.

Mi propósito en este ensayo es extraer del vasto cuerpo de la narconarrativa mexicana, por cierto de variable calidad literaria, dos obras sobresalientes: la primera, *Contrabando* que tengo como obra maestra del narcotráfico mexicano, y la segunda, un pequeño pero potente texto del joven periodista regiomontano, Diego Enrique Osorno (Monterrey, 1980) *Un vaquero cruza la frontera del silencio* (2011), que,

si bien no se distingue por una excepcional calidad literaria como la novela del chihuahuense –*literariness*/literariedad de todos modos no es su objetivo principal– comparte con el trabajo de Rascón Banda una profunda postura ética hacia la materia narrada que brilla por su ausencia en el nutrido cuerpo de la narconarrativa mexicana dominada por la novela negra, thriller y unas cuantas narcofábulas y narcoparodias. (5) Por postura ética me refiero, desde luego, a la responsabilidad personal y al compromiso moral que asume un autor ante el momento histórico que vive y el tema que narra, y cuyo resultado es una obra que tiene un profundo impacto en el lector y contribuye a la comprensión del predicamento existencial y del sufrimiento del otro. (6)

Ambos textos además parecen existir a espaldas de la maquinaria mercadotécnica de las editoriales transnacionales y del *establishment* crítico: *Contrabando* permaneció en el cajón durante diecisiete años hasta su publicación en 2008 por Planeta, mientras que *Un vaquero cruza la frontera del silencio* se distribuye independiente de las fuerzas del mercado, ya que fue editado y se divulga gratis por parte de Conapred (Consejo Nacional Para Prevenir la Discriminación). Es interesante notar que estas dos obras han despertado poco interés crítico; ninguno de los autores mencionados arriba que reseñan la narconarrativa en las páginas de los suplementos y revistas culturales del país hace referencia a *Contrabando* en su evaluación de esta veta literaria. Se trata de una omisión sorprendente dado que la misma se publicó ya hace cuatro años. Lo que sorprende menos es la falta de reseñas del texto de Osorno que se debe posiblemente a su edición relativamente reciente y al modo de su distribución. (7)

Contrabando

Galardonada con el premio Juan Rulfo en 1991, pero inédita, como llevo señalando, hasta su publicación en 2008 tras la muerte prematura de Rascón Banda, esta conmovedora y hondamente sentida novela del dramaturgo chihuahuense aparece en pleno auge de la narcoviolenca, cuyas dimensiones épicas el escritor había registrado y anunciado proféticamente dos décadas antes.

Desde la distancia histórica de dos décadas, *Contrabando* se lee como una suerte de espeluznante memoria del futuro, una obra visionaria que presenta el narcotráfico como una tragedia griega de proporciones épicas donde las causas sociales, culturales e históricas de la violencia se entretajan con el destino trágico y universal del ser humano. La obra no es sólo brillante por su visión del narcotráfico como la gran tragedia mexicana, sino también en cuanto a su realización literaria pues el autor logra crear un género híbrido en el cual se conjugan novela, guión, poesía, obra de teatro, testimonio y autobiografía. La suma de todos estos géneros le permitió plasmar, desde diferentes estilos y ángulos narrativos, los múltiples efectos del narcotráfico que han cambiado para siempre la vida en la Sierra Tarahumara, escenario donde se despliega esta novela. Una fatalidad rulfiana y el pathos poético enmarcan la obra entera, las historias y testimonios se cruzan y conectan, la última frase de cada capítulo abre nítidamente el relato que se narra en el próximo, dando una cohesión perfecta al conjunto.

Contrabando se construye como un texto polifónico; desde cada capítulo –como si fuera una tumba solitaria de Comala– habla un alma en pena que cuenta su historia y pide, en vano, justicia o venganza. Éste es el caso de Damiana Carraveo, “una mujer muerta en vida” que aparece en un camino de terracería en la oscuridad de la noche frente al coche en el que viajan Víctor Hugo y su padre. Damiana pide que alguien cuente su

desgarradora historia: la pérdida de toda su familia en la matanza en el pueblo de Yepachi, después de la cual ella misma termina torturada y encarcelada, injustamente acusada de ser cabecilla de una banda de narcos.

Está también el testimonio de la Jacinta Primera, otrora reina de las Fiestas del Tercer Centenario, quien, deslumbrada en su juventud por la ostentación y bravuconería de un joven traficante, pierde la gracia y la belleza y ve desaparecer a su amante. Su decadencia corporal, sobre la cual reflexiona a lo largo de su testimonio, refleja en un nivel metafórico la destrucción de todo un pueblo por los efectos de narcotráfico:

Quién iba a imaginar que también este pueblo cambiaría tanto. ¿Se acuerda? El aroma de los azahares en la plaza, la gente en el baile, bailando sin pistola y sin sombrero, los borrachos peleándose en el arroyo a mano limpia, no con armas [...] ¿Y ahora? [...] ¿A qué ya no ve lo mismo? Las tiendas cerradas, la gente escondida, las trocas abandonadas en los caminos. En dónde están los hombres. Puras mujeres enlutadas y niños huérfanos [...]

Ni me parezco, ¿verdad? Dónde quedaría mi cabello. Y mi cintura de avispa. Dónde quedó mi cutis tan blanco, tan suave como la piel de los duraznos, según decían. Y aquellas mis piernas, tan lozanas, tan torneadas; y mis ojos negros con sus pestañas grandes que sombreaban mis párpados (31).

Rascón Banda devuelve la humanidad, el nombre propio y los rasgos particulares a cada personaje. La microhistoria de cada hablante, reconstruida en una serie testimonios magistralmente logrados, refleja la macrohistoria silenciada de los pueblos del norte, históricamente más involucrados y afectados por el narcotráfico. El autor sitúa al lector

en la primera fila del drama humano, como testigo de la soledad y el abandono de un pueblo dejado a merced de narcos y policías, de comunidades que parecen existir a espaldas de un país que durante demasiado tiempo ha ignorado la realidad del narcotráfico, descartándola como un fenómeno exclusivo del norte del país.

Rascón Banda forja la novela con trazos de realidad y elementos autobiográficos. Él mismo, oriundo del pueblo minero de Santa Rosa de Uruachic, en Chihuahua, aparece como protagonista en el papel que interpretó en la vida real: abogado, periodista y escritor. Es por su calidad de letrado que sus interlocutores –campesinos y otros personajes despojados y desprotegidos de su pueblo natal– esperan los ayude a difundir públicamente las injusticias y abusos a que los someten narcos y policías, bandos que, como afirman varios personajes, vienen a ser uno mismo:

Y tú, ¿eres narco?, me preguntó [Damiana]. Le contesté que no. Entonces eres judicial, afirmó con seguridad. ¿Por qué?, le reclamé. Es que miras igual que ellos, respondió. ¿Y de qué vives, entonces? Soy escritor. Ah, mira nomás, escritor. Pues haz un corrido de lo que me pasó, para que el mundo sepa. Yo no hago corridos. Qué lástima, dijo, como eres escritor, lo pensé (12).

Es importante señalar que el texto problematiza de manera autorreferencial dos asuntos clave relacionados con la representación literaria del tema narco –planteados, por cierto, un par de décadas antes del *boom* editorial de dicha narrativa– la posición ética del escritor frente al material que presenta; y la búsqueda de un género literario idóneo para captar la magnitud del impacto de narcotráfico sobre la vida individual y colectiva del país. El primero se evidencia sobre todo al final de la obra, cuando Víctor Hugo, que vino a Santa Rosa a escribir el guión para una película de Tony Ayala en la tranquilidad de la

finca de sus padres, se ve abrumado por los hechos que presencia –masacres, secuestros, abusos impunes– y en vez de escribir un narcomelodrama sobre el amor clandestino entre la mujer de un capo poderoso y un joven no relacionado con el tráfico que le había encargado el director, termina escribiendo el profundo drama que leemos a pesar de las advertencias de su madre que le pide olvidar todo lo que vio:

Acá en Santa Rosa no hay ley que valga ni gente libre de culpa, dice mi madre. No quiero que vuelvas a pisar este pueblo. Si sientes deseos de vernos, iremos adónde tú estés. Acá no se sabe quién es quién. Además, tienes una mirada extraña y una pinta que te perjudica, tiene razón Damiana Carraveo cuando dice que miras como un narco o como judicial, que para el caso es lo mismo. Y además vistes como ellos. No vale la pena que corras el riesgo, no quiero perder un hijo. Ya te encomendé a Santa Rosa de Lima y te entregué a ella. Olvídate de lo que viste y escuchaste acá. Haz de cuenta que fue una simple pesadilla (209). (8)

Vivida y sentida desde adentro –desde el privilegiado conocimiento de un escritor oriundo de la zona en que se desarrolla la novela y desde la destreza técnica de un dramaturgo–, la visión épica y profundamente ética del narcotráfico de Rascón Banda, como destino maldito de los pueblos del norte, difiere radicalmente del acercamiento de una gran parte de la narconarrativa mexicana surgida tras el *boom* editorial cuyos autores tienden a abordar el tema a partir de la representación en los medios, la nota roja, los mitos perpetuados en los narcocorridos, o en el cine hollywoodense. Sus excepcionales valores éticos y estéticos, su vigencia y su habilidad de trascender lo local y apuntar a lo universal convierten a *Contrabando*, en la gran novela del narcotráfico, esa cuya ausencia lamentan los críticos mencionados. Al cabo de los años esta obra no sólo ha pasado la

prueba del tiempo –acaso el mejor juez de la calidad literaria– sino también pareciera ser más relevante hoy que cuando fue escrita hace dos décadas.

Considerada en un contexto más amplio latinoamericano de la narrativa que se ocupa de las consecuencias personales y colectivas de narcotráfico, la novela de Rascón Banda, en cuanto su profundo impacto emotivo, su postura ética y la excepcional calidad literaria, a mi ver está a la par con la elogiada novela *Los ejércitos* de Evelio Rosero y su reconstrucción del drama nacional colombiano desde las márgenes, desde poblados lejanos a la capital, devastados por la violencia perpetuada tanto por el ejército federal y los paramilitares, como por la guerrilla y los narcotraficantes quienes, como dirían los personajes de la novela de Rascón Banda, “vienen a ser lo mismo” (9).

Un vaquero cruza la frontera en silencio

La segunda obra que aquí quisiera destacar, *Un vaquero cruza la frontera en silencio*, es un texto híbrido que mezcla biografía, testimonio, ficción, poesía, crónica, ensayo periodístico y ensayo fotográfico. En él Osorno cuenta dos historias paralelas del silencio. La primera trata de la trayectoria personal de su tío Gerónimo González Garza, un hombre sordomudo nacido en el Rancho Nuevo, ejido de Los Ramones, a 150 kilómetros al norte de Monterrey, a quien el sobrino le había prometido hace varios años escribir la historia de su vida: una vida de discriminación y oportunidades limitadas en México, sus cruces ilegales a Estados Unidos, y sus viajes en la década de 1970 trajinando por el lado gringo de la frontera vendiendo llaveros junto con sus amigos, un grupo variopinto de jóvenes hippies sordomudos mexicanos, con los que descubre un mundo distinto, de oportunidades y servicios especiales, y la posibilidad de una vida social que en México nunca hubieran podido disfrutar.

La vida de Gerónimo está definida desde su niñez por su múltiple condición de marginado: es pobre, vive en el campo, es discapacitado, y más adelante será un inmigrante indocumentado. No obstante, gracias al trabajo duro en Estados Unidos, con el tiempo llega a ser un rancharo casado con una mujer americana, Ana, también sordomuda. La historia de Gerónimo se lee como un relato de superación personal tan caro al discurso norteamericano como regiomontano, en el cual la figura del tío encarna cualidades míticas de la identidad norteña como el empeño de superar obstáculos –en su caso la pobreza y la condición de sordomudo– hasta convertirse en un *self-made man*.

La segunda historia de silencio que se narra es la historia de la frontera noreste, en particular la llamada Frontera Chica –la franja fronteriza tamaulipeca apretada entre Reynosa y Nuevo Laredo– que desde la explosión de la narcoviolencia en la región, en febrero de 2010, ha devenido el pedazo más peligroso del territorio mexicano. Como afirma el autor, se trata de una zona cuya historia de terror –de masacres masivas, pueblos fantasmas y ranchos abandonados por sus habitantes tras desatarse ese fuego cruzado entre diversos grupos delictivos y entre éstos y el propio gobierno federal– todavía no ha sido contada:

La violencia que se desató aquí ha sido mayor que en otras zonas fronterizas del país. Es mucho mayor que en Tijuana actual, mayor que la de Sonora, e incluso que la de Ciudad Juárez. Sin embargo, esta es una zona que parece no usar su voz. Del dolor causado por la violencia en Tijuana, Sonora y Ciudad Juárez ha nacido lenguaje propio [...] acá en la frontera noreste no pasa eso.

La frontera de noreste de México carece de un lenguaje propio en estos tiempos de guerra. Y sin lenguaje, la libertad queda mucho más lejos. El lenguaje es lo que hace

posible el pensamiento, marca la diferencia entre lo que es humano y lo que no lo es. El lenguaje devela misterios.

Pero la frontera noreste no puede hablar (55).

El concepto de silencio y cómo dar la voz a lo silenciado y los silenciados, a lo que se omite de los grandes relatos oficiales y mediáticos escritos por los que tienen acceso al poder y la palabra, se vuelve la preocupación central de este libro, y se plantea explícitamente en una pregunta que enmarca el texto: “¿Cómo escribir sobre el silencio?” (70). Dicho interrogante remite tanto al silencio sensorial-auditivo en que vive su tío, como al silencio real y metafórico de esta frontera “indecible” donde “la barbarie no tiene nombre” (20), como la define el escritor y periodista mexicano Hermann Bellinghausen en el prólogo a la obra. Se trata de un silencio tanto impuesto como autoimpuesto que se manifiesta en varios niveles: en menor medida, en el silenciamiento que promueven gobiernos estatales y municipales para no perjudicar la imagen de la región noreste; y en mayor medida, en la existencia *de facto* de una ‘ley mordaza’: el férreo control de información que en ésta y otras partes del país ejercen los capos del narcotráfico, quienes castigan con torturas y muertes macabramente coreografiadas los reportajes sobre la violencia que se diseminan en medios informativos y redes sociales. Entendida en este contexto más amplio de la violencia y el mutismo en que vive hundida la frontera noreste, la historia personal de Gerónimo adquiere un significado adicional y puede comprenderse también como una potente metáfora de la frontera noreste como una región sin voz, paralizada y amordazada por el miedo y la violencia.

El texto consta, además, de otras dos secciones que complementan la historia del tío: un ensayo fotográfico de título evocativo, “El vaquero que no escucha los caballos

relinchar”, de Rodrigo Vázquez, y un epílogo en el cual habla la voz colectiva de San Fernando, un municipio tamaulipeco que entró en la historia en agosto de 2010 cuando en uno de los ranchos aledaños se descubrieron los cuerpos de 72 migrantes masacrados. Las viñetas fotográficas complementan la narración captando la poética de lo cotidiano de Gerónimo en sus faenas diarias en el rancho, con su esposa y su familia, sus ires y venires a Estados Unidos, luciendo bigote, sombrero norteño y botas vaqueras, signos inconfundibles de su pertenencia norteña. Las imágenes reflejan la domesticidad y tranquilidad del rancho, cuya aparente normalidad y el silencio del mundo en que viven sumidos el tío y su esposa proporcionan un contraste con el paisaje de la narcoguerra y el ruido ensordecedor de disparos y detonaciones que los rodean y que ellos no pueden escuchar:

Gerónimo estaba a unos kilómetros de ahí, revisando el techo de una bodega de forraje para animales [...] algunas veces me ha tocado acompañarlo. Hacemos largos recorridos silenciosos. Trato de imaginar lo que Gerónimo piensa sobre estos tiempos con tanto ruido.

Aquella balacera contra la comandancia municipal de Los Ramones se oyó a varios kilómetros a la distancia. Hay quienes dicen que se hicieron mil tiros. Gerónimo no la escuchó (56).

El ensayo fotográfico desmarca también una frontera simbólica entre la primera parte del libro, “Un vaquero cruza la frontera en silencio”, y el epílogo titulado “Habla San Fernando”, en el cual Osorno asume el rol del cronista de San Fernando, que después de haber sido alcanzado por la “Guerra” –con mayúscula para remarcar su magnitud– dejó de ser un lugar y un hogar para convertirse en una “plaza”, es decir, un punto

estratégico disputado por dos grupos principales del crimen organizado de la zona: los Zetas y el Cartel del Golfo.

La segunda parte del epílogo se escribe como un poema en primera persona desde el cual habla la voz colectiva de San Fernando para contar la llegada de “ellos”, quienes aparecieron como “jinetes del Apocalipsis para sembrar muerte, miedo y desorden”, alterando la vida de la comunidad: “El mal presente casi ni lo vimos llegar. Llegó poco a poco y llegó disfrazado, ya instalado fue mucho peor que todos los huracanes y las sequías juntas” (112). En la interpretación esperanzada de Osorno, evidente en la postura desafiante de la voz colectiva, San Fernando se resiste a pasar a la historia como el sitio infernal que se convirtió en la tumba de los migrantes asesinados, mártires y héroes de este poema de denuncia y testimonio. No obstante, es discutible si esta actitud desafiante que Osorno atribuye a la comunidad sanfernandina refleja realmente el espíritu rebelde de la población, o más bien representa un *wishful thinking* por parte del autor, una suerte de *performance* de la expiación de culpa de un pueblo que paralizado por el miedo a las macabras represalias se ha quedado sordo y mudo frente a las atrocidades cometidas en su seno. Las mismas perpetradas no sólo por los “fuereños” que llegaron como los “jinetes del Apocalipsis” sino también por los muchachos de la localidad quienes –unos bajo amenazas y otros por voluntad propia– engrosaron las filas de los Zetas.

Visto en su conjunto, *Un vaquero cruza la frontera en silencio*, denuncia la dimensión multifactorial de la discriminación en México, la crueldad e insensibilidad de toda una sociedad para con el otro. Esta actitud, según el autor, forma parte del mismo cuadro de indiferencia general que rige en el país hacia el sufrimiento de los demás, ya sean ciudadanos discapacitados, representados en la figura del tío Gerónimo, o más

recientemente, víctimas de la narcoviencia acerca de quienes lo más común es suponer que “algo habrán hecho” todos ellos para terminar así. Una crítica similar de la indiferencia generalizada y el distanciamiento emotivo que rige en el país la ofrece también Juan Villoro quien advierte:

El narcotráfico ha ganado batallas culturales e informativas en una sociedad que se ha protegido del problema con el recurso de la negación: “los sicarios se matan entre sí”. Más que una rutina aceptada o una indiferente banalización del mal, las noticias del hampa han producido un efecto de distanciamiento. Siempre se trata de desconocidos, gente lejana o rara, que sabrá por qué la degüellan.

La estrategia defensiva de no mirar o de asumir que los atracos ocurren lejos, en un parque temático del ajuste de cuentas para el que por suerte no tenemos entradas, se ha venido abajo.

El crimen ya no puede ser relegado a la región tranquilizadora de lo ajeno.

Se puede decir que es sólo ahora cuando la violencia ya se ha desterritorializado y ha alcanzado cada rincón del país, que se han obviado las consecuencias trágicas de la actitud de los gobiernos sucesivos de desestimar durante décadas el narcotráfico y sus secuelas violentas como una enfermedad endémica de la frontera que nada tiene que ver con la realidad del centro.

Un vaquero cruza la frontera en silencio despliega este mismo compromiso social que caracteriza el resto de la labor periodística de Osorno y constituye un ejemplo elocuente del “periodismo infrarrealista”, el concepto que acuña el mismo Osorno, para referirse a la práctica de un periodismo comprometido, urgente y de trincheras, dedicado

a la tarea de revelar puntos ciegos de los grandes relatos mediáticos; de contar historias no contadas de hombres y mujeres comunes, estos ‘ningunos ninguneados’ como diría Eduardo Galeano, cuya experiencia en la vida y la muerte no interesa al discurso oficial. Este compromiso ético con las historias que narra, el uso de la pluma como arma de cambio y de denuncia, tan propio del periodismo contestatario de Osorno, encuentra explicación en su “Manifiesto del periodismo infrarrealista” publicado en agosto de 2011 en las páginas web de *Narco News Bulletin*, donde afirma:

El periodismo infrarrealista sabe que no es lo mismo la retórica de guerra que la guerra. El periodismo infrarrealista no cuenta muertos: Cuenta las historias de los muertos. El periodismo infrarrealista busca la versión de quienes no tienen vocero ni oficina de comunicación social, de quienes nunca han convocado a una conferencia de prensa.

El periodismo infrarrealista salta dentro del aro de fuego: Quiere arrebatarse la narrativa de lo que sucede a los policías y a los narcos. ¿Quién cree que las tristezas diarias son por el enfrentamiento entre un cártel con otro cártel? El periodismo infrarrealista quiere destruir por completo esa narrativa. Esa narrativa oficial tiene sus días contados: Ya se chingó. Se hará desde otro lugar, con otra imaginación. Dejaremos de ser muchedumbre de muertos andantes. El periodismo infrarrealista sueña vida.

El periodismo infrarrealista no hace publicaciones al gusto ni ameniza fiestas, cocteles o reuniones de gabinete. Los reporteros infrarrealistas no se ponen la corbata de la autoimportancia a la hora de redactar y formar parte así de un enorme aparato propagandístico sin apenas saberlo.

El periodismo infrarrealista no es una máquina, se resiste a serlo.

Efectivamente, el periodismo infrarrealista bien podría definir la escritura de todo un grupo de reporteros mexicanos, entre los cuales, desde mi punto de vista, se distinguen por su audacia las mujeres. Sólo en el último año cinco de ellas han abordado temas vigentes y arriesgados: Lydia Cacho el tráfico y abuso de niñas y mujeres; Ana Lilia Pérez los nexos oscuros entre el llamado crimen organizado y la empresa más importante de México, Petróleos Mexicanos (Pemex); Anabel Hernández la estrecha relación entre diferentes instituciones del gobierno mexicano, la sociedad empresarial y el narcotráfico; mientras que Marcela Turatti y Sanjuana Martínez captan la experiencia de los afectados por la violencia y dan voz al dolor de los familiares de los asesinados. (9)

Es importante subrayar que en contraste con esta visión solidaria con los afectados que surge de ese periodismo infrarrealista practicado por Diego Osorno y las autoras mencionadas arriba, la mayor parte de los novelistas que abordan el tema narco se muestran fascinados no con las víctimas sino con los asesinos y perpetradores de la violencia. Incluso una ojeada rápida a varias decenas de contratapas de las novelas que tratan dicho tema publicadas en la última década comprobaría que en ellas predominan personajes cargados de adrenalina los cuales propulsan la trama de estos textos: los sicarios, matones a sueldo, jefes y jefas del narcotráfico, narcojuniors, las Narcocinderelas, los narcocorridistas, cybernarcos, los morros y morras del narco. Es esta una razón adicional por la cual la novela de Rascón Banda –en la cual imperan las voces de estas almas en pena que cuentan la tragedia personal que por último se torna en una tragedia nacional de proporciones épicas– contrasta radicalmente con este mar de

publicaciones que en el fenómeno narco no leen claves de una tragedia nacional sino materia prima para una novela de acción.

Conclusión

Escritos con una diferencia de veinte años, *Contrabando* y *Un vaquero cruza la frontera en silencio* desnudan el predicamento trágico de los pueblos del norte, tan desprotegidos y azotados por la violencia en 1991 cuando se escribe la novela de Rascón Banda, como en 2011 cuando se publica el texto de Osorno. El hecho de que ambos autores son oriundos de la frontera norte, están comprometidos con su terruño y el momento histórico que vive, y han sido testigos de la impotencia y el abandono del pueblo frente a la violencia desatada por los narcos en colusión con quienes en teoría deberían salvaguardar la ley, los sensibilizan frente a la materia que narran y les otorgan una capacidad ejemplar de simpatizar y ponerse en el lugar del otro, elementos clave de su postura ética que los distingue radicalmente de la mayor parte de la producción literaria sobre el tema que, como ya he mencionado, tiende a convertir la tragedia nacional en *thriller* y novela negra, variantes predilectas de la narconarrativa mexicana.

Además de esta encomendable postura ética ambos comparten el interés por la búsqueda de la mejor manera de narrar el impacto individual y colectivo del narcotráfico, reflejado en esa pregunta sobre cómo escribir sobre el silencio que se plantea explícitamente en el texto de Osorno, y queda implícita en la novela de Rascón Banda. Sus obras estéticamente innovadoras, hondamente sentidas y de un impacto emotivo profundo en el lector ofrecen una respuesta elocuente a dicho interrogante y, de esta manera, desmienten el repetido cliché sobre la impotencia del lenguaje para captar los horrores de la violencia, del que dan cuenta las palabras de Rosana Reguillo: “Frente a

estas violencias, el lenguaje naufraga, se agota en el mismo acto de tratar de producir una explicación, una razón; las violencias en el país hacen colapsar nuestros sistemas interpretativos”.

Contrabando y Un vaquero cruza la frontera en silencio, escritas a contrapelo del silencio y la desmemoria, son la prueba irrefutable de que es posible narrar la desbordada y violenta realidad mexicana sin caer en el amarillismo *gore*, el folclorismo o los lugares comunes. Son, en suma, la prueba de que es posible darle voz a esta “frontera indecible” donde “la barbarie no tiene nombre”.

Notas

(1). Menciono sólo unos cuantos de los premios comerciales –es decir, aquellos que una editorial otorga a un libro inédito que ella misma va a publicar– más conocidos: el premio Tusquets 2007 a Élmer Mendoza por su narco-*thriller* *Balas de plata*; y el premio Grijalbo-Mondadori 2010 a Bernardo Bef Fernández por su narcoparodia *Hielo negro*. Fuera del contexto mexicano, el Alfaguara 2011 –uno de los galardones mejor remunerados, con 175 mil dólares– se otorgó a la novela *El ruido de las cosas al caer*, del colombiano Juan Gabriel Vásquez. La obra relata los traumas individuales y colectivos de toda una generación de colombianos cuya vida entera ha sido marcada por los efectos del narcotráfico.

(2). Es importante señalar que la verdadera bonanza de la narrativa que trata el tópico narco –la que sí se traduce en ventas y ganancias considerables– es notable casi exclusivamente en el rubro del periodismo investigativo. Mientras que la mayoría de las narconovelas mexicanas difícilmente logra agotar una sola edición de tres mil a cinco mil ejemplares, la venta de cinco títulos de periodismo investigativo sobre narcotráfico publicados sólo por una casa editorial, Random House Mondadori, ha generado, como señala la periodista Alida Piñón, alrededor de 36 millones de pesos. Los trabajos más vendidos de esta casa editorial hasta abril de 2011 son *Los señores del narco* (2010), de Anabel Hernández, con 60 mil ejemplares vendidos; *La reina del Pacífico* (2008), de Julio Scherer, con 60 mil; *El cartel de Sinaloa* (2011), de Diego Enrique Osorno, con 30 mil; *Historias de muerte y corrupción* (2011), de Julio Scherer, con 12 mil; y *Confesión de un sicario* (2011), de Juan Carlos Reyna, con 10 mil ejemplares. Entre tanto, en la editorial Planeta –que compite directamente con Mondadori por la “maquilación” del mismo producto– los cinco títulos más vendidos con la temática del narco, que suman un total de 148 mil ejemplares vendidos hasta abril de 2011, son también trabajos periodísticos: *La guerra por Juárez* (2009), de Alejandro Páez; *El México narco* (2010), de Rafael Rodríguez Castañeda; *Tierra narca* (2010), de Francisco Cruz; *Marca de*

sangre (2010), de Héctor de Mauleón; y *Maquiavelo para narcos* (2011), de Tomás Borges.

(3). Para una perspectiva panorámica de la narconarrativa mexicana publicada en los últimos diez años y un estudio de la evolución histórica de la misma, desde su inepción en la década de 1960 en Sinaloa hasta su desterritorialización a partir de 1999, véase Palaversich (2009 y 2010). En el norte, la temática narco ha sido abordada, entre otros, por Orfa Alarcón, Leónidas Alfaro, Julian Herbert, Élmer Mendoza, Eduardo Antonio Parra, Hilario Peña, Victor Hugo Rascón Banda, Juan José Rodríguez, Albaro Sandoval, Miguel Tapia, Carlos Velázquez, y Heriberto Yépez. En otras partes del país este tema ha sido tratado por Homero Aridjis, Bernardo Bef Fernández, Carlos Fuentes, Iris García, Sergio González Rodríguez, Mario González Suárez, Yuri Herrera, Rafael Ramírez Heredia, Martín Solares, Juan Pablo Villalobos, Juan Villoro, entre otros.

(4). Rafael Lemus, Hector de Malueón, Sergio Rodríguez González y Orlando Ortiz, entre otros críticos, comparten la misma postura respecto a la hiperproducción y comercialización de dicha narrativa como también la ausencia de la gran novela de narcotráfico. En la conclusión de un artículo publicado en el diario *La Jornada* en 2010, Orlando Ortiz afirma: “La narcoliteratura, en pocas palabras, debe ser mucho más de lo que se ha pretendido que es. La literatura del narcotráfico y la delincuencia organizada está esperando la pluma que, paradójicamente, ‘le haga justicia’”.

(5). En su artículo “Contar la violencia”, publicado en 2010 en el diario español *El País*, la escritora y periodista catalana Lolita Bosch constata la ausencia de una postura ética en la narconovela mexicana y propone a la novela *Los ejércitos*, del colombiano Evelio Rosero, como caso ejemplar del acercamiento ético a la representación de la violencia y el tema narco en el contexto de la literatura mexicana y colombiana.

(6). Sobre la relación entre ética y literatura, como también entre ética y crítica literaria, existe un nutrido cuerpo de obras. Véanse, entre otros, Daniel Attridge, Michael Eskin y Martha Nussbaum, cuyos trabajos trazan el “viraje ético” que se ha dado en la lectura de los textos literarios bajo la influencia de la crítica feminista, estudios postcoloniales y estudios *queer* anclados en lo ético y lo político. Lejos de prescribir una lectura simplista determinada por las fuerzas éticas externas al texto, dichos autores califican de ingenuas las aseveraciones según las cuales los autores de ficción están “naturalmente” eximidos de la responsabilidad ética puesto que sus obras, al ser ficción, tal como reza la frase célebre de Sir Philip Sidney, no mienten ni dicen la verdad (“the poet he never affirms, and therefore never lieth”).

(7). Las primeras reseñas analíticas de *Contrabando* son las de Ignacio Trejo Fuentes en *Revista de la Universidad de México* (2009) y Diana Palaversich en *Tierra Adentro*(2010).

(8). En 1993 Rascón Banda escribió una obra de teatro titulada *Contrabando*, cuyos segmentos forman parte de su novela homónima. Desde su publicación, la pieza se ha estrenado con éxito tanto en México como en otros países. No está muy claro por qué el autor mantuvo *Contrabando*, su primera novela, en el cajón, hasta que fue rescatada en

forma póstuma por el editor de Planeta, Braulio Peralta, y redactada por el escritor Héctor de Mauleón. A fin de cuentas, pareciera que el autor atendió a la solicitud de su madre de no ponerse en peligro, ya que si bien la novela fue escrita y galardonada en 1991, sólo vio la luz tras la muerte del escritor.

(9). En este contexto del periodismo contestatario, o como diría Osorno infrarrealista, es importante mencionar la labor de Lolita Bosch quien en 2010 a raíz del hallazgo de 72 migrantes asesinados en el rancho de San Fernando, empieza a gestionar el sitio web *Nuestra aparente rendición* cuya intención, como señala la autora, es “generar reflexión, conciencia, crítica, debate [...] reunir voces para pensar en comunidad lo que nos está ocurriendo en México, que es inmenso y es imposible entender sin la ayuda de los demás [...] Quería crear un espacio de paz y de diálogo al que finalmente se han sumado 18 voluntarios permanentes, y cientos de colaboradores -dentro y fuera de México- que mantienen activo el portal: activo y con la misma intención exacta. Aunque ahora también empezamos a intervenir en la sociedad, con proyectos como las becas por la paz para las hijas e hijos de las mujeres asesinados de Ciudad Juárez.” Cabe notar que tanto Osorno como las periodistas mencionadas arriba colaboran regularmente con esta plataforma. Ver <http://nuestraaparenterendicion.com/index.php>

Bibliografía

Attridge, Derek. “Trusting the Other: Ethics and Politics in J. M. Coetzee’s *Age of Iron*.” *South Atlantic Quarterly* 93.1 (1994): 59-82.

Bosch, Lolita. “Contar la violencia.” *El País/Babelia*, 8 de agosto de 2009.

Cacho, Lydia. *Las esclavas del poder*. México: Grijalbo-Mondadori, 2010.

De Mauleón, Héctor. “Novelas para el siglo xxi.” *Milenio/Laberinto*, 23 de agosto de 2010.

Domínguez Michael, Christopher. “Escalera al cielo. Una nueva novela lírica.” *Reforma*, 8 de agosto de 2010.

Eskin, Michael. “The Double Turn to Ethics and Literature?” *Poetics Today* 25.4 (2004): 557-572.

-----, “On Literature and Ethics.” *Poetics Today* 25.4 (2004): 573-594.

González Rodríguez, Sergio. “Narcotráfico y literatura.” *Reforma*, 8 de agosto de 2009.

Hernandez, Anabel. *Los señores del narco*. México: Grijalbo-Mondadori, 2011.

Lemus, Rafael. “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana.” *Letras Libres*, septiembre de 2005.

Martínez, Sanjuana. *La frontera del narco*. México: Planeta 2011

Nussbaum, Martha. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Nueva York: Oxford University Press, 1990.

Ortiz, Orlando. "La literatura del narcotráfico." *La Jornada*, 26 de septiembre de 2010.

Osorno, Diego Enrique. *Un vaquero cruza la frontera en silencio. La historia de Gerónimo González Garza*. México, Conapred, 2011.

----- . "Manifiesto del periodismo infrarrealista." *Narco News Bulletin*, 12 de agosto 2011. <http://www.narconews.com/Issue67/article4489.html>

Palaversich, Diana. "La narcoliteratura, del margen al centro." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 43 (2009): 7-18.

----- . "Narcoliteratura. ¿De qué más podríamos hablar?" *Tierra Adentro*, núms. 167-168 (diciembre de 2010): 54-84.

Pérez, Lilia. *El cartel negro*. México: Grijalbo-Mondadori, 2011

Rascón Banda, Víctor Hugo, *Contrabando*, México, Planeta, 2008.

Trejo Fuentes, Ignacio. "Contrabando." *Revista de la Universidad de México* 45 (2009): 96-97.

Turati, Marcela. *Fuego cruzado*. México: Grijalbo-Mondadori, 2011.

Villoro, Juan. "La alfombra roja." *El malpensante* 105 (2010). http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=825

Los juegos intertextuales en

Los cautivos: el exilio de Echeverría, de Martín Kohan

[Olga Peralta-Marquez](#)

Hunter College, CUNY

Julia Kristeva define el término “intertextualidad” afirmando que “todo texto es la absorción y transformación de otro” (Allen 18). Los orígenes de este concepto se deben a la reflexión que Mikhail Bakhtin hace sobre el carácter dialógico que determina y caracteriza todo discurso. Desde su difusión, esta noción ha tenido gran influencia en los estudios literarios, ya que objeta “notions of stable meaning and objective interpretation” (Allen 4), cuestionando “long-held assumptions concerning the role of the author in the production of meaning and the very nature of literary meaning itself” (Allen 120). La intertextualidad se ha convertido en un mecanismo esencial para descubrir los engranajes narrativos pues faculta el desafío de prácticas y discursos asumidos como naturales. Así por ejemplo, en los relatos de la tradición nacional, al explorar el registro narrativo de los mecanismos en que se funda y sostiene el discurso histórico, se examina la concepción de dicho discurso en cuanto una construcción narrativa.

Es justamente éste el tema que se desarrolla en el juego intertextual de *Los cautivos: el exilio de Echeverría*. Escrita por Martín Kohan, *Los cautivos* es una de las novelas más representativas de la “nueva novela histórica” (1). A lo largo de sus páginas se tensan conscientemente las posibilidades de ruptura y transgresión entre Historia y literatura. El autor rompe con el criterio de monumentalidad histórica reforzado por la distancia épica. La Historia deja de ser percibida como un túmulo estático e inasequible lográndose establecer un acercamiento que permite cuestionar las bases estructurales en

las que se erige la nación argentina, desde perspectivas distintas. La incursión en lo dialógico, la intertextualidad, el cariz metaficcional, el comentario autorreferencial, la distorsión deliberada de la “realidad histórica”, el humor, la parodia del discurso oficial y de la historiografía están presentes en el texto. A través de dichos elementos se indaga sobre la legitimidad del discurso oficial independentista del siglo XIX. Re-construyendo el pasado histórico Kohan logra entablar un espacio propicio para el análisis y la reflexión sobre la historia fundacional de la Argentina.

Como afirma Juan Pablo Neyret, “la eficacia de la entidad binaria ‘civilización y barbarie’, desde la que los políticos y escritores del XIX leen, narran y explican ‘lo real’, está en la repetición del núcleo narrativo-explicativo” (2). La alegoría de la antinomia civilización y barbarie, representada en todos los textos fundacionales, facilita la institución del sistema bipolarizado que caracteriza al pujante estado. Kohan tergiversa este esquema sistemático y mediante numerosas referencias intertextuales lo reproduce de una forma distorsionada que devela los cimientos estructurales del modelo fundacional. Los títulos que encabezan los episodios de la primera parte de la novela (“La lombriz”, “El chajá”, “Las chicharras”, “Los grillos”, entre otros) sugieren, por sinécdoque, la construcción de la fisonomía del desierto, aquel espacio patrio que clama ser defendido en *La cautiva* de Echeverría. Las celebraciones que realizan los habitantes de la pampa siguen el mismo patrón de representación barbárica que caracteriza las escenas del “Festín” (en *La cautiva*) y las de “El matadero”. El retrato “costumbrista”, en el que se muestra al gaucho, que por ser producto natural de la pampa, es capaz de cuidar de sí mismo en un ambiente hostil, recuerda al *Facundo ó Civilización y barbarie*, de Sarmiento. Del mismo modo, la escena en la que Luciana huye a Montevideo ayudada por Daniel Bello evoca no sólo a la *Amalia* de Mármol, sino que también alude al

destierro al que se vieron condenados Echeverría, Sarmiento, Mármol y los otros miembros de la Generación del 37.

A juzgar por estos particulares, bien podría pensarse en *Los cautivos: el exilio de Echeverría* como una imitación contemporánea de los textos convencionales del período fundacional. Sin embargo, no es así. La narrativa rompe con la mirada épica evocada en el contexto historiográfico de la obra. *Los cautivos* instituye lo que Magdalena Perkowska denomina “un *locus* ficcional de reflexión acerca de la [H]istoria y del discurso histórico” (36). Al manipular la estructura narrativo-ideológica que sostiene y difunde el discurso oficial, Kohan expone el conjunto de estratagemas a través de los que se teje el aura mítica que circunda a Echeverría y su archivo literario (2). El cuadro de la Argentina decimonónica, proyectado por los intelectuales de la época “como el territorio deshabitado, [ese] espacio prehistórico subyugado por la naturaleza salvaje” (Altamirano y Sarlo 26) y amenazador del proyecto liberal sirve de marco temporal y espacial para el desarrollo de la tragicomedia del prócer en el exilio. Todo el aparato ideológico-discursivo que condensa la esencia dicotómica del modelo fundacional argentino se convierte en materia prima para la dramatización del triángulo amoroso: Estela- Luciana- Echeverría.

El nombre de Esteban Echeverría está cargado de valores ideológicos, de símbolos y significaciones culturales que lo convierten en un ícono nacional (3). La política y la literatura decimonónica le abren las puertas para ingresar en el Olimpo nacional (Laera y Kohan 23). Como lo establece Graciela Montaldo en su libro *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, “para los románticos del 37, el desierto es el elemento base para la construcción de los discursos de formación del país (34).” *La*

cautiva y “El matadero” fundan una literatura nacional que emprende una práctica discursiva anclada en el espacio. El desierto, en los textos echeverrianos es más que un *locus*, fija una relación de filiación patriótica; es el símbolo de la argentinidad. La pampa de *La cautiva*, la inmensidad sin límites de “soledades en que vaga el salvaje” (Sarmiento 23), representa ese árido territorio “barbárico” que debe ser “civilizado”. Kohan explora los dispositivos de incorporación cultural en los que se sustenta la identidad argentina. La narrativa de *Los cautivos* deforma el prototipo de territorio-nación que se proyecta en las obras de Echeverría. Mientras en *La cautiva* la vacuidad del desierto se llena con el elevado espíritu artístico del poeta, el desierto de *Los cautivos* se ve invadido por el lenguaje soez y las escenas prosaicas. A diferencia del texto de Echeverría que señala la necesidad y urgencia del ingenio civilizador, en el de Kohan son los gauchos que con su inercia se adueñan del “pingüe patrimonio” (Echeverría 8). Es “el Maure” que con su “miembro crecido” domina y fertiliza simbólicamente la “sedienta pampa”, irrigándola con su “ciclo de riego viril” que repite “varias veces” (63).

En su papel de visionario y responsable por el futuro del estado, el escritor decimonónico recurre a “la escritura como un instrumento ejecutor que propone las diferencias culturales e identificaciones de clase, raza y género” (Masiello 16). El punto de inflexión en *La cautiva* de Echeverría, el que quiebra la estructura e impulsa la metamorfosis del desierto, es el malón. La presencia de los indios, la figura máxima de “la barbarie”, cambia la naturaleza de la pampa que de ser un paraíso exótico y apacible se transforma en un abismo sombrío y pavoroso: “Entonces, como ruido/ que suele hacer el tronido/ cuando retumba lejano,/ se oyó en el tranquilo llano/ sordo y confuso clamor;/ [...] el duro suelo temblaba,/ y envuelto en polvo cruzaba/ como animado tropel [...]” (Echeverría 129). Kohan imita la creación literaria de ese “espacio histórico tradicional”

(Perkowska 103) constituido a fuerza de exclusiones. Al igual que en la obra de Echeverría, la barbarie de “Los indios” encarna en *Los cautivos* el componente nocivo que cambia la fisonomía de la pampa. Su abrupta presencia entorpece el fluir del relato. También en la obra de Kohan los “brutos sienten pavor” al sentir “la tierra perforada [que] tiembl[a] estremecida, y los paisanos [...] se esconde[n] con temor [al oír] un ruido lejano pero inmenso” (89). Sin embargo en *Los cautivos* se crea un desfase que distorsiona el núcleo socio-identitario que se manifiesta en *La cautiva*. En el capítulo de “Los indios” no se arrasa con la población ni se toman cautivas o se degüellan niños. El malón de “Los indios” no es *como* el trueno de “El festín”, sino que *es* un trueno.

“Los indios” es una escena-bisagra en la que se exhibe el alcance político-cultural del discurso fundacional (4). La forma habitual con que se prelude la llegada del indio bárbaro, “fuente de fascinación estética y estrategia de manipulación política que se difunden en el archivo estético nacional” (Masiello 13), lleva a anticipar la violenta llegada de los salvajes también en “Los indios”. Los gauchos, escondidos en sus trincheras figuran “los alaridos de los animales aterrorizados, el estruendo de los árboles devastados, el brillo disparado por el fuego que seguramente está acabando con sus viviendas, la sangre del ganado masacrado que se filtra por la tierra” (89-95). Después de que el relato dispare las expectativas ancladas en un saber previo, se organiza un quiebre meticuloso en lo que María Rosa Lojo denomina “las pautas del realismo mimético y representaciones convencionales del sujeto social” (33). El fuego que según los paisanos “no podía tener otra causa que los incendios [ocasionados por] esa fuerza de la naturaleza desatada a la que se llamaba indios” (91) es provocado por un verdadero fenómeno natural. El caos que en el texto echeverriano sirve de insignia para representar la ferocidad de los indios-bárbaros, en el texto kohaniano anuncia la severidad de una tormenta.

La construcción lingüística de la novela de Kohan también denuncia el proceso que conlleva a la práctica instaurativa de una Argentina “civilizada”. Heredero del lenguaje colono-fundacional, el narrador de *Los cautivos*, retrata a los gauchos y a los personajes de la partida federal manteniendo la perspectiva del “hombre de letras” decimonónico (5). Concebidos como verdaderos bárbaros, los personajes de la pampa personifican en extremo las características estereotipadas con las que los letrados románticos les dan vida. Los gauchos de *Los cautivos* son seres “impíos” (41), que pertenecen a esas “culturas primitivas” (15) y son incapaces de “reprimir ciertas manifestaciones que la civilización enseña” (25). La “precariedad de la inteligencia” (42) de estos paisanos es tanta que les impide comportarse como hombres pensantes: “Maure desechó prontamente la idea, en un raptó de sensatez que pocas veces se les daba, pero que ahora se les dio. A ellos les falta dignidad para ser considerados como tema literario. Nadie querría manchar las páginas con la suciedad relajante de sus vidas degradadas” (100-101). La reflexión que se le atribuye al gaucho entrevé el pensamiento “ilustrado” de aquel “visionario” que cuenta la historia haciendo evidente la manipulación de la que es objeto el campo de imágenes que se propaga en los relatos fundacionales.

Según Juan Pablo Neyret “la idea de la nación como institución imaginaria y discursiva en la Argentina representa un caso peculiar de constitución sobre la base de la exclusión del Otro” (2-28). El autor de *Los cautivos* devela el lenguaje separatista que se oculta bajo el aparente discurso de la unidad. El desdoblamiento del narrador, que es y no es la voz de Echeverría, enfatiza la notoria presencia de un “yo” subjetivo que selecciona, analiza, organiza e interpreta los hechos. Las constantes incursiones del historiador entorpecen la fluidez del relato enmarañando el hilo narrativo: “Nadie sabe por qué razón andaban siempre juntos Tolosa y Gorostiaga, si no hacen más que pelearse

todo el día. (Debe hacerse a un lado, por anacrónica y por impertinente, toda interpretación que aspire a la psicología [...])” (13). El lenguaje separatista de aquel que para definirse como individuo y como comunidad, tiene que construir, delimitar y definir al “otro”, ese enemigo que es totalmente diferente al “yo” o al “nosotros” (Masiello 19) se ve representado constantemente en *Los cautivos*: “Es nuestra la medición del tiempo” (15) asegura el narrador mientras subestima la capacidad de “esos rústicos” (15), para expresar una medida temporal exacta. Las digresiones (parentéticas y no-parentéticas) del enunciante están plagadas de la “interpretación científico-analítica” que lo identifica como ese “ser superior” que recrea la H/historia: “No se trata, demás está decirlo, del aceptado mecanismo de un desacuerdo racional (20)”. A pesar de que el relato está escrito en tercera persona, la perspectiva blanco-europeizante desde la que el sujeto cuenta la historia prevalece en el texto. Después de denunciar la forma en que Ortega, “peleando en joda [termina por] incrustar el facón en el gañote de Matienzo” (52), el narrador aclara que lo absurdo del hecho se debe a que “entre bárbaros no existe división nítida entre lo serio y lo jocoso” (54). Además puntualiza: “Separar lo uno y lo otro es rasgo culto [...]. Entre cultos sí importa, y mucho, saber que si alguien exclama que va a matar a otro, no lo está diciendo en serio” (54). La actitud taimada del Echeverría-narrador en *Los cautivos* resalta el tono prejuicioso encubierto bajo el aparente enunciado “objetivo” o “impersonal” que se atribuye a los textos fundacionales revelando el axioma político-ideológico que se propaga a través de dichos relatos.

Kohan se mofa de los “Próspero(s)” nacionalistas que a través de su escritura, interpretación y traducción literaria establecen el binomio en el que se cimienta el concepto de argentinidad. El agotamiento del estereotipo “civilización y barbarie” en *Los cautivos* fricciona la rigidez de significación estético-cultural, haciendo posible la

penetración de una mirada crítica. El lenguaje violento, casi sádico con que la voz narrativa plasma a esos seres “incivilizados” conlleva a la reflexión. Después de espiar la casa de Los Talas, Maure concluye que el hombre de la casa (Echeverría) los contempla y mucho pues son ellos (los gauchos) el tema de sus escritos (100). El contrapunto narrativo abre una brecha que permite al “otro” primitivo trascender el impenetrable código lingüístico echeverriano y denunciar su carácter ficcional. Maure se da cuenta de que él, al igual que los demás gauchos de la Historia, no es más que el producto de “los escritos” de aquel exiliado que se esconde en la estancia. La subversión lingüística del texto de Kohan revierte el efecto segregacionista del discurso elitista. Mientras Maure, el “otro” excluido de la “unidad representativa” de la argentinidad, transgrede el espacio narrativo y censura su cautiverio, el prócer argentino se ve atrapado en la apatía de su propia escritura. El arrobamiento que produce en Echeverría la composición del relato lo lleva al punto de la alienación pues “no quie[re] perder su tiempo en la contemplación de la vida de mierda de los que se desparram[a]n en los alrededores” (100).

La ironía es una estrategia crítica de recodificación y redefinición de significados del discurso dominante (Hutcheon, *A Theory of Parody* 31-33). La socarronería que se percibe en el texto kohaniano desestabiliza el tono superlativo de la escritura decimonónica. El lenguaje mítico-épico a través del que se ensalza la figura del héroe en los relatos de la tradición nacional, en la novela de Kohan recrea el apasionante encuentro de Echeverría y Luciana: el “poeta romántico, entregado a la sublimidad de la creación poética, transcendía las profanas necesidades corporales, se elevaba a la espiritualidad inmaterial de un mundo sin hambre, sin sueño, sin sed. La poesía era su alimento y con eso le bastaba” (87). El ambiente onírico que anticipa la presencia de la sublime figura colapsa frente al contenido altamente erótico con que se representa la escena. El “ilustre”

personaje cede ante la pasión y, dejando a un lado el ingenio abrazador de su arte, se deleita en el goce sexual: “El hombre [Echeverría] se paró junto a ella y, en los trazos del contraluz, a Maure le pareció ver [...] el suave [...] vaivén de entrar y casi salir y volver a entrar en que se encendieron los dos cuerpos (62)”. La sátira se enfatiza cuando se compara de forma implícita la *corta curva de[l] miembro* de Echeverría con el “*descomunal miembro* duro y caliente, a punto de explotar” (6) del que se envanece Maure. El cotejo, que alude enfáticamente al minúsculo tamaño del órgano reproductor de Echeverría, sugiere una posible inferioridad sexual que cuarteo el hálito de magnanimidad con que la “familia textual” fundacional (Perkowska 172) configura su imagen.

Como afirma Tomás Eloy Martínez, “las naciones se distinguen no por la falsedad o autenticidad de lo que narran sobre sí mismas sino por el estilo en el cual son imaginadas. Es decir, por los gestos, las palabras y los silencios que eligen narrarse” (12). La estructura social que se difunde en los textos fundacionales promueve una unidad hegemónica que busca la preservación de la sociedad tradicionalista de la Argentina poscolonial. María, la protagonista de *La cautiva*, representa la mujer blanca, asexuada, esposa y madre ejemplar. Por su pureza y decoro, loados a lo largo del poema, María constituye el ideal femenino de virtud que se pretende alcanzar. De igual manera, la protagonista de *Amalia* es una criolla de “buena familia”. La esperanza fervientemente que tiene en un futuro mejor le lleva a luchar en pro de los ideales de los unitarios. A pesar de que el amor es la fuerza que impulsa y guía los destinos de las protagonistas, éste es más bien utópico ya que no llega a manifestarse en la unión física. Como los espejos de Valle-Inclán, el espacio metaficcional de *Los cautivos* retuerce el sistema de valores morales e ideológicos de la Argentina discursivamente blanca y conservadora que

se promueve en el modelo romántico. La protagonista kohaniana encarna el modelo realista de la mujer argentina. Luciana es mestiza y su feminidad se expresa de forma efusiva y apasionada. La atracción que siente por Echeverría desemboca en un amor carnal que aflora en el sinnúmero de encuentros fortuitos que sostiene con el protagonista. Sin embargo, la sexualidad de la gaucha se demuestra en la práctica de relaciones que van más allá de las convencionales. Cuando se encuentra con Estela Bianco, la amante de Echeverría que vive en Montevideo, Luciana participa en una escena homosexual. Al sentirse abandonadas “[l]as dos mujeres echadas sobre la misma cama [...] vuelven a abrazarse y a besarse [...] en procura de Echeverría” (159-160).

Kohan desfigura el patrón clásico de lo que Doris Sommer identifica como “la pareja fundacional” en los romances decimonónicos. Luciana personifica el modelo degradado de la heroína romántica. Víctima de incesto, la protagonista kohaniana encarna la mujer/estado profanada. Maure, la figura paternal del relato, la somete para satisfacer sus más bajos instintos. El mismo Echeverría la convierte en su amante. El símbolo de la nación romántica adquiere un nuevo significado en *Los cautivos*. Luciana encarna la patria violada; la Argentina burlada por aquellos que tienen el deber social y moral de protegerla. Tampoco el personaje novelesco de Echeverría encarna al prototipo de héroe fundacional. El Echeverría de Kohan es un fante del arquetipo europeísta que se procura como símbolo de civilización. Aunque es depositario del talento, la inteligencia y sensibilidad ante la belleza, el personaje kohaniano en nada se asemeja al ideal romántico. Contrario a lo que hacen Daniel Bello de *Amalia*, Brián de *La cautiva* y el “culto” jinete de “El matadero”, el Echeverría de *Los cautivos* se mantiene al margen del proyecto liberal. En el tiempo que le queda, después de sus “ritos nocturnos de apareamiento” con Luciana (65), el joven letrado limita su tarea civilizadora a enseñar a

leer y a escribir a su amante. Sin embargo, ni siquiera esta función la cumple de manera cabal. A diferencia de los héroes fundacionales, que entregan la vida luchando por sus ideales, el “titán” de Kohan opta por el exilio. En cuanto se ve acosado por Fernando Rodríguez y su grupo de federales, Echeverría huye de la hacienda dejando en el abandono a Luciana y a su proyecto civilizador.

La desmaterialización y la carnavalización, dos mecanismos de escritura que pueden ser contradictorios en apariencia, se complementan en *Los cautivos* para enfatizar el proceso en el que se desmitifica la figura del héroe. Como afirman Peter Stallybrass y Allon White “sublimation is inseparable from strategies of cultural domination; [it is] the main mechanism whereby a group or class or individual bids for symbolic superiority over others” (197). De todo el repertorio de próceres que conforman el panteón nacional argentino, Esteban Echeverría es el único que no tiene una tumba que resguarde sus restos mortales. Esa “irreversible disipación corporal” (Laera y Kohan 25), es la que en gran medida define y promueve su estatus de ídolo en la Historia de la Argentina. Kohan reproduce el paradigma que favorece la transfiguración del padre de la patria extremándolo hasta agotarlo por completo. El Echeverría de *Los cautivos* evoca al célebre poeta nacional; ese “escritor incomprendido” a quien pertenecen dos de los más grandes “clásicos literarios”. La gloriosa figura también se desmaterializa en la narrativa kohaniana. El dueño de *Los Talas* está presente pero a la vez ausente en la historia. Su presencia se percibe a través del texto sin que ésta llegue a concretarse. Esteban Echeverría se muestra en la novela como la fe en un creyente. Aunque el sistema axiológico e ideológico echeverriano se filtra como una vertiente sustanciosa en el desarrollo narrativo, la presencia material del prócer se borra en el relato. Su manifestación física se limita a una “silueta en movimiento [que] cada tanto iba o

venía, pero la mayor parte del tiempo se quedaba quieto, sentado frente a un escritorio, dejando que la cabeza reposara sobre la mano izquierda” (42). La disipación progresiva del emblemático protagonista, reducido a una sombra que se deshace tras las cortinas de Los Talas, causa gran conmoción entre los campesinos de la estancia quienes “empiez[an] a pensar que con esa prescindencia les está [...] manifestando un gran enojo” (43). La “saturación de la mismidad” (Kohan, “Nación y modernización en la Argentina 168) en *Los cautivos* neutraliza el efecto sublimador con que se da a conocer la imagen del ícono argentino a través del discurso oficial.

Tal y como define Mikhail Bakhtin, el carnaval es “[a] temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; [...] the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions [...] the feast of becoming, change and renewal [...] hostile to all that was immortalized and complete” (10). El exceso llevado al límite del absurdo propicia en *Los cautivos* un ambiente carnavalesco en el que se quebranta la perspectiva monumental que petrifica la imagen del ilustre protagonista. El Echeverría de “Tierra adentro” es un hombre de carne y hueso que se deja guiar por el “instinto animal de sus calenturas” (38). Las incesantes ceremonias de apareamiento que protagoniza con Luciana en la intimidad de Los Talas alimentan no sólo los deseos incestuosos de Maure, sino que incitan al desenfreno sexual al resto de la gauchada. La fuerte connotación erótica del relato desmitifica la figura del personaje histórico reduciéndola al punto de la caricaturización. Inspirados por el prócer, los habitantes de la pampa dan rienda suelta a su lujuria: “subidos unos sobre otros, o bien vueltos, con ademán ensimismado sobre sus propias partes, todos acababan dichosos y conformes, disfrutando de es[e] período de tanta felicidad (66)”. La estampa del espectro fornicador defrauda inclusive al lector de

las “Narrativas históricas” de la Editorial Sudamericana (7), quien espera una representación más activa –en el sentido político e histórico- del “insigne personaje.”

En su artículo “Para una teoría de la humorística”, Macedonio Fernández (1874-1951) determina que el humor en un texto modela la relación con el lector a la vez que reclama su atención sobre los mecanismos secretos de la escritura (302). Kohan logra hacer que la “Historia deje su lugar propio -el límite que ella establece y recibe- y se descomponga para convertirse en materia de ficción o reflexión epistemológica” (Jitrik 53). Un claro ejemplo se presenta en la redefinición simbólica de la divisa punzó. El vistoso distintivo político utilizado por los federales entre los años 1832 y 1850 sirve de símbolo distintivo para identificar el régimen sanguinario y bárbaro de Rosas en los textos decimonónicos. El autor de *Los cautivos* retoma la construcción simbólica del emblema federal y le asigna un nuevo valor significativo. “El puñado de cintas rojas que [el comandante Rodríguez da a] los paisanos por su buena actitud” (76) deja de representar el poder autoritario de Rosas y se convierte en un amuleto que “ahuyenta la envidia y asegura la fortuna” (79). La re-creación humorística del saber histórico previo facilita la disociación de imágenes vinculadas a preceptos socio-políticos que remanecen en la memoria colectiva (8) con lo que se enfatiza la naturaleza ficcional de la Historia y se denuncia la labor propagandística de los textos fundacionales en el proceso de interpretación social, política y cultural del imaginario social.

En *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Linda Hutcheon sostiene que la parodia posmoderna es una de las principales estrategias de subversión de la ideología del liberalismo burgués con sus principios de orden, sentido, control e identidad (13). La parodia en *Los cautivos* sirve de dispositivo para la de-construcción

narrativo-textual del discurso histórico-fundacional. Con la frase “Mi práctica es documentarme concienzudamente”, se abre el telón a “El destierro”, la parte en que se intensifica el procedimiento paródico que caracteriza toda la novela (9). La cita de Manuel Gálvez alude al método realista o académico de la historiografía a través del que se propone un estudio supuestamente objetivo de las fuentes escritas. Imitando el supuesto “acercamiento neutral que la novela histórica, de cuño positivista, tiene en cuanto al modo de reproducir la Historia” (Perkowska 199), el narrador de “El destierro” comienza a elaborar la “crónica” del prócer en el exilio. Después de una búsqueda afanosa de los datos correspondientes, el “historiador” redacta un “informe” minucioso en el que narra con precisión el momento e incluso la hora en que ocurre cada acontecimiento. Sin embargo y a pesar de sus esfuerzos el “perito” es incapaz de producir una crónica imparcial. Estela Bianco, en cuyo único testimonio se basa el relato, manipula la versión de los hechos acomodándolos a su conveniencia. La Historia de la vida de Echeverría en el exilio resulta ser una ficción, una reconstrucción subjetiva de sucesos que representan una realidad que se acomoda a los intereses de la meretriz.

Al decir de Shumway, las ficciones orientadoras son “creaciones tan artificiales como ficciones literarias” pero que “son necesarias para darles a los individuos un sentimiento de nación, comunidad, identidad colectiva y un destino común nacional” (48). En *Los cautivos* se juega con esta aserción. La novela de Kohan propone una narrativa de orientación ficcional en la que se muestra el sistema de artificios encubiertos en las ficciones orientadoras. La estructura dialógica de la obra determina la permanencia de un *locus* temporal de enunciación en el que se permite al artista “to speak to a discourse from within it, but without being totally recuperated by it” (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* 35). Mientras que la voz narrativa de la primera y segunda parte del texto

se construye y sustenta en la memoria de Echeverría, el narrador del “Epílogo” la desacraliza. Imitando la actitud de los “curiosos científicos” que durante el siglo XIX emprenden numerosos viajes de exploración a los ignotos territorios de la América Hispana, el enunciante del “Epílogo” explora el “exótico” mundo del pasado nacional argentino. El archivo más hermético se abre ante la mirada forastera quedando expuesto a la práctica de mini-turismo cultural. Guiado por la voz del intrépido viajero, el lector incursiona en el relato y recorre el mismo trayecto andado por Echeverría durante su exilio con la esperanza de descubrir las pistas que le lleven a encontrar la tumba del célebre proscrito. Al final, el viaje resulta ser infructuoso. El acertijo sobre el destino de los restos de Echeverría, uno de los más grandes enigmas de la Historia, continúa siendo un misterio sin resolver y convertido en mercancía netamente literaria.

Como asegura Susana Rotker, en el “discurso del espacio del corpus fundacional de la literatura argentina la noción de límite y lugar de margen quedan determinados por lo periférico inestable (la frontera, la barbarie) que sirve a un discurso de centro fuerte (la ciudad, la civilización)” (123). Dentro del estatuto socio-político de la élite liberal, Luciana, la gaucha iletrada, y Estela, la prostituta de Colonia del Sacramento representan lo “otro”. Ambas personifican lo marginal; el estigma que se opone a lo ideal y por lo tanto necesita ser opacado, silenciado. La hibridez racial de Luciana, la gaucha, y el estatus social de Estela, la promiscua, determinan su condición de entes abyectos, ignorados por la ideología europeizante y conservadora del proyecto nacional argentino. La exclusión a la que les condena la Historia oficial se manifiesta en la última parte de la novela. Después de analizar las fechas inscritas en las lápidas que rodean las tumbas de Estela Bianco (1820-1860) y Luciana Maure (octubre de 1845), el historiador apócrifo del “Epílogo” llega a concluir que fueron “enterrad[as] en lo que, por entonces, eran las

afueras del cementerio, un sitio solitario y postergado, marginal” (169). *Los cautivos* re-dimensiona el espacio de legitimización establecido en la dupla sarmientina. El progreso de la ciudad, reflejada en el crecimiento del cementerio, hace que las tumbas de Luciana y Estela, los seres relegados al margen de la Historia, lleguen a ocupar el lugar central en el panteón. Mientras sus restos son reconocidos y rememorados, a través de la inscripción de una lápida, los de Echeverría se mantienen itinerantes, subsistidos solo en la memoria oficial de su pueblo.

Por su propuesta contextual *Los cautivos* constituye lo que Florencia Garramuño denomina “reescrituras” o “contranarrativas” (37). La obra retoma “un momento de la tradición nacional que funciona como espacio de legitimación cultural” (Garramuño 15) para reformular el principio de inclusión-exclusión que se establece en el discurso fundacional. Luciana, símbolo de lo marginal en el discurso decimonónico, personifica en *Los cautivos* el espacio genérico; es decir aquella zona de confluencia en la que se desvanecen las fronteras. La gaucha de *Los cautivos* es la “única que puede[e] acceder al mundo aparte, cerrado y misterioso [de Los Talas], donde ese hombre [Echeverría, el símbolo máximo de civilización] se dedica, durante meses, a escribir un largo poema (86)”. Kohan redefine la estructura del discurso hegemónico “civilización / barbarie” que regula el sistema constitutivo de la Argentina. La hija de Maure transgrede la barrera de la “civilización”, y se ve influenciada por ella. “La” Luciana más que a leer y escribir, aprende a percibir el universo de otra forma; se convierte en una “zona de contacto” (Pratt 6). No sólo empieza a “hablar otro lenguaje” (86) sino que cambia su forma de pensar y comportarse. Deja de ser “la” Luciana, para convertirse en Luciana.

La intertextualidad en *Los cautivos* promueve una relectura crítica y desmitificadora de la Historia oficial de la Argentina y del discurso fundacional. A través de las distintas páginas del texto se tensan los recursos discursivos del pasado que determinan la identidad polarizada de esa nación. La estructura dialógica de la novela funciona como un radiograma que deja al descubierto los pilares en los que se fundan los principios de la alteridad radical y excluyente que se oculta bajo la apariencia de la llamada “unidad nacional”. Escrudiñando el pasado, la narrativa kohaniana abre una hendidura que agrieta los cimientos del viejo escalafón socio-cultural logrando convulsionar la base hegemónica que sustenta el grupo de poder. Las múltiples versiones ficcionales, que se desarrollan a contrapelo de la Historia, cuestionan el estatuto de verdad absoluta en el que se ampara el discurso oficial propiciándose el descubrimiento de un mundo prismático de realidades múltiples y diversas. Experimentando con los sistemas convencionales de escritura e interpretación, Kohan resquebraja la monumentalidad erigida en la distancia épica y cuestiona las versiones autoritarias y dogmáticas que se difunden en el discurso fundacional. El lenguaje “poco apropiado”, la incursión en lo esperpéntico, lo paródico y lo grotesco, el objeto de saber historiográfico entretejido con la imaginación, el desatino, el absurdo, la exageración y creatividad literaria forman la amalgama perfecta para re-crear un ambiente que incita a la crítica y a la reflexión; he aquí la importancia de *Los cautivos*.

Notas

(1). La “nueva novela histórica” es una categoría establecida por el crítico estadounidense Seymour Menton a comienzos de la década de los noventa. En *La nueva novela histórica de América Latina. 1979-1992* y atendiendo a su afán por dar cuenta de una tendencia que parecía estar expandiéndose por todo el continente, Menton emprende el análisis de novelas latinoamericanas que entre 1979 y 1992 se construyen en el cruce entre historia y ficción (Menton 18). El adjetivo “nueva” apunta a lo que María Cristina Pons considera fue el fenómeno ocurrido a principios de los ochenta cuando la novela histórica resurge como una forma emergente (10).

(2). D. Maingueneau (1991) introduce la noción de *archivo* para reunir enunciados dependientes de un mismo posicionamiento, señalando que estos enunciados son inseparables de una *memoria* y de las *instituciones* que le confieren su *autoridad* al tiempo que se legitiman a través de ellos.

(3). *La cautiva* inicia una literatura nacionalista a la vez que expresa ideas y conceptos polémicos de actualidad a través de la literatura: indios y frontera. Como afirma Martha Delfín Guillaumin: “Echeverría inaugura el tema de la cautiva como un referente a la barbarie; a la *orientalización* de la pampa; a la pintura orientalista decimonónica; a la civilización contra la barbarie, contra el salvaje; a las montoneras y malones, y los resabios del período colonial comparados con las hordas beduinas del *desierto* o la barbarie otomana que por tantos siglos había subyugado a la Grecia recién emancipada a finales de 1820; a la idea del desierto” (2). Del mismo modo, “El matadero” está vinculado estrechamente con su tiempo: no sólo tiene un alto valor literario sino que “es el primer relato de carácter preciso y de densidad testimonial de la Argentina de los XIX” (Leonor Fleming 96).

(4). Martha Delfín Guillaumin afirma que “[El] salvajismo y barbarie, que de alguna manera sirven para tratar de entender la mirada que se posa sobre ese territorio [(el desierto)] a lo largo del siglo XIX [...] se vuelve parte del lenguaje común de los argentinos no indios, tan común y corriente que en esa construcción intelectual de [la pampa], se justifica la destrucción material de sus habitantes originales, los indios *salvajes*; porque mientras estos indígenas no eran proclives a ser redimidos por la civilización y el progreso, el paisaje, el territorio sí podía ser rescatado, asimilado, conquistado en nombre de aquellos paradigmas” (2).

(5). En su libro *La “barbarie” en la narrativa argentina (Siglo XIX)*, María Rosa Lojo hace un recuento de la historia verbal y semántica de la “civilización” y “barbarie”. Determina que la antinomia no constituye un aparte antropológico exclusivamente latinoamericano, sino que proviene de “las categorías forjadas en una Europa segura de sí misma, que se permite considerar bárbaros a otros pueblos del planeta” (11). En este sentido, Sarmiento que da carta de vigencia a la formulación de la antinomia en la Argentina, no hace otra cosa que poner en práctica el discurso del conquistador y del colonizador del “Nuevo Mundo”, que ya estaba en el aire.

(6). La letra cursiva y la negrita son mías. Quiero de esta manera enfatizar el juego lingüístico con que el relato expone el contraste físico entre el prócer y el gaucho.

(7). Esta colección se lanza en 1996 como resultado de un estudio de mercadeo en el que se determina que las novelas históricas constituían en ese entonces su más alto porcentaje de ventas. Entre las novelas de esta colección se encuentran: *La vida de un ausente*, *La novelesca biografía del talentoso seductor Juan Bautista Alberdi*, *Las mujeres que desobedecieron a Urquiza*; *Camila O 'Gorman. La historia de un amor inoportuno*. Todas ellas siguen el mismo patrón: son novelas que indagan en la vida privada de algún prócer de la república, imaginan detalles de su intimidad que no han quedado registrados en los anaqueles de la historia oficial y dibujan un costado secreto y débil, en el que el amor y las mujeres ocupan un lugar primordial (Pons 15).

(8). El sociólogo francés Maurice Halbwachs indica que la Memoria Colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad. La memoria colectiva insiste en asegurar la permanencia del tiempo y la homogeneidad de la vida, como en un intento por mostrar que el pasado permanece, que nada ha cambiado dentro del grupo y, por ende, junto con el pasado, la identidad de ese grupo también permanece intacta (1-15).

(9). La frase es de Manuel Gálvez, ensayista, historiador y biógrafo destacado del grupo de intelectuales del Centenario de la Revolución de Mayo. En su artículo: "Racial Ideas and Social Reform: Argentina, 1890-1916", Eduardo Zimmermann afirma que: "Rojas and Galvez, referred to in many ways as "cultural nationalists" tended to concentrate on the cultural incompatibilities of certain 'races' and the Argentine Indo-Hispanic heritage, disregarding the modern, progressive and 'scientific' approach of the liberal intelligentsia" (25).

Bibliografía

Allen, Graham. *Intertextuality (New Critical Idiom Series)*. New York: Routledge, 2000.

Altamirano Carlos y Beatriz Sarlo. "Esteban Echeverría, el poeta pensador." *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Argentina: Ariel, 1997: 20-45.

Bakhtin, Mikhail M. *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Delfín Guillaumin, Martha. "La representación de las cautivas en la plástica argentina decimonónica: Echeverría y Rugendas, Hernández y Della Valle." *Ciberjob, Revista Cultural De Internet* (Noviembre 2009). En línea. Diciembre 2011.

Echeverría, Esteban. *El matadero / La cautiva*. Ed. Leonor Fleming. Madrid: Cátedra, 1986.

Fernández, Macedonio. "Para una teoría de la humorística." *Teorías. Obras completas III*. Buenos Aires: Corregidor, 1974: 259-308.

Fleming, Leonor. "Introducción." *El matadero/La cautiva*. Ed. Leonor Fleming. Madrid: Cátedra, 1986.

Garramuño, Florencia. *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

Halbwachs, Maurice. "Fragmentos de la Memoria Colectiva." Trad. Ángel Aguilar. *Athenea Digital 2* (Otoño 2002). En línea. Septiembre 2011.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1988.

---. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985. pp. 30-49.

Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos, 1995.

Kohan, Martín. *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.

---. "Nación y modernización en la Argentina: todo lo sólido se desvanece en Aira". Jorge Dubatti comp. *Poéticas argentinas del siglo XX: literatura y teatro*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1998: 161-71.

Laera, Alejandra y Martín Kohan. *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Ed., 2006.

Lojo, María Rosa. *La "barbarie" en la narrativa argentina (Siglo XIX)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1994.

Maingueneau, D. *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu Editor, 2005.

Martínez, Tomás Eloy. "'Nicolás Shumway y 'La invención de la Argentina'. Como se escribe un país". *Primer Plano* [Buenos Aires] Mayo 30 1993, Suplemento de Cultura sec.: 12. En línea.

Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina Moderna*. Rosario, España: Beatriz Viterbo Ed., 1997.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979 – 1992*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1993.

Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Ed., 1993.

Neyret, Juan Pablo. "Sombras terribles. La dicotomía civilización-barbarie como institución imaginaria y discursiva del Otro en Latinoamérica y la Argentina." *Espéculo. Revista de estudios literarios* 42 (Julio-diciembre 2003). En línea. Agosto. 2011.

Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas: La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008.

Pons, María Cristina. "Neoliberalismo y producción cultural (segunda Parte). Neoliberalismo y literatura en Argentina: entre una retórica mercenaria y la autonomía de un arte crítico." *Espéculo. Revista de estudios literarios* 41 (2009). En línea. Agosto. 2011.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.

Rotker, Susana. *Cautivas: Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1999.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Shumway, Nicolas. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé, 1993.

Stallybrass, Peter y Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. California: University Press, 1986.

Zimmermann, Eduardo A. "Racial Ideas and Social Reform: Argentina, 1890-1916". *The Hispanic American Historical Review* 72 (1992): 23-46.

Juana Manuela Gorriti: la autobiografía y la novela histórica

[Viviana Rigo de Alonso](#)

Fairfield University

Aproximadamente en las dos últimas décadas del siglo XX se produjo el florecimiento de lo que se ha dado en llamar la Nueva Novela Histórica Latinoamericana cuyo auge entre escritores y lectores, además de generar una mayor consciencia de los lazos históricos compartidos por los países latinoamericanos, impulsó una revisión del pasado y un cuestionamiento de la historia oficial (Menton 28). Este afán revisionista condujo no sólo al escrutinio de documentos históricos oficiales sino también a la exhumación de los grandes héroes patrios cuyas vidas personales fueron ficcionalizadas en novelas. Fue así que las acciones y la trayectoria vital de próceres y héroes nacionales pasaron simultáneamente a formar parte del discurso de dos disciplinas diferentes, la Historia y la Literatura (1), lo que contribuyó a que, en el imaginario y la memoria colectiva de los hispanoamericanos, se desdibujaran las líneas divisorias entre hecho histórico y ficción. Este afanoso escrutinio del pasado por parte de los novelistas hispanoamericanos ha llevado a que se desempolvaren cartas, diarios, memorias personales y, por supuesto, autobiografías, escritos que, por su carácter veraz (2), han estado por largo tiempo al servicio de la historiografía (3). Por la misma causa se han rescatado figuras históricas de menor envergadura, personas que si bien se vieron envueltas en los grandes eventos del pasado quedaron entre las bambalinas de las diversas historias nacionales. De estos personajes olvidados, probablemente hayan sido las mujeres quienes han sufrido una mayor exclusión a la hora de escribir la historia latinoamericana. Como lo señaló Alcides Arguedas, historiador y novelista boliviano,

aunque las mujeres (esposas, hijas, madres, amantes) jugaron un importante rol en la vida de los hombres públicos del pasado, los historiadores y cronistas creían que las relaciones sentimentales y los amoríos fuera del matrimonio, es decir, los aspectos anecdóticos y privados de la vida de estos hombres, “no merecían recordarse sin desmedrar los prestigios de la Historia” (*Los caudillos bárbaros* 6).

Acompañando el auge de esta historicista ficcionalización, en 1980 la novelista argentina Martha Mercader entrega al público lector su novela *Juanamanuela mucha mujer* en la que rescata del olvido histórico a la controvertida Juana Manuela Gorriti (1818-1892). Esta escritora decimonónica, aunque nació en Argentina fue testigo y tuvo un destacado rol en uno de los capítulos más violentos de la historia política e institucional de Bolivia. Para convertir a Juana Manuela Gorriti en la protagonista de su novela, Mercader recrea su vida apoyándose hábilmente en *Lo íntimo* (1892), un escrito autobiográfico de la propia Gorriti que fuera publicado póstumamente. La novela se acopla a los escuetos hechos expuestos en la fragmentada autobiografía de la escritora y completa con la ficción novelesca los abundantes silencios y espacios vacíos que han sido dejados en blanco por Gorriti en su texto auto-referencial. En *Juanamanuela mucha mujer*, historia y ficción se entrelazan y amalgaman para ofrecer una versión que complementa y a la vez contradice aquella que veladamente ha quedado registrada por la historiografía. En la novela, la humanizada voz de la vejez de *Juanamanuela* (4) (el personaje literario) rescata los juveniles y ficticios recuerdos de la primera juventud de Gorriti en Bolivia concentrándose en su tormentoso matrimonio con Manuel Isidoro Belzu y su posterior separación del caudillo boliviano. La novela representa ficticiamente un período escasamente conocido o reconocido de la vida de Juana Manuela Gorriti, poniendo al descubierto circunstancias de la vida personal y privada de la

escritora que ella misma se empeñó en hacer desaparecer aún de su autobiografía. Así, la novela histórica, la ficción literaria, crea una faceta de Gorriti que difiere de la imagen que tanto la Historia como la Literatura bolivianas han conservado de ella y la confronta (5).

Gran parte de la información que tenemos sobre la vida privada de Juana Manuela Gorriti se basa en lo que historiadores, críticos y novelistas han dilucidado y/o interpretado como autobiográfico dentro su abundante obra literaria. En cierto modo, la propia Juana Manuela Gorriti fomenta y justifica esta actitud de la crítica hacia su escritura ya que, por ejemplo, en el Prólogo de *Lo íntimo*, fechado en julio de 1892, la escritora reconoce que el material de los cuentos y novelas que ha publicado se apoya en un trasfondo autobiográfico. Aquí debemos notar que Gorriti enfatiza que los aspectos más dolorosos de su vida privada han sido omitidos de su creación literaria porque ha estado “resuelta a pasarlos en silencio, por más que anhelara confiar a un oído amigo, gratas o dolorosas memorias” (82). Esta afirmación de Juana Manuela en las primeras páginas de su autobiografía nos lleva a suponer que en *Lo íntimo*, escrita en los años del ocaso de su vida, expondrá aquellos eventos de su vida privada que no utilizó previamente en sus ficciones y reservó sólo para sus amigos más confiables. Presunción errónea, ya que en su lugar, Gorriti nos entrega un diario fracturado y errático, cuyas fechas de entrada se extienden por un periodo que abarca los últimos quince años de su vida (desde 1875 hasta 1890) y se sitúan tanto en Buenos Aires como en Lima, Salta y otros lugares. Este dislocado texto autobiográfico produce una narración de vida que no cuenta con un hilo conductor que hilvane y dé coherencia a los recuerdos esparcidos en la memoria sino que, por el contrario, la vida de su autora se re-construye en torno a anotaciones cotidianas que se asemejan más a un diario íntimo que a una autobiografía. Es por esta razón que por sus

páginas pasan cartas personales (propias y ajenas) que no se relacionan cronológica ni temáticamente con lo narrado previamente, fragmentos esparcidos de lo que aparentan ser discursos de agradecimiento a homenajes recibidos en Buenos Aires, comentarios sobre poemas leídos durante sus veladas literarias en Lima, observaciones sobre la situación política, social y económica del Buenos Aires finisecular, y bienintencionadas críticas y consejos a algunas de sus colegas escritoras y amigas peruanas. Gorriti incluso inserta en su autobiografía algunos cuentos o fragmentos de lo que aparentemente estaba escribiendo para publicar en esos últimos años de vida. En base a lo mencionado, más que a una autobiografía “convencional” articulada en torno a los hitos sobresalientes de la vida personal como, por ejemplo, la niñez, la educación, la adolescencia, el matrimonio, los hijos, *Lo íntimo* se asemeja más al borrador de un proyecto autobiográfico inconcluso en el que la mayor parte de la vida de su autora queda bien resguardada en el tintero.

Podemos adjudicar estos silencios de la escritora a dos razones muy diferentes entre sí. Por una parte, el texto autobiográfico, fue publicado póstumamente aunque estaba inconcluso, y por la otra, Gorriti, ajustándose al decoro que le imponía su condición de mujer escritora, voluntaria y sistemáticamente planeó expurgar de su autobiografía toda referencia a su vida privada de la adultez. Respecto a la primera causa es posible especular que, como Juana Manuela Gorriti se vio obligada a escribir y publicar continuamente para mantenerse económicamente, le dedicó la mayor parte de su tiempo a la escritura de las novelas y cuentos que le encargaban lo cual le impidió concluir su autobiografía. De hecho, en *Lo íntimo*, Gorriti menciona encontrarse embarcada en proyectos simultáneos de escritura que le apremian tanto terminar que, en medio de su enfermedad, descansa de uno escribiendo para el otro (142) para inmediatamente agregar:

“Yo quisiera ocuparme de mi libro ‘Lo íntimo’, añadir algo a lo ya escrito, pero me encuentro tan mal, que me es imposible. Soy una presa del sepulcro, por más que le dé vueltas a la vida” (185-6). Para encontrar una explicación a la segunda razón que impulsó a Gorriti a dejar estas enormes elipsis cronológicas, debemos tener en cuenta la situación en que se encontraba el prestigio social de la controvertida Juana Manuela cuando planeaba publicar *Lo íntimo*. Para esta época Gorriti, provinciana emparentada con familias de la aristocracia porteña, tras un extenso exilio había regresado a establecerse en Buenos Aires donde el gobierno nacional le había asignado una pensión en reconocimiento a la actuación de su padre, José Ignacio Gorriti, en las ya concluidas guerras entre unitarios y federales (Mizraje 57). Pero a Juana Manuela la seguían no sólo dolorosos recuerdos sino también una dudosa reputación, ya que en sus años de juventud había echado por tierra varios de los convencionalismos sociales de su época (6). Juana Manuela, quien había vivido en el exilio desde sus años de pubertad y había pasado la mayor parte de su vida adulta en Bolivia y Perú, se había casado con un caudillo boliviano y se había separado de él. Se rumoreaba que había tenido aventuras amorosas mientras estuvo casada y que había tenido hijos fuera del matrimonio.

Sin embargo, parecería que Gorriti no planeó escribir su autobiografía para hacer revelaciones sobre su vida privada con la intención de subsanar su prestigio y reputación sino que, muy por el contrario, decidió cubrir con un manto de silencio toda referencia a ese trasgresor pasado y borrarlo de su autobiografía. La misma autora, al poner el punto final de su relato auto-referencial afirma: “Limítome a humildes relatos, sin pretender explicarme ni explicar las causas de los hechos que recuerdo” (192). A los hechos y recuerdos que se refiere son a los que están relacionados con su niñez y el exilio forzado al que se vio obligada la familia Gorriti que son los únicos que ha expuesto claramente

en las primeras páginas. Pero, haciendo referencia a lo que “otros” recuerdan cierra el texto preguntando retóricamente: “¿Qué podré decir yo en la noche de la vida, que no hayan dicho tantos y tantas que han desecado el corazón, el cerebro y el alma?” (192). Estas palabras nos permiten inferir que Gorriti se refiere a la imagen negativa que, por su tumultuoso pasado, tiene de ella la sociedad en general y la porteña en particular, imagen y pasado que desea ocultar al público lector. En otras palabras, el semblante que Juana Manuela Gorriti proyecta de sí misma en su biografía es sólo el de la austera senectud. De ahí que en *Lo íntimo*, Gorriti calle todas las novelescas anécdotas de su vida juvenil y se remita simplemente a relatar de manera muy escueta y fracturada las castas penurias económicas de la ancianidad y a exaltar su independentista abolengo remarcando la deuda moral que Argentina tiene con su familia y por ende, con ella. Este consciente y significativo silencio de Gorriti constituye una estrategia de ocultamiento ya que, como acertadamente afirma Cristina Iglesia, “La autobiografía, como género, tiende a producir el efecto de que lo narrado no sólo es lo único que importa recordar, sino lo único que realmente ha sucedido” (19). Es decir, que en *Lo íntimo*, Gorriti registra y fija mediante la escritura sólo el pasado que pretende dejar para la posteridad, el resto queda en las murmuraciones de sus coetáneos de las cuales poco y nada sabrán las generaciones venideras.

En concomitancia con esta posición de ocultamiento del pasado, en su autobiografía Juana Manuela Gorriti borra toda referencia a su juventud en Bolivia y adultez en Perú y deliberadamente deja en la trastienda toda alusión al nombre de su esposo, a su matrimonio, al nacimiento y crianza de sus cuatro hijos, cuyos nombres aparecen en el texto sin que el lector tenga manera de inferir que la escritora está mencionando a sus propios hijos. Por esta razón deberemos reconstruir este pasado de

Gorriti apoyándonos en lo que otros han escrito sobre estos años de su vida. De sus primeros años sólo mencionaremos que Juana Manuela Gorriti nació en 1818 en la provincia de Salta, en el seno de una prominente y acaudalada familia. Cuando contaba con trece años de edad aproximadamente y la Argentina se encontraba inmersa en sangrientas luchas intestinas, el padre de Juana Manuela, un unitario, debió marchar al exilio llevando consigo a toda su familia. Se establecieron en Tarija, Bolivia. Al poco tiempo, Juana Manuela conoció a Manuel Isidoro Belzu, un mestizo, oficial del ejército boliviano con quien se casó en 1833 cuando Gorriti contaba con escasos catorce años de edad. Para acompañar a su flamante esposo cuya carrera militar estaba en ascenso, la adolescente Juana Manuela se vio obligada a establecerse en confinados pueblos bolivianos a los que no le fue fácil adaptarse. Hasta aquí no hay nada reprochable en la conducta de la joven esposa pero para estos años, en los que Belzu pasaba más tiempo en cuarteles y campañas militares que con su familia, ya hay indicios de las habladurías que, entre el pueblo boliviano, corrían sobre Gorriti. Según Mary G. Berg, después de un tiempo, Belzu había logrado ascender a coronel del ejército, lo que le permitió moverse, acompañado por su culta esposa, en los grupos de poder y en la alta sociedad. Para esta época, el matrimonio Belzu-Gorriti aproximadamente llevaba unos ocho años de convivencia pero no parece haberse encontrado en muy buenos términos ya que “en los altos círculos bolivianos, se hablaba mucho de la conducta poco decorosa de los cónyuges: se decía que Belzu tenía muchísimas amantes, y que su esposa se comportaba con poca seriedad y que era muy amiga del entonces presidente [José] Ballivián” (132).

Esta supuesta “amistad” de Gorriti y Ballivián aparentemente no fueron sólo murmuraciones, ya que dicha relación se encuentra confirmada, con contradictorias versiones, por varios historiadores bolivianos. Por ejemplo, Alcides Arguedas en

su *Historia general de Bolivia*, afirma que la profunda animadversión que existió entre el presidente José Ballivián y Manuel Isidoro Belzu se originó por una “secreta intriga de alcoba en que ambos se vieron mezclados” (96). Arguedas no menciona directamente el nombre de Gorriti pero haciendo inferencias de otras fuentes se puede concluir que la esposa del coronel Belzu fue el origen de la rivalidad entre estos hombres y la causa de la tormenta política que se desató después del incidente. Según Arguedas, el presidente Ballivián (1841-1847), deseoso de alejar al coronel Belzu del círculo político y social en que él se movía con soltura, “conquistando favores de las damas y el rendido homenaje de sus parciales” (96), desde La Paz, donde se encontraba Gorriti, envió a Belzu a la vanguardia del ejército apostado en la frontera con Perú. ¿Se aprestaba Ballivián a asediar a la esposa solitaria o ya se había dado el adúltero romance? La fuente histórica no lo aclara pero afirma que Belzu, desconfiando de los verdaderos motivos del presidente, desobedeció la orden, por lo que fue encarcelado. En la prisión, dando muestras de su carismática personalidad y sus dotes de liderazgo, promovió un levantamiento militar que triunfó efímeramente al obligar a Ballivián a escapar por los techos de su despacho presidencial. De acuerdo a lo expuesto en la versión arguedana, no es posible decir si Juana Manuela Gorriti pecó de adulterio o si fue víctima del interés que despertó en Ballivián, aunque el altercado fue la razón por la que Manuel Isidoro Belzu encabezó un golpe de estado contra el presidente José Ballivián.

Por su parte, la versión de Rigoberto Paredes, otro historiador boliviano, va más lejos y no escatima acusaciones de volubilidad emocional contra Juana Manuela Gorriti, la culpa de una injustificada infidelidad conyugal, y la responsabiliza abiertamente de ser ella la promotora del romance en cuestión y por ende la mala mujer que causó la ruptura de la amistad y la tácita alianza política que existía entre José Ballivián y Manuel

Isidoro Belzu. Según Paredes, la vida cotidiana del matrimonio Belzu-Gorriti era armoniosa y estaba colmada de una felicidad que sólo se veía interrumpida por las frecuentes ausencias del esposo militar. Es de notar que aquí se detecta una pequeña discrepancia entre historiadores bolivianos y argentinos ya que, refiriéndose a dicha relación conyugal, el mismo Paredes asegura: “No es como han escritos los biógrafos argentinos de la señora Gorriti, que el matrimonio fue en extremo desgraciado. Lo fue más tarde, pero no por culpa de Belzu sino de doña Juana Manuela” (484). Según la versión histórica que brinda Paredes sobre el controvertido romance Ballivián-Gorriti, “el corazón impresionable” de Juana Manuela se habría visto preso de una “profunda pasión amorosa” hacia el presidente Ballivián que prontamente correspondió a las insinuaciones femeninas y así “reemplazaron las citas reservadas y furtivas a las sanas y honestas costumbres de la culpable” (485). En su *Relación histórica de Bolivia*, Paredes no sólo confirma la existencia del idilio extraconyugal sino que, sin contar con pruebas y basándose en lo que *se dice*, le adjudica la paternidad de la tercera hija de Gorriti a Ballivián: “Fruto de estos amores ilícitos, dicen que nació una hija, llamada Clorinda, que murió en tierna edad” (485). Según esta versión histórica, Mercedes Coli, la traicionada esposa de Ballivián, interceptó unas cartas que Gorriti le habría enviado a su amante y, prontamente, se las hizo llegar al engañado Belzu, quien herido en su amor propio “dirigió a su esposa una lacónica carta, en la que le decía que estaba roto el matrimonio y que entregase sus hijas a Fermín Porferrada y se retirase de su casa” (486). Ante el repudio de Belzu, la adúltera Juana Manuela Gorriti, “abandonada por su amante, pesarosa y con el despecho que destrozaba su alma,... comprendió que no le quedaba otro recurso que huir y así lo hizo dirigiéndose a Lima acompañada del dentista inglés Doudley quien se esmeraba en obsequiarla” (486). Para no dejar dudas sobre la

ligereza de la conducta de Gorriti, Paredes sentencia: “Allí, en tierras extrañas, pudo ahogar con nuevas sensaciones los remordimientos de su atormentada existencia” (486). La infiel esposa fue castigada por su agraviado marido que la forzó a un nuevo exilio pero no hubo consecuencias inmediatas para el desleal amigo Ballivián ya que Belzu, fría y calculadoramente, se tomó su tiempo para vengarse de su traicionero amigo. Según Paredes, en el momento de enterarse de la infidelidad de su “idolatrada” esposa, el despechado marido, aunque “una y mil veces juró vengarse de Ballivián” (486), no tomó represalias inmediatas contra el hombre que lo había deshonrado seduciendo a su esposa, sino que se guardó su vapuleado orgullo y se mantuvo bajo las órdenes del presidente quien, como “recompensa” por sus servicios, lo destinó a Tarija. La loable conducta de Belzu nos conduce a pensar que este hombre, por el bien común, antepuso sus obligaciones públicas a sus problemas personales o, muy por el contrario, podemos inferir que dejó su prometida venganza personal para esperar pacientemente que la coyuntura y los vientos políticos le fueran más favorables a sus propios intereses.

Es imposible determinar con certeza si Juana Manuela Gorriti realmente estuvo envuelta en una aventura amorosa extramatrimonial con José Ballivián, si fue ella la seductora o la seducida, o si los celos de Belzu fueron justificados o no por la inadecuada conducta de su esposa. Lo cierto es que esta relación sentimental, real o no, no sólo desencadenó violentas pasiones personales entre los hombres en cuestión sino que también tuvo como consecuencia una serie de sucesos históricos inmediatos y mediatos que afectaron por varias décadas la política, las instituciones y la historia de Bolivia. El odio visceral que se había generado entre José Ballivián y Manuel Isidoro Belzu no se circunscribió a sus vidas privadas sino que los convirtió en acérrimos enemigos políticos en torno a quienes se formaron grupos de muy distinta extracción social y étnica que, en

sus enconadas luchas sin tregua, hicieron correr torrentes de sangre, destruyeron fortunas y agotaron los recursos de la nación en los treinta años consecutivos (*Los caudillos bárbaros* 27). Muy a grandes rasgos, estos son los hechos históricos en los que se vio envuelta de manera directa, quizás involuntariamente, Juana Manuela Gorriti, hechos que se conservaron y perpetuaron con valor de “verdad” en la historia boliviana y en la narrativa literaria de ese país. Como acertadamente nota Luis Miguel Glave, “La licencia literaria puede representar, a fin de cuentas, la ‘indignidad’ cornuda de Belzu como argumento, incluso alguien podría decir que de eso se trata, pero sabemos que es algo más. Es un discurso cotidiano que se ha hecho casi oficial en Bolivia” (93). Esta “verdad” histórica es precisamente la que la Juana Manuela Gorriti prefirió acallar en su autobiografía pero que Martha Mercader ficcionaliza en su novela *Juanamanuela mucha mujer* utilizando la anécdota del adúltero amorío para ofrecer una versión diferente que contribuye a limpiar la reputación y la imagen de Gorriti.

La novela se inicia situando al personaje de *Juanamanuela* de regreso Buenos Aires, en 1880, tras largos años de exilio en Perú. Apenas acaba de arribar a la ciudad cuando un joven riojano que reconoce su nombre por haber leído su obra literaria, la incita a que escriba su autobiografía. *Juanamanuela* primeramente rechaza la idea pero, luego comienza a hacerlo en secreto y alterna la escritura de su texto autobiográfico con otros proyectos de escritura, tal como Gorriti lo describe en *Lo íntimo*. Así, mediante el uso de esta estrategia narrativa la novela adopta la forma “convencional” de la autobiografía, lo cual le facilita cumplir, entre los lectores, la misma función discursiva contribuyendo a esfumar la línea divisoria entre veracidad histórica y ficción (7). La narración de la novela sigue bastante fielmente las escasas anécdotas de la niñez que Gorriti consigna en *Lo íntimo*, entre las que sobresale el momento en que toda su familia debe marchar

forzadamente rumbo al exilio en Bolivia mientras exalta los aportes que los hombres Gorriti hicieron en beneficio de la independencia. Es a partir de este punto del relato donde Mercader re-crea y re-elabora la vida de Juana Manuela Gorriti llenando con la ficción los espacios dejados en blanco por la escritora en su autobiografía.

Según la novela, *Juanamanuela* conoce a Manuel Isidoro Belzu, un desconocido capitán, mestizo, sin fortuna ni cultura, que comienza a cortejar secretamente a una adolescente enamorada del amor. Se producen algunos encuentros furtivos, Belzu le propone matrimonio y realiza el riguroso pedido de mano a una atónita familia Gorriti que rechaza la solicitud. Con la ayuda de algunos militares prominentes, amigos de la familia Gorriti que hablan muy favorablemente de la honestidad del capitán Belzu, el amorío de la adolescente triunfa sobre los resquemores familiares y se efectúa la boda. Pese al amor pasional que consumía a la adolescente, desde la noche de bodas *Juanamanuela* comienza a intuir las marcadas diferencias que tenía con el hombre que era su marido: “Belzu fue brutal porque allá [Bolivia] no se aprende a ser de otra manera” (245). El joven matrimonio Belzu-Gorriti, sufriendo penurias económicas que prueban la honestidad y adustez del militar de carrera, se muda en sucesivas oportunidades al compás de la situación política del país y de acuerdo al grado de adhesión que el joven militar tiene de sus superiores. En la época en que Manuel I. Belzu es promovido a coronel del ejército boliviano, se establecen en La Paz, y comienzan a frecuentar los altos círculos sociales donde *Juanamanuela* resplandece no por sus joyas y vestidos de seda sino por su cultura y facilidad de palabra. A la hora de relatar el altercado entre Ballivián y Belzu, Martha Mercader se ajusta más a la versión histórica arguedana y limpia la reputación de Juana Manuela Gorriti responsabilizando al presidente boliviano de un descarado galanteo a Gorriti en presencia de sus respectivos

cónyuges: “Si Belzu disimulaba su inquietud, Mercedes Coli de Ballivián también. Lo disimulaba muy mal...” (346) porque estaba acostumbrada a las infidelidades de su marido. De acuerdo a la novela, aunque *Juanamanuela* se mantiene indiferente ante los avances del presidente boliviano y fiel a su esposo, los coqueteos de Ballivián se dan en reiteradas oportunidades, lo que termina despertando los celos no tan irracionales de Belzu que, lógicamente, ve amenazada su hombría y ofendido su honor. El coronel Belzu se toma la revancha amotinándose contra el presidente a quien obligó a huir, no de su despacho (versión arguedana) sino de los aposentos presidenciales. En este detalle la ficción novelesca hace directa alusión a las razones personales que guiaron a un esposo agraviado, más que a un militar, a iniciar un levantamiento armado. “En esa alcoba Belzu buscaba a la salteña,” escribe *Juanamanuela*, pero en realidad encontró “a la señora de un conocido hombre público, cuyo nombre se hace merced aquí, aunque corrió de boca en boca por toda la ciudad, por todo el país” (371). Con estas palabras, la ficción deja en entredicho lo registrado por la historia mientras exime de culpas a la mujer.

Sin negar las desavenencias que aquejaban al matrimonio Belzu-Gorriti, la novela le adjudica la orquestación del supuesto romance Gorriti-Ballivián a una maquiavélica intriga política llevada a cabo por Casimiro Olañeta, diplomático del gobierno boliviano. Olañeta le solicita secretamente a *Juanamanuela* que forme parte de una oscura confabulación para demostrar un inexistente acuerdo entre el líder boliviano Santa Cruz y el caudillo argentino Juan Manuel de Rosas (*Juanamanuela* 320). La desairada negativa de la mujer a hacer las veces de espía lleva a Olañeta a amenazarla con provocar dudas sobre la conducta de su esposa en el celoso y violento Belzu a quien “no le caería bien enterarse de esta furtiva entrevista sin las debidas explicaciones...”

(*Juanamanuela* 322). Tiempo después la amenaza se torna en realidad. A un enfurecido Belzu que se comporta como un león herido le han llegado murmuraciones sobre la infidelidad de *Juanamanuela* que se defiende tratando de imponer la lógica y la razón a su marido: “¿No se basaban las acusaciones acaso en rumores lanzados a rodar por los mismos acusadores?” (*Juanamanuela* 364). Pero es imposible argumentar racionalmente con el iracundo marido que tiene en sus manos la prueba del adulterio: las cartas que Mercedes Coli de Ballivián le ha hecho llegar. Con estupor, *Juanamanuela* reconoce en el papel su propia letra pero en la supuesta carta no hay otra cosa que una parte del manuscrito de su cuento “La quena”. Mediante esta táctica la novela presenta a una Gorriti víctima de acusaciones basadas en falsedades mientras ofrece una explicación “creíble” a los supuestos documentos históricos que son las cartas mencionadas por Paredes. En una acertada estrategia discursiva, utilizando la voz de *Juanamanuela*, Martha Mercader escribe: “Qué sucedió esos días entre Belzu y los Ballivián será siempre tan enigmático como la conferencia de Guayaquil. Lo mismo que entre Olañeta y Belzu, por esos mismos días. Los libros de Historia recogen una versión de pacotilla” (*Juanamanuela* 370). De esta manera, la ficción novelesca reescribe la controvertida anécdota desmintiendo los anales históricos y aspirando a ocupar el mismo nivel de “veracidad” de los hechos consignados.

Otro sobresaliente suceso recogido en los anales históricos y señalado en la novela *Juanamanuela mucha mujer* es la muerte de Manuel Isidoro Belzu, hecho que Juana Manuela Gorriti obviamente omitió de su autobiografía. Pese a ello, después del asesinato político de Belzu, acaecido en 1855, Gorriti escribió una modesta biografía apologética de su esposo asesinado en la que exalta sus cualidades morales, la ascendencia que tenía sobre la masa popular, el brillo ganado en sus campañas militares

y sus victorias políticas. Juana Manuela Gorriti parece haber compartido con los historiadores y cronistas de su época, la idea de que era necesario mantener impoluta la imagen de los hombres públicos para la Historia ya que, pese a los posibles rencores que pudo haber guardado, se preocupó por conservar limpia y pulida la figura de Manuel Isidoro Belzu distanciando su propia figura de la vida del caudillo. En el relato biográfico, después de exaltar los humildes orígenes del caudillo, al llegar el momento de entrar Gorriti en la escena de la vida de Manuel Isidoro Belzú y mostrar al hombre, no al héroe o al “Tata” como lo llamaban los cholos, despacha su propio matrimonio y sus casi dos décadas de convivencia, en un cortísimo párrafo:

Allí [Tarija], Belzu conoció, amó y se unió en matrimonio con una hija del general Gorriti, emigrado argentino. Demasiado jóvenes ambos esposos, no supieron comprender sus cualidades ni soportar sus defectos; y aquella dos existencias se separaron para no volver á reunirse sino en la hora suprema al borde del sepulcro. (Belzu 55)

La narración biográfica continúa acompañando someramente las campañas militares y políticas de Belzu hasta llegar al año 1848, año en que éste asciende a la presidencia, donde, una vez más, Gorriti detiene la narración y se distancia completamente del biografiado con las siguientes palabras: “La narradora [Gorriti] rehúsa seguirlo en aquel elevado puesto en que la esposa rehusó acompañarlo también” (Belzú 62). Para 1865, el año del asesinato de Belzu, Juana Manuela hacía largo tiempo que estaba separada de su esposo y vivía por su cuenta en Lima. Según lo expuesto por Gorriti en la biografía de su esposo, fue su hija Edelmira, “la heroica hija de Belzu” quien desempeñó un activo papel como compañera política de su padre. La noche del día del atentado, Edelmira secundó el movimiento masivo del pueblo que se levantó para

defender a Belzu y a la ciudad paceña fortificando la plaza central ante el inminente asalto de Melgarejo. Según la escritora, Belzu durmió tranquilamente la última noche de su vida velado por su abnegada hija Edelmira: “La pobre niña, avezada a las catástrofes y profundamente inquieta, sentía sin embargo, abrirse su alma á la confianza, ante aquella impasible serenidad” (Belzu 66). En el relato, Gorriti se guarda muy bien de participar en el suceso histórico y pone la tarea de recuperar el cuerpo del caudillo en manos desconocidas diciendo: “El asesino [Melgarejo] huyó de aquel sitio, espantado por la sombra de Belzu, cuyo cadáver, recojido con religiosa veneración, fué trasladado a su casa...” (8) (Belzu 69). En base a lo mencionado podemos afirmar que, ajustándose a los estándares del decoro social y literario de la época, tanto en la biografía de su esposo como en su propia autobiografía, Gorriti se esforzó por ocupar una posición secundaria y permanecer fuera de la escena principal de las páginas de la gran Historia como le correspondía a una mujer decente.

Por su parte, en el relato novelístico de *Juanamanuela mucha mujer*, al referirse a la anécdota de la muerte de Belzu, historia y ficción convergen para continuar en similar dirección narrando los eventos sin mayores discrepancias entre una y otra. Mientras que la ficción se concentra en captar la faceta emocional y psicológica de *Juanamanuela* retratando a una mujer estoica y endurecida por el dolor, todavía enamorada de su esposo, la Historia ofrece la imagen de una desapasionada y cerebral Gorriti que, ante el asesinato de su esposo, adopta la conducta de una dama que no muestra sus emociones. Alcides Arguedas, quien en *Los caudillos bárbaros* describe a Manuel Isidoro Belzu como un hombre “primario de pasiones fuertes y rudo temperamento que ni una larga permanencia en Europa ni el espectáculo de grandezas y maravillas había sabido suavizar y menos pulir” (47), pone a Juana Manuela Gorriti en la

escena y omite mencionar nada sobre la presencia de Edelmira en el lugar. De acuerdo a la versión del historiador, después de que Mariano Melgarejo le disparó a Belzu salió a celebrar su “triumfo” por las calles de La Paz. Luego regresó para instalarse en el palacio presidencial donde “en el primer piso yacía abandonado el cadáver de Belzu” (56). Arguedas continúa describiendo:

Horas después, y cuando el sol se hundía en su ocaso se presentó la señora Juana Manuela Gorriti, dama argentina de gran cultura, esposa de Belzu aunque distanciada de él, a reclamar el cadáver de su esposo, que apareció desposeído de todas sus joyas y prendas de valor, lo que solo le quedaba como fortuna personal, pues la que amasara en la presidencia la había disipado en sus correrías por Europa... (57)

La novela no contradice mayormente lo mencionado por Arguedas aunque debemos notar que en ella se resalta que “Este hecho [el asesinato de Belzu] ha sido tergiversado por casi todos los historiadores” (*Juanamanuela* 419). Según la narrativa novelesca, después de la trágica muerte del heroico protector de cholos y pongos, *Juanamanuela* recibió la noticia en casa de su hija Mercedes. En compañía de sus dos hijas y dos hombres desarmados se dirigió al palacio presidencial a reclamar el cuerpo del hombre que de hecho ya no era su esposo. En improvisadas andas transportaron el cuerpo hasta la casa de Mercedes donde amortajaron y velaron a este hombre que ya había pasado a formar parte de la historia y la leyenda. Gorriti no pronunció ningún discurso fúnebre porque “Era preferible callar y esperar. El fuego podía ser incontrolable. Además, ya no tenía sentido ni la demagogia ni la elocuencia.” (*Juanamanuela* 424). Así, para la gran Historia *Juanamanuela* calla en la ficción de la misma manera que Juana

Manuela Gorriti calló en sus novelas y cuentos, como calló en la biografía de su esposo y en su propia autobiografía.

En conclusión, en los primeros años de la historia nacional boliviana, época violenta, signada por la confabulación política, la traición, la ambición de poder y la muerte, una mujer argentina, Juana Manuela Gorriti, tuvo un significativo papel en el desarrollo de los hechos históricos. Su rol fue demonizado y degradado en las páginas de la Historia con el objeto de enfatizar que la conducta de los hombres patrios, que para bien o para mal condujeron los destinos de la nación en ciernes, estuvo dirigida por los intereses colectivos y no por los personales. Pese al revisionismo al que ha sido sometida la “verdad histórica”, el discurso historiográfico contemporáneo continúa desplegando el evento privado de la supuesta infidelidad de Gorriti para explicar el enfrentamiento público entre Belzu y Ballivián, rivalidad que sumió a Bolivia en una sangrienta lucha civil. Al respecto, haciendo mención a lo interpretado por historiadores modernos, Luis Miguel Glaves recalca:

Como quiera que sea, un asunto privado, indemostrable, cobra el rango de explicación discursiva, en el fondo de la cual la mujer aparece en el génesis nacional boliviano como la misma víbora tentadora, la ‘moza y hermosa’ de la perdición masculina con la que se regodeaba la misoginia literaria del siglo de oro español y el barroco americano. (95)

La novela histórica de Mercader reescribe uno de los episodios de su vida bajo una óptica que complementa y simultáneamente subvierte la equívoca y velada versión que conserva la historia boliviana sobre la incidencia de Juana Manuela Gorriti en los hechos. A su vez, utilizando las características convencionales de la autobiografía y

apoyándose en una narrativa de vida existente (*Lo íntimo*), *Juanamanuela mucha mujer* amalgama la realidad a la ficción novelesca contribuyendo a desvanecer sus líneas divisorias en la memoria colectiva. *Juanamanuela mucha mujer* le ofrece al lector la oportunidad de “comprender” el comportamiento histórico de Juana Manuela Gorriti en base al cual puede juzgarla. Seamos benevolentes en nuestros juicios y démosle el beneficio de la duda a Juana Manuela Gorriti, la mujer que desde su autobiografía sabiamente nos aconseja: “[cuando se] debe fallar basándose en conjeturas, [se] debe optar por las que absuelven no por las que condenan” (*Lo íntimo* 176).

Notas

(1). Cecilia Inés Luque observa que la novela histórica, al trasladar acontecimientos del pasado que pertenecen a un campo de conocimiento, el de la historia, y trasladarlos a otro campo, el de la literatura, combina “matrices representacionales de ‘lo real’ propias de la historiografía con aquellas propias de los discursos de ficción.” Estas matrices presentan similitudes entre sí (la forma narrativa es la principal), pero también diferencias, sobre todo en la manera en que ambas postulan las relaciones entre discurso y *factum*” (3).

(2). La cuestión de la veracidad de la autobiografía ha sido y es uno de los aspectos del género que con mayor ahínco se ha debatido entre los estudiosos. Un sector de la crítica se centra en la ficcionalización que constituye en sí misma la escritura autoreferencial y declara que el escritor autobiográfico se encuentra imposibilitado para exponer estrictamente la realidad “objetiva” de su yo y su vida. Sin embargo, para otro sector de la crítica, la veracidad enraizada en eventos verificables continúa siendo lo que diferencia al género autobiográfico de la ficción novelesca. Para James Olney la autobiografía es una “metáfora del ser” (35), un símbolo o una representación del yo, por lo cual la representación de una realidad comprobable no tiene mayor incidencia para diferenciar autobiografía de ficción. William Spengemann nota la tendencia de la crítica postmoderna por destruir los límites entre realidad y ficción, y afirma que virtualmente no hay forma escrita que no haya sido leída como autobiografía o haya sido interpretada como tal (xxi). Por el contrario, Paul John Eakin manifiesta que “decir la verdad es la regla cardinal” (21) de las convenciones del género. Elizabeth Bruss enfatiza la veracidad y afirma que, bajo las convenciones existentes, se presume que aquello que el autobiógrafo reporta tiene valor de verdad (10). Philippe Lejeune, en lo que él denomina “pacto referencial,” diferencia claramente la biografía y la autobiografía de todas las formas de ficción porque considera a aquellas como textos referenciales, los cuales, exactamente igual que el discurso científico o histórico, proveen información de una “realidad” exterior al texto que lo somete a un “examen de verificación” (22).

(3). Un denominador común a la mayoría de los textos de los autobiógrafos argentinos del siglo XIX es la justificación ante la opinión pública, es decir la justificación ante la Historia. En su imprescindible estudio sobre la autobiografía en Argentina Adolfo Prieto hace notar la importante fuente de información que ha representado la autobiografía de estos hombres a la hora de escribir la historia nacional: “La historia de la literatura autobiográfica argentina, condensa, en un plano insospechado, la historia de élite del poder en Argentina, y que no podrá, aconsejablemente, prescindir del conocimiento de aquella, quien pretenda acometer un estudio de conjunto sobre la clase dirigente nacional”(23).

(4). Sigo el lineamiento impuesto por Martha Mercader y utilizo esta grafía del nombre propio para identificar al personaje y diferenciarlo de la persona extratextual.

(5). Como ejemplo de la manera en que la figura de Juana Manuela Gorriti y un altercado de su vida privada han pasado a formar de la narrativa literaria boliviana, Luis Miguel Glaves menciona la novela teatral *Guano maldito* de Joaquín Aguirre Lavayén. La obra fue publicada en 1977 y, según Glaves, cuenta con varias ediciones populares en Bolivia.

(6). Los convencionalismos y prejuicios sociales en cuanto a las libertades, derechos y obligaciones de la mujer, enraizados en la tradición colonial vernácula, continuaban muy arraigados en la aristocracia y la alta burguesía criolla de finales del siglo XIX, por lo cual las escritoras de “familias decentes”, como la de Juana Manuela Gorriti, debieron enfrentar las limitaciones que les imponía la necesidad de mantener limpia su reputación social. Al respecto, Juana Manuela Gorriti, en su texto autobiográfico declara: “El honor de una escritora es doble: el honor de su conducta y el honor de su pluma” (*Lo íntimo* 155).

(7). Un detallado estudio sobre la función discursiva que cumple el género autobiográfico al cual el receptor (lector) le requiere veracidad histórica se encuentra en la obra de Elizabeth Bruss incluida en la bibliografía.

(8). Mantengo la grafía del original.

Bibliografía

Arguedas, Alcides. *Los caudillos bárbaros*. Barcelona: Editorial Viuda de Luis Tasso, 1929.

-----, *Historia general de Bolivia 1809-1921*. Web. 25, Feb.2011.
<[http://portal.educar.org/
/files/arguedas_alcides_historia_general_de_bolivia_1808-1921.pdf](http://portal.educar.org/files/arguedas_alcides_historia_general_de_bolivia_1808-1921.pdf)>

Berg, Mary G. “Juana Manuela Gorriti: narradora de su época. (Argentina 1818-1892).” Ed. Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo. *Las desobedientes: Mujeres de nuestra América*. Bogotá: Panamericana Editorial, 1997. (131-146)

Bruss, Elizabeth W. *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

Eakin, Paul John. *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

Gorriti, Juana Manuela. "Belzu." Ed. Alicia Martorell. *Juana Manuela Gorriti. Obras completas II. Panoramas de la vida, 2da parte y Misceláneas*. Salta: Fundación del Banco del Noroeste, 1993. (53-70)

-----, *Lo íntimo*. Alicia Martorel y Juana Manuela Gorriti. *La mujer salteña en las letras. Juana Manuela Gorriti y Lo íntimo: Ensayo biográfico*. Salta: Fundación del Banco del Noroeste, 1991.

Glaves, Luis Miguel. "Letras de mujer." *Fractal* 3 (octubre-diciembre 1996): 93-125.

Iglesia, Cristina. "El autorretrato de la escritora. A propósito de *Lo íntimo* de Juana Manuela Gorriti." Comp. Lea Fletcher. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Bs. As.: Feminaria Editores, 1994.

Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Ed. Paul John Eakin. Trans. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Luque, Cecilia Inés. "Juanamanuela y *Boca do Inferno* en la confluencia de literatura e historia." Web. 15, Oct. 2012. <www.hispanista.com.br/revista/artigo231.pdf>

Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Mercader, Martha. *Juanamanuela mucha mujer*. Bs. As.: Editorial Sudamericana, 1984.

Mizraje, María Gabriela. "Juana Manuela Gorriti: cuentas pendientes." Comp. Lea Fletcher. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Bs. As.: Feminaria Editores, 1994.

Olney, James. *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*. New Jersey: Princeton University Press, 1972.

Paredes, Rigoberto M. *Relaciones históricas de Bolivia*. La Paz: Ediciones ISLA, 1997.

Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Bs. As.: Eudeba, 2003.

Spengemann, William C. *The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre*. New Haven, CT: Yale University Press, 1980.

La palabra bajo sospecha.

La narración fotográfica en *Campo francés* de Max Aub

[Manuel J. Villalba](#)

University of Kentucky

La relación de la obra de Max Aub con la imagen es bien conocida. En relación con el cine quienes mejor han estudiado este aspecto han sido Román Gubern y, por supuesto, Ignacio Soldevila Durante. Por un lado, Gubern en su artículo “Max Aub en el cine” traza la historia profesional e intelectual de Aub con el medio cinematográfico (1), mientras que Soldevila, por otro, dedica una sección de su libro *El compromiso de la imaginación* a describir la poética filmica de la narrativa de Aub (2). Sin embargo, todavía queda por hacer un estudio pormenorizado de la influencia de la fotografía en la obra aubiana. Sin duda, el texto en el que la presencia de la fotografía es más notable es *Campo francés*. La impronta poderosa de la fotografía convierte a esta novela en uno de los textos más sorprendentes y atípicos de la literatura española del siglo XX. El objetivo de este trabajo es encontrar el contenido de verdad que encierran las fotografías de *Campo francés*; en concreto, la huella dejada por el trauma de la guerra, el campo de concentración y el exilio en la narración fotográfica de la obra.

La hibridez de códigos de *Campo francés* responde a la insatisfacción de Aub con las formas narrativas tradicionales para verter la representación de su experiencia de la Guerra Civil española. A lo largo de todo *El laberinto mágico* (3), Aub experimentó con diferentes formas procedentes, por ejemplo, de la novela histórica, la novela existencial, la novela “simultaneísta” francesa, el ensayo historiográfico o la crónica histórica; sin embargo, para Aub todas resultaron sospechosas de destruir el “no significado” inherente

a la experiencia traumática. Su búsqueda de una forma literaria honesta para representar el trauma de la guerra condujo a Aub hacia una estética fragmentaria y residual que fue desarrollando e implementando a lo largo de las novelas de *El laberinto mágico* (4). La sintaxis narrativa de *Campo francés* responde a este patrón fragmentario y residual del ciclo. El texto se puede leer como un híbrido de novela-diálogo, guión de cine y crónica fotográfica de la II Guerra Mundial, sin llegar a imponerse ninguno de estos modelos a los demás como macro-texto. En concreto, con el recurso a la crónica fotográfica, es decir, a narrar los acontecimientos mediante la yuxtaposición serial y cronológica de fotografías, dejando al lector la tarea de reconstruir e interpretar la historia, Max Aub avanza un paso más allá en sus sospechas sobre las formas literarias tradicionales. En *Campo francés*, el autor cuestiona todo el sistema de representación verbal, recurriendo a la fotografía para trasladar su relato al ámbito pre-lógico de la expresión visual y para huir de la arbitrariedad metafórica que, como sabemos desde Saussure, sirve de base a todo sistema lingüístico.

Desde el punto de vista historiográfico, *Campo francés* fue escrita originalmente como guión para servir de base argumental a una película. El mismo Aub señala que su experiencia junto a Malraux en el rodaje de *La sierra de Teruel* fue decisiva en su intento de realizar una película que nunca se llegó a realizar. Más tarde, Aub reescribió la historia para adaptarla al teatro y el resultado de esta reelaboración fue *Morir por cerrar los ojos*, drama en dos actos paralelo a *Campo francés*, que se publicó en 1944. Si bien Aub reelaboró y pulió el texto para su publicación final, el texto de *Campo francés* mantiene la forma dialógica de guión cinematográfico a la que sólo contraponen algunas brevísimas acotaciones.

En cuanto al aspecto visual, la narración visual de *Campo francés* se articula a partir de 115 fotografías tomadas de las revistas *Match* y *L'Illustration*, acompañadas todas ellas de un pie de foto. A este corpus hay que añadir nueve ilustraciones de José Bartolí, sacadas del libro de Molins I Fabregas *Campos de concentración. 1939 – 194...* (5), y la ilustración de la portada, también procedente de la prensa francesa. Tanto las fotografías como las ilustraciones fueron seleccionadas por el editor de Ruedo Ibérico y aprobadas por el propio Aub.

Dos son los temas principales de las fotografías: los acontecimientos históricos de la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial, y el retrato de los principales protagonistas: por un lado, Franco, Hitler, Mussolini, Pétain y Laval, y Churchill, De Gaulle y Stalin, por otro. Tal vez llama la atención la ausencia de algún retrato de Franklin D. Roosevelt. Por su lado, los acontecimientos históricos son narrados en orden cronológico desde la salida del ejército republicano de Cataluña en 1939, hasta el establecimiento del estado colaboracionista francés de Vichy y la organización de la resistencia francesa desde Londres en 1940. Al narrar ambos conflictos bélicos sin solución de continuidad *Campo francés* los señala como uno solo y culpa a la ceguera de las potencias democráticas de ser la causa de la guerra de España, y consecuentemente de la extensión del conflicto por toda Europa. En general, podemos agrupar las fotografías a partir de los siguientes eventos que se narran de manera cronológica y funcionan como núcleos narrativos:

1. Éxodo republicano español a través de la frontera francesa
2. Aceptación internacional del gobierno del general Franco

3. Anexión alemana de Austria
4. Creación de los campos de concentración en el sur de Francia
5. Invasión italiana de Albania
6. Fin de la guerra de España y celebración fascista de la victoria en España, Italia y Alemania
7. Firma del pacto germano-soviético e invasión de Polonia
8. Ocupación de París y movilización francesa
9. Invasión de Escandinavia
10. Creación de los campos de exterminio
11. Éxodo civil en Bélgica, Holanda y Francia
12. Institución del estado colaboracionista francés de Vichy y de la resistencia organizada desde Londres

Por su parte, la mayoría de las ilustraciones de Bartolí se acumulan al final de la novela y están dedicadas a los horrores de los campos de concentración del estado de Vichy, en el sur de Francia y en el norte de África, en los que, como sabemos, estuvo Aub. El tipo de fotografías es muy variado, pero es posible hacer una clasificación temática preliminar:

1. “Fotografías de fotografías” de prensa

En general, las fotografías del libro ha sido tomadas de recortes de prensa, pero algunas de ellas reproducen una página completa de la revista. Así las fotografías aparecen dentro

de su contexto de publicación original. Podemos hablar de dos tipos dentro de este apartado: a. portadas de *Match* y *L'Illustration* y b. páginas interiores completas de estas publicaciones.

2. Escenas de la vida cotidiana

Un buen número de fotos narran la vida cotidiana lejos del frente. La mayoría de estas fotos hablan del París de la ocupación. Otro buen puñado de ellas relata la vida en los campos de concentración franceses, que Aub vivió en primera persona, y los campos de exterminio alemanes. Se trata de dos ámbitos muy distintos, por lo que también se pueden separar en dos apartados: a. la vida en los campos de concentración y b. la vida cotidiana de la ciudad durante la guerra.

3. Acontecimientos históricos

Estos forman el grueso de las fotografías y se pueden dividir a su vez en dos grupos:

a. Escenas de la guerra

Este grupo comienza con el éxito republicano hacia Francia y su conducción a campos de concentración en el sur del país. Siguen las fotografías en las que se detalla la invasión de Polonia. Tras una laguna en el centro de la novela, la narración visual se retoma con la ocupación alemana de los países escandinavos. Más adelante, la Luftwaffe bombardea algunas ciudades francesas. Le siguen algunas instantáneas de la apresurada evacuación de la fuerza expedicionaria británica en Dunkerque durante la Batalla de Francia. Las siguientes instantáneas ya sólo pueden retratar el éxodo de belgas y franceses huyendo de la llegada de las tropas terrestres alemanas.

Dentro de este apartado y del anterior cabe clasificar varios retratos de personas anónimas los cuales documentan el alistamiento de voluntarios para la guerra, el

exterminio del pueblo judío, etc. Estas instantáneas buscan recrear el impacto de la guerra en la vida cotidiana de sus personajes. Casi todas ellas están tomadas con un plano medio y de manera inadvertida.

b. Grandes acontecimientos históricos

Los grandes momentos públicos de esta porción de la historia se documenta con el relato de la visita de Petain a España para reconocer el gobierno del general Franco. Le suceden los fastos para celebrar la victoria fascista en España. Después la acción se traslada a Polonia en dos fotografías, una en la que Stalin estrecha la mano de Ribbentrop y otra en la que Molotov pasa revista a una unidad del ejército alemán. El Pacto Germano-Soviético queda sellado, por lo que la invasión de Polonia comienza de inmediato. La narración sufre una ralentización al centrarse en el retrato de los diferentes protagonistas políticos: Churchill dirigiendo una alocución y después inspeccionando las posiciones inglesas; los creadores del estado francés con capital en Vichy, y varios retratos de Pétain y Laval. El final de esta sección la protagoniza el general De Gaulle, en una imagen de su alocución al pueblo francés para resistir a la ocupación alemana.

4. Objetos

Este grupo de fotos no es muy numeroso, pero llama la atención dentro del flujo de la narración visual de *Campo francés*. Los objetos retratados forman parte de la parafernalia militar nazi y carteles de propaganda de guerra.

Como en el resto del ciclo, Max Aub busca erigirse en cronista de la historia, en amanuense que dé fe de lo ocurrido. *Campo francés* intenta ser una crónica cierta y objetiva, y, en definitiva, transmitir la verdad de la Guerra Civil y la II Guerra Mundial.

Con este objetivo en mente, Aub prescinde del narrador, siempre sospechoso de presentar una realidad parcial, y deposita todo el contenido de verdad de la narración en la imagen. Para Aub, como en general el pensamiento de su época, el significado de la fotografía descansa en el vínculo “natural” entre el significante y su referente. La fotografía, lejos de ser un constructo cultural arbitrario, representa una realidad objetiva, a la que Aub apela para que el lector reciba la información histórica sin mediaciones y pueda reconstruir la historia por sí mismo.

Max Aub sabía que la audacia y el hibridismo de *Campo francés* iban a causar controversia entre sus lectores y críticos. Así lo demuestra el que se sintiera en la necesidad de justificar su experimento en la nota previa, donde entronca su texto con las novelas dialogadas de Galdós, considerándolas como un género producto del cruce de novela y teatro. Para Aub la validez del experimento se funda en la aparición de un nuevo público lector educado en la naciente cultura visual del primer tercio del siglo:

Creo que ya existe un público para quién la separación de imagen y diálogo en una misma página más que dificultar, le facilita seguir claramente una historia; el que ésta sea a su vez Historia, es otra. (85-6)

Este nuevo público es el que tiene la responsabilidad de reconstruir e interpretar la historia narrada que está en la memoria colectiva. En concreto, Aub añade sobre la función de las fotografías que:

La aparición de noticieros de actualidad o de titulares de periódicos, salva a todos de descripciones de acontecimientos históricos que, o están en la memoria del lector, o, si los ignora, no le dirían gran cosa al serle explicados con mayores detalles. (86)

Como bien había previsto su autor, la forma de la novela ha resultado controvertida para sus críticos. En este sentido, los dos críticos que han dedicado las profundas reflexiones a la hibridez de *Campo francés* son Ignacio Soldevila Durante y Valeria de Marco, autora de una excelente edición de la obra. Soldevila opina que no se trata de una novela y considera que Aub tenía en proyecto una nueva novela del ciclo cuya redacción nunca acometió y cuyo título fue aprovechado para un guion de cine, que es el texto que finalmente fue publicado. Según este crítico, Aub continuó redactando fragmentos para la novela hasta 1955, momento en el que renuncia definitivamente a elaborarla (Soldevila, *Compromiso*: 90). Por su parte, Valeria de Marco vuelve sobre el problema y afirma la naturaleza novelesca del texto, a la vez que considera fundamental su interrelación con las artes visuales. Frente a Soldevila y a pesar de la heterogeneidad de códigos lingüísticos, la duplicidad de argumentos y la fragmentación textual, De Marco defiende la unidad y organicidad de este texto, dada por la coherencia en la construcción de los personajes y por la figuración del narrador a partir de recursos tomados del lenguaje cinematográfico (De Marco 48-9). Valeria de Marco es la primera en prestar atención detallada a las fotografías de *Campo francés* y considera que la obra se articula a partir de dos líneas argumentales que se entrecruzan: la historia privada, contada forma verbal a través del guión cinematográfico, que relata la vida de sus personajes de ficción dentro de su contexto social, y la historia pública, contada de forma visual a través de la narración fotográfica que ilustra el proceso histórico de la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial (De Marco 44). En concreto, el uso de la narración visual de *Campo francés* tiene, en opinión de esta autora, una doble función ya que: “Por una parte, se multiplican los ángulos y las perspectivas cuya objetividad deriva de la supuesta verdad de la noticia; por otra, el narrador se esconde tras esas cámaras

anónimas” (De Marco 50). Es a partir de las reflexiones de Soldevila Durante y De Marco desde donde debemos comenzar el análisis de la obra.

La intención de la narración fotográfica de *Campo francés* busca certificar el hecho “objetivo” de que se produjo una única guerra en la que la democracia luchó contra el fascismo, tanto en España como en el resto de Europa. La ceguera de los gobiernos aliados de Francia e Inglaterra, que decidieron no intervenir en el conflicto español provocó que la guerra se extendiera y se prolongara por toda Europa, al no haber detenido la escalada fascista a tiempo. Desde el punto de vista teórico Roland Barthes, en sus ensayos dedicados a la fotografía recogidos en *L’Obvie et L’Obtus* y del tardío *La chambre claire*, se interroga sobre la naturaleza del medio fotográfico. Frente a Benjamin, quien se acerca a la fotografía para compararla con la pintura y dilucidar su estatus artístico dentro de su contexto social (6), Barthes analiza el medio fotográfico desde la semiología, es decir, adoptando un punto de vista inmanente; la fotografía como una estructura compleja de significados independiente de su marco social y su contexto cultural. Según Barthes:

Le noème de la Photographie est simple, banal ; aucune profondeur : « Ça a été. »
(...) La Photographie est une évidence poussée, chargée, comme si elle caricaturait, non la figure de ce qu’elle représente (c’est tout le contraire), mais son existence même. (*Chambre* 176-7)

Aub intenta “autenticar” la conexión entre la Guerra Civil y la II Guerra Mundial con lo que Barthes denomina el “noema de la fotografía”. Con el uso del poder deíctico de la imagen fotográfica señala que en un eje espacio-temporal la guerra contra el fascismo “aconteció”. Barthes, a diferencia de Benjamin (7), muestra cómo en la

fotografía prima el poder de autenticación sobre el poder de representación (*Chambre* 139). Este poder “autentificador” de la imagen descansa sobre el principio de incompatibilidad de la imagen con el discurso escrito. Afirma Barthes que:

Les linguistes no sont pas seuls à suspecter la nature linguistique de l’image ; l’opinion commune elle aussi tient obscurément l’image pour un lieu de résistance au sens, au nom d’une certaine idée mythique de la Vie : l’image est re-présentation, c’est-à-dire en définitive résurrection, et l’on sait que l’intelligible est réputé antipathique au vécu. (*Obtus* 25)

También Susan Sontag percibe el principio deíctico y referencial de la fotografía, lo que le permite configurar su intrínseco estatus existencial (Sontag 5). El auténtico contenido de verdad de la fotografía no se encuentra en la identidad del mundo y su representación fotográfica (mímesis), descartada por tanto por Barthes y como por Sontag, sino en relación negativa entre nuestra conciencia del mundo y el texto visual. En palabras de Sontag:

(Photographic) images are indeed able to usurp reality because first of all a photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mark. (154)

Así, Aub deposita su afán de verdad en esta resistencia de la imagen a ser absorbida por el sistema de significados del lenguaje, no sólo a nivel retórico, como en otras novelas, sino en la misma base metafórica del lenguaje (Saussure). Para Aub la fotografía debería proporcionarle un sistema de representación sin mediaciones que le

permitiera reproducir los datos objetivos de la historia. El objetivo del autor es mostrar los hechos en sí mismos, para que el lector aprehenda su verdad inherente y sin presupuestos.

Sin embargo, esta ansiada objetividad resulta engañosa, puesto que frente a la idea de que la imagen fotográfica no alberga ningún significado connotativo, la fotografía siempre está mediada por códigos históricos y culturales que hacen que se absorba en el sistema de representación. Tras la aparente trivialidad de la fotografía, Barthes descubre un complejo entramado semántico que tiene su base no en la intención comunicativa o artística del texto fotográfico, sino en su intención deíctica o referencial. Según el propio Barthes, desde el punto de vista semántico dos son los significados de todo signo comunicativo: significado denotativo y significado connotativo. De la misma forma Barthes en *L'Obvie et L'Obtus* se interroga sobre los significados denotativo y connotativo de la fotografía. El poder de analogía de la imagen fotográfica es tal que el significante estaría colmado por su significado denotado. La absoluta correspondencia mimética entre el mundo y su representación no permiten en apariencia la posibilidad de significados connotados. Sin embargo, Barthes encuentra códigos retóricos: históricos y culturales, y por lo tanto arbitrarios, que median formalmente entre el mundo y su representación fotográfica. Establece tres niveles de connotación en la fotografía: “perceptiva”, “cognoscitiva” e “ideológica” (*Obvie* 22). Sontag coincide en lo esencial con Barthes al considerar que la fotografía no es en sí misma una representación pura del mundo, sino que, como la pintura, encierra una interpretación del mismo (Sontag 7). De manera paralela a Barthes, afirma que existe una gramática y una ética de la mirada de naturaleza cultural e histórica que imponen sus presupuestos interpretativos al texto fotográfico (Sontag 3).

En concreto, la narración fotográfica de *Campo francés* se construye sobre dos recursos discursivos, que fijan el significado al significante visual y que Barthes denomina “sintaxis” y “anclaje”. El hecho mismo de que las fotografías estén yuxtapuestas para crear una narración acota los significados posibles para la interpretación del lector/espectador. Según Barthes, “le signifiant de connotation ne se trouve plus alors au niveau d’aucun des fragments de la séquence, mais à celui (supra-segmental, diraient les linguistes) de l’enchaînement” (*Obtus* 18). A esta acotación del significado mediante el encadenamiento, se suma la presencia de pies de fotografía. En la obra se reproducen y traducen los pies originales de las imágenes de *Match* y *L’Illustration*, bajo los que aparecen los comentarios del propio Aub sobre el contenido de las imágenes y sus pies originales. Estos textos mínimos, que acotan y dirigen la interpretación del lector/espectador, responden a lo que Barthes denomina “anclaje”, puesto que fijan un significado a la imagen: “les paroles sont alors des fragments d’un syntagme plus général, au même titre que les images, et l’unité du message se fait à un niveau supérieur : celui de l’histoire, de l’anecdote, de la diégèse” (*Obvie* 33).

Por otro lado, las fotografías de *Campo francés* pierden también su propósito de objetividad desde el momento en que narran una historia. La preocupación de Barthes sobre el poder de verdad de la imagen, a pesar de su aparente objetividad y de su resistencia a ser absorbida por el sistema lingüístico, se centra en la narración como constructo cultural e histórico. Sontag nos ayuda a llevar esa idea aún más lejos, al indicar que la fotografía es también poder en un sentido muy próximo al que le da Foucault. Por un lado, esta esta autora afirma que toda fotografía transforma el pasado en un bien de consumo (68), por cuanto que automatiza su contenido para el espectador. En mi opinión,

dos son las situaciones comunicativas que se han de dar para que la “fotografía traumática” rechace toda interpretación. La primera, como señala Sontag, es la renovación de la mirada del espectador: “Photographic seeing has to be constantly renewed with new shocks, whether of subject matter or technique, so as to produce the impression of violating ordinary vision” (Sontag 99). Esta renovación de la visión fotográfica es válida para el espectador que no ha sido testigo del hecho traumático representado. Por otro lado, sólo el sujeto traumatizado, que ha sido testigo o protagonista del acontecimiento representado, experimenta la fotografía como una imagen sin significado. Así la percepción visual provoca que la experiencia traumática se “re-presente” como vivida de nuevo en su conciencia. El resultado del proceso de conversión de la fotografía en un bien de consumo y la detención de la “re-presentación” de la experiencia fotografiada en la recepción de la imagen conducen a Sontag a afirmar que la fotografía es más sospechosa de parcialidad que la narración escrita, puesto que:

The photographic exploration and duplication of the world fragments continuities and feeds the pieces into an interminable dossier, thereby providing possibilities of control that could not even be dreamed of under the earlier system of recording information: writing. (156)

Si estas lecturas de Barthes y Sontag son correctas, Aub no sólo no logra mayores cuotas de objetividad narrativa en *Campo francés*, sino que su objetividad es más limitada aún, dado que, bajo la aparente inocencia de la fotografía y su accesibilidad inmediata al lector/espectador, se esconden las mismas mediaciones culturales e históricas que en el texto escrito. La conjunción de la apariencia de inocente objetividad y el dominio de lo

fotografiado hace de la fotografía un medio de expresión mucho más perverso incluso que el texto escrito.

Esta paradoja estructural de la narración visual de *Campo francés*, al igual que la de todo mensaje fotográfico, tiene su paralelo en la paradoja ética que supone el trauma. La obra de Aub reproduce múltiples imágenes (incendios, bombardeos, explosiones, muertos) que tuvieron un efecto traumatizante para quienes, como él mismo, vivieron los acontecimientos fotografiados. Barthes considera la “imagen traumática” como imagen-paradoja y la define como la única imagen sin significado connotativo, o el único tipo de imagen que conseguiría escapar a su inserción en el sistema dominante de representación. En *Campo francés*, este tipo de imagen pone en tela de juicio todo el entramado semiótico de la fotografía. Sus fotos sobre los desastres de la guerra tienen una estructura semántica insignificante; son una “re-presentación” (el término es de Barthes) del acontecimiento, más que representado, señalado. Carecen de interpretación artística o valoración ética. Lo señalado en estas fotografías de la Guerra Civil y de la II Guerra Mundial no se puede categorizar, más aún, no se puede verbalizar. Barthes enuncia una ley a partir de su análisis de la fotografía traumática: “Plus le trauma est direct, plus la connotation est difficile ; ou encore : l’effet “mythologique” d’une photographie est inversement proportionnel à son effet traumatique” (*Obvie* 23). De la misma manera que el sujeto traumatizado revive una y otra vez la experiencia traumática en forma de “flash backs” al ser incapaz de dotarla de significado, la “fotografía traumática” de *Campo francés* representa y re-vive imágenes de la guerra, que en última instancia nunca tiene significado.

Este principio cohabita en *Campo francés* con otro, también propio del sujeto traumatizado. Sontag trata de ello en su libro, pero sin ligarlo al trauma. Afirma esta

autora que la imagen fotográfica proporciona al espectador una sensación de seguridad frente al mundo: “As photographs give people an imaginary possession of a past that is unreal, they also help people to take possession of space in which they are insecure” (Sontag 9). La obra de Aub sufre de una neurosis típica de sujeto traumatizado del exilio: la adicción a la imagen como refugio del mundo. El trauma del combatiente exiliado provoca que su dialéctica con el mundo sea una experiencia estresante, por lo que el sujeto busca la seguridad en la imagen.

En *Campo francés* a la paradoja ética de la fotografía traumática se le suma la paradoja semántica. Barthes y Sontag coinciden en señalar que esta doble paradoja no residiría en la mera coexistencia de dos mensajes, uno sin código (basado en la analogía) y otro con código (basado en formas arbitrarias), sino en “que le message connoté (ou codé) se développe ici à partir d’un message sans code” (*Obvie* 13). El contraste con el lenguaje simbólico es clarificador. El texto lingüístico crea su significado connotativo sobre el denotativo construido sobre diferentes estratos de códigos igualmente arbitrarios (fonéticos, morfológicos y sintácticos). Esta paradoja estructural tiene su paralelo ético: la objetividad de la analogía mimética es, en opinión de Barthes, un factor de resistencia frente a los valores de la interpretación cultural e histórica. Por un lado, en *Campo francés* la narración fotográfica es expresión de un mundo sin significado: la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial, dos fenómenos absurdos, ante los que Aub no parece encontrar una explicación para sus causas y sus consecuencias; por otro, la misma narración visual sirve de refugio para la inseguridad que causa esa ausencia de significado. Como el resto de autores del exilio, Aub cayó una y otra vez en este círculo vicioso. Su literatura quedó encerrada en la necesidad de revivir el estrés de una experiencia sin significado y que, sin embargo, le empuja una y otra vez a volver a ella.

Este principio, que se puede extender a todo *El laberinto mágico*, está especialmente presente en *Campo francés*, que de algún modo es el último intento (fallido) de romper con el “laberinto” intelectual en el que el exilio estuvo inmerso.

El análisis de *Campo francés* nos lleva también a afrontar el problema de la fragmentación textual inherente al medio fotográfico, en el sentido de que el uso de la fotografía lleva implícita una estética fragmentaria. En opinión de Susan Sontag, la perspectiva fragmentada del mundo que ofrece la fotografía es consecuencia directa de su contingencia y arbitrariedad. Para esta autora, en la mirada disociativa de la fotografía se ven en su condición fragmentaria y su expresión contingente del mundo retratado:

The contingency of photography confirms that everything is perishable; the arbitrariness of photographic evidence indicates that reality is fundamentally unclassifiable. Reality is summed up in an array of casual fragments –an endlessly alluring, poignantly reductive way of dealing with the world. (80)

Esta visión fragmentaria conlleva una renuncia implícita a conocer el mundo, que se muestra inaccesible. La visión fotográfica es, en términos de Sontag, una “visión disociativa” al poner en evidencia el desajuste entre el texto visual y el mundo (97). Max Aub creyó encontrar en el lenguaje filmico y fotográfico el medio más honesto para representar la experiencia de la guerra, basado en el surgimiento de una nueva percepción, propia del siglo XX, capaz de ver/leer la catástrofe. Sin embargo, el intento de narrar con fragmentos visuales su acusación contra Francia e Inglaterra por haberse inhibido de la guerra de España y el impacto de la Guerra Mundial en la vida privada de los europeos implica una renuncia al acto mismo de narración con palabras.

Esta renuncia a narrar con palabras, implícita en las fotografías de *Campo francés*, no sólo ofrece una visión contingente del mundo, como afirma Sontag, sino que además ofrece una visión contingente del acto de representar el ser humano en el tiempo a través de la palabra. Ambas visiones, presentes en mayor o menor medida en todas las obras del ciclo, insertan la novelística de la guerra de Aub dentro de la dialéctica entre trauma y representación propia de la cultura de la post-guerra europea. Aub se encontró en la aporía de buscar una forma ética de acometer su autoimpuesto deber de testimoniar la experiencia de la guerra. En *Campo francés*, como en el resto del ciclo, tampoco lo consigue, puesto que queda atrapado en la paradoja semántico/ética de la fotografía, pero, sin embargo, produjo un texto de estética sorprendente y vanguardista como huella de la honestidad de su búsqueda de una verdad narrativa que represente el trauma.

Max Aub cierra con esta novela este camino en búsqueda de la verdad de la guerra. Una búsqueda que le ha llevado a un espacio narrativo aporético. El acto de narrar se convierte en la constatación de la imposibilidad del acto de narrar. Su indagación comenzó buscando el modelo retórico capaz de portar la verdad del drama de la experiencia vivida, pero la insatisfacción de las soluciones experimentadas le movió a preguntarse por la verdad de la narrativa y, con ello, por la verdad del lenguaje mismo. Una lectura de *El laberinto mágico* desde esta perspectiva nos permite comprobar que el ciclo se convierte en una dramática reducción al absurdo que ha ido destruyendo todo que lo ha ido tocando, y a la que *Campo francés* pone cierre de la manera narrativa más radical. Cuando se vuelve la vista sobre lo leído, sólo se pueden ver los fragmentos del proyecto totalizante de la modernidad, insuficientes para la representación de las nuevas realidades que planteó la guerra después del primer tercio del siglo XX.

Notas

(1) Cuatro son los acontecimientos de la carrera de Aub que enmarcan esta relación, según el juicio de Gubern. En primer lugar, durante 1938, Aub trabajó, primero, como traductor y adaptador y, después, como asistente de dirección en la producción de la película *La Sierra de Teruel*, la versión cinematográfica de la novela *L'Espoir* de André Malraux, que el mismo autor dirigió en España justo antes de la debacle del ejército republicano de Cataluña. En segundo lugar, durante su exilio trabajó como guionista en veintisiete películas de producción mexicana. Aub siempre restó importancia a esta faceta de su carrera que desarrolló únicamente por motivos económicos. Tal vez, de esta labor quepa destacar su colaboración en la elaboración de los diálogos de *Los Olvidados* de Luis Buñuel. En tercer lugar, desempeñó el cargo de Director de los Servicios de Radio, Televisión y Grabaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, a lo largo de los años 60 hasta su dimisión en 1966. Y, finalmente, en compensación por el trato recibido por el gobierno francés después de la Guerra Civil, Malraux consiguió que Aub formara parte del jurado del 18º Festival Internacional de Cine de Cannes, con Olivia de Havilland como presidenta, en el año 1965.

(2) La influencia del cine en la obra de Aub ha sido ampliamente estudiada por Ignacio Soldevila, quien afirma que en la técnica constructiva de la narrativa aubiana hay una clara influencia del montaje cinematográfico. La construcción novelística de Aub responde casi siempre –añade Soldevila- a una sucesión de escenas que no respeta las unidades de tiempo y espacio. Esta técnica dota a la narración de una gran variedad

de puntos de vista focalizadores y de multiplicidad de tonos (Soldevila: *Compromiso* 105). A partir de este principio general, Soldevila analiza cinco técnicas estructurales y tres técnicas descriptivas derivadas del cine.

(3) Para articular y dar ritmo a la sucesión de escenas, Aub utiliza: 1) el fundido en negro, sucesión abrupta de múltiples secuencias; 2) el fundido encadenado, la “sobreimpresión” de dos imágenes semejantes que cierran y abren respectivamente sendas escenas; 3) el “crossing up”, la alternancia de secuencias que sucesivamente van saltando para narrar dos historias paralelas; 4) el “traveling”, el seguimiento que hace el narrador de un personaje al que “acompaña” en un trayecto, y 5) el “flash-back”, el cruce entre el presente y el pasado narrativo (Soldevila: *Compromiso* 106-7). Todas estas técnicas se encuentran en *Campo francés*. Sin embargo, por la naturaleza dialógica del texto, no aparecen las técnicas descriptivas analizadas por Soldevila; en concreto, el primer plano, los planos contratados y los juegos de luces y sombras (*Compromiso* 109-10).

(4) Para el lector no familiarizado con la obra de Max Aub debemos recordar que *El laberinto mágico* de Max Aub, ciclo literario dedicado a la Guerra Civil española, está compuesto principalmente por seis novelas: *Campo cerrado*, *Campo abierto*, *Campo de sangre*, *Campo del moro*, *Campo francés*, la novela que nos ocupa, y *Campo de los almendros*. A estas novelas, que forman el corazón del proyecto narrativo, se suman otros cuentos, obras de teatro y poemarios.

(5) En concreto, las ilustraciones de José Bartoli provenían de un libro anterior, trilingüe en español, francés e inglés, titulado: *Campos de concentración. 1939-194...* El autor del texto es Molins I Fabregas. Tanto Bartoli como Molins eran militantes del P.O.U.M., supervivientes de la sangrienta disolución de la formación original. El libro fue publicado en México por la editorial Iberia en 1944 y trata de las vivencias de los refugiados españoles en los campos de concentración franceses en los que, como sabemos, también estuvo recluido Aub. José Bartoli también colaboró con la editorial Ruedo Ibérico, donde publicó en 1972 *Calibán. De la segunda república a la guerra atómica*.

(6) Walter Benjamin se acerca a la fotografía principalmente en dos ensayos: “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” y “Little History of Photography”. En ambos textos Benjamin compara la fotografía como la pintura para interrogarse sobre el status artístico de la primera. A través de su concepto de “aura”, Benjamin mantiene que la reproductividad mecánica ha destruido la unicidad de la obra de arte. Más aún, esta reproductividad acentúa el carácter que la fotografía tiene como bien de consumo nacido al amparo del ascenso de la burguesía durante el siglo XIX.

(7) Benjamin afronta el estudio de la fotografía y el cine comparándolos con la pintura. Se interroga Benjamin sobre el estatus artístico de ambos medios. Su teoría sobre el “aura” de las artes plásticas es muy conocida. Baste por ello señalar que en su opinión tanto fotografía como cine carecen del “aura” de la pintura, perdiendo con ello el arte la autonomía con respecto al mundo. La posición de Barthes es radicalmente opuesta a la de Benjamin. Barthes se acerca a la fotografía en cuanto sistema autónomo de significados. Ambas posturas resumen la doble naturaleza, extensa e inmanente, de la fotografía. Susan Sontag resume esta doble perspectiva de la siguiente manera: “The history of photography could be recapitulated as the struggle between two different imperatives: beautification, which comes from the arts, and truth telling, which is measured not only by a notion of value-free truth, a legacy from the sciences, but by a moralized ideal of truth-telling” (86).

Obras citadas

Aub, Max. *Campo Francés*. París: Ruedo Ibérico, 1965. Print.

---. *Campo Francés*. Ed. Valeria de Marco. Madrid: Castalia & Fundación Max Aub, 2008. Print.

---. *Morir por cerrar los ojos*. En *Teatro Completo*. México: Aguilar, 1968. Print.

Barthes, Roland. *La Chambre Claire*. Paris: Gallimard Seuil, 1980. Print.

---. *L’Obvie et l’Obtus. Essais Critiques III*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. Print.

Bartoli, José and Narcís Molins I Fabrega. *Campos de concentración. 1939 – 194...* México: Ediciones Iberia, 1944. Print.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and other Writings on Media*. Cambridge (MA): Harvard U.P., 2008.

Print.

Gubern, Román. "Max Aub en el cine." *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 320-1 (1973): 11. Print.

Malraux, André, and M. Aub. *Sierra de Teruel*. Trad. y pról. de M. Aub. México: Era, 1968. Print.

Marco, Valeria de. "Introducción biográfica y crítica" en Aub, Max. *Campo Francés*. Madrid: Castalia & Fundación Max Aub, 2008. Print.

Soldevila Durante, Ignacio. *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003. Print.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador USA: Farrar, Straus and Giroux, 2001. Print.

REVIEWS

Rolando Pérez, *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*. West Lafayette: Purdue University Press, 2012., 318 pp. ISBN: 978-1-55753-604-4.

Severo Sarduy's texts are profound and delightful to read, but also some of the most abstruse Latin American writing and theory. Rolando Pérez's demystifying study of Sarduy and the visual arts is a tour de force. It pulls out all the stops as it takes pains to consider most of the historical and artistic allusions Sarduy employs and also presents in detail the theoretical notions about which he writes. At times, Pérez's thorough and careful analyses uncover misinterpretations of Sarduy's ideas as well as Sarduy's own misapprehension of artistic movements. Overall, the book proceeds lyrically and elliptically as though it were mimicking Sarduy's cosmological models. As remarkable as Pérez's study is, it often tries to be so exhaustive in its considerations, that it finds itself focusing on subjects that are secondary to Sarduy's work itself. Overall, *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*, is a welcome addition to Sarduy studies, especially as it looks at texts of Sarduy's that have rarely, if ever, been analyzed by critics.

The goal of Pérez's study is to determine how the image "*functions* as the axis of Sarduy's theory" (2). This book is chiefly divided into an introduction, four main chapters, and a short conclusion. It opens smartly with a justification for this type of eclectic study. We are told that it is crucial because, in his work, Sarduy himself blurs the line between theory and literature. An interdisciplinary approach is, therefore, fundamental to a thorough understanding of Sarduy's writing. Of course, critics will

question the disciplinary expertise of both someone such as Pérez--a polymath for sure, but not an art historian by profession, and Sarduy, who was not a scientist.

Pérez is aware of this canard and attempts to deflect the predicament. He addresses early on any insinuation that true interdisciplinarity demands true expertise in two or more areas, and that very few people in the world are truly bona fide experts in more than one subject. He considers the infamous 1996 article by Alan Sokal, "Transforming the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity," in *Social Text* and the wave of reaction against postmodern theorists it unleashed. Pérez reminds us that these postmodernists never "claimed that what they were doing was science," but that they instead stated "they were merely making use of scientific concepts for their own purposes" (13). He focuses on this matter, and early on in his book, not just because it was a lively debate in literary studies at one time--which has a bearing on Sarduy's reputation--but also because he must be keenly aware that his readers could pass the same judgment on him, as he is neither an art historian nor a professional practitioner of the visual arts. Pérez does not put the issue to rest (as the title of his own book references the field of visual arts), but does inspire enough trust in the reader to get him or her to suspend disbelief.

In his introduction, Pérez does, in due course, win over the reader by positioning his study as different from other scholars' prior ones. He makes the accurate point that, although there is now an extensive list of critical works that consider Sarduy's writing, the place of the visual arts in Sarduy's body of work has gone almost completely unexamined. His specific aim in his critical study is to "explore the more primordial philosophical question concerning how the pictorial figure functions as the axis

of Sarduy's theory" (2). To do this, Pérez analyzes Sarduy's notions of the pictorial figure (i.e. image) in his theoretical essays and "the impact of Sarduy's theory of (visual and writerly) language" on his poetic and theatrical works, which have been largely ignored (2). The practical goal of Pérez's study, one that is applicable to many other disciplines outside of the literary, is to investigate Sarduy's concepts of the social functions of the image: "how it determines gender relations, State and religious power, conceptions of nationality and identity, and ... ethics and morality" (9). Why is this book particularly timely then? We clearly are in a pictorial age, where digital media (the pixel) dominate. The "image" is so omnipresent that it has "ironically been made invisible, by its own, obvious, and pervasive visibility" (9). Pérez contends that Sarduy restored the image to where it belonged--"as an object of reflection" (9)--and, by extension, hopes to do the same thing himself in this book.

Chapter One considers Sarduy's overarching theories of representation and "the place of the scientific and the painterly figure in the totality of [his] oeuvre" (12). Two of Pérez's most important aims here are to establish a working definition of Sarduy's notion of *retombée* and to tease out the misinterpretations of post-Renaissance aesthetic adumbrations that are key to Sarduy's theories. Although Pérez states that *retombée* is "the underlying principle that guides Sarduy's theory of Baroque and Neo-Baroque literature, painting, architecture, and science," he also says it is an "untranslatable term" (54). He proffers general definitions, but by the time the reader gets the most concrete definition of this term, "a consequent event without an antecedent condition; the similarity of an object without an antecedent condition; the similarity of an object with one that is yet to exist," he or she has already wondered how exactly this differs from earlier concepts, such

as Lezama's *eras imaginarias* or Auerbach's typological notion of *figura* (56). It is clear, from Pérez's understanding of *retombée* that such an achronic reading of literary history and that of other disciplines is crucial to Sarduy's interdisciplinary approach.

One of the most intriguing claims Pérez makes in chapter one is that Sarduy "consciously conflates" Mannerism with the Baroque, and that he does so in keeping with his achronic notion of *retombée* (11). Pérez's analysis of the history of these two aesthetic currents is quite convincing, if parabolic. He spends much time delving into differences between the two "styles" and tracing their developments, often spending several pages at a time providing very interesting biographical data or the history of science (viz. pages 18-19 and 22-23 for just two examples), which would have better served the strength and focus of his narrative if placed in footnotes. At first, his point is well taken when he writes that this conflation is unfortunate for readers not conversant with these movements or styles. His first footnote in chapter one (related to the definitions of Mannerism and the Baroque), however, proves a bit confusing. This paratextual information takes up more than half of a page and starts out asserting, "The debate concerning the differences between Mannerist and Baroque art is far from settled" (214 n.1). Pérez then discusses critics whose views, basically, see no difference between Mannerism and the Baroque. Although the result is a somewhat befuddled generalist reader--who cannot determine whether there are indeed practical differences between Mannerism and the Baroque, Pérez does ultimately convince the Sarduy expert that his working differential definitions of the two aesthetic movements are both apposite and necessary for a nuanced understanding of Sarduy's work.

After an important discussion of anamorphosis throughout this chapter, Pérez ends with a more satisfying response to the Mannerism-Baroque quagmire. The examples of anamorphic painting and its effect on the viewer is significant, because it supports Sarduy's tactic of trying to see the world's reality by situating oneself off-center. The chapter ends with added details to the meaning of *retombée* that explain the nebulous definitions of post-Renaissance aesthetic movements. Pérez tells us that it "is not about logical proofs, but about all kinds of asignifying, composable, transversal connections" and that "Sarduy consciously and purposefully re-shapes, molds, cites, re-cites, cuts, and sutures the Baroque into his own disguise" (58).

Chapter two focuses primarily on the body as a connection between writing and painting. Pérez refers to the human figure as the link between the linguistic sign and the iconic sign. For Sarduy, he says, the body is a "Mannerist entity" (61). This chapter is replete with historical data. In particular, Pérez recounts much of the history of optics, astronomical epistemological shifts, and art history through references to other theorists and critics. These data are always interesting, but, at times, a bit confusing: one point made is that the connection between architecture and the human body is first established in 25 B.C.E. by Vitruvius, but it is not mentioned that caryatids are significantly older and that some scholars say the Golden Ratio applies to such ancient structures as the Parthenon. A very important interpretation of the human body's signification is seen through the prism of the transvestite. This chapter focuses quite a bit on the semiology of the transvestite body. Pérez ends this chapter with a summation of one of the tenets of Sarduy's literary theories: that "surface and depth are reversible, and that the body is the symbol of the floating world's constant mutations" (107). The figure of the transvestite

crystallizes the quandary that results from trying to understand a supposed whole or a fixed essence by interpreting its surface.

In his third chapter, Pérez analyzes Sarduy's poetic oeuvre, from which "many critics have stayed away" (109). The writing and publication histories of Sarduy's poetry are not well documented or even known by many critics. Here, Pérez does a vital job of elucidating these: firstly, he brings to light the fact that many of Sarduy's poetic works (in particular *Flamenco* and *Mood Indigo*) "were book objects, published in limited editions, and [that] their physicality was as important--or more so--than the printed words contained therein" (125); secondly, Pérez tells his readers that theory and literary writing were one for Sarduy and that the image was the "glue" that bound them together. This chapter is remarkable in that it uncovers and traces the publication histories of significant works of Sarduy's. It also reinforces the overall thrust of Pérez's book--that Sarduy's poetry is inextricably related to his theory of literature, science, and art.

Pérez's fourth and final chapter truly is discursive in style and lyrical in progression, but it generally revolves around Sarduy's least-studied works: his radio plays, "plays that are poems, written/painted with Kandinsky's colors" (159). Pérez laments that the radio plays are practically unknown, because he believes they are some of the most beautiful texts Sarduy wrote in any genre. Although this study spends much time on *Los matadores de hormigas*, it also articulates an important goal of all of Sarduy's plays, "the decolonization of voices, texts, images, and bodies--the liberation of the sign in all its manifestations" (200). Pérez's analyses of Sarduy's radio plays are enlightening and crucial to a thorough understanding of his oeuvre. He reminds us via these analyses that Sarduy's writing serves to destroy the binary inside-outside,

such that what is interior is not the opposite of the surface. Sarduy and Pérez are referring mostly to the human body here. Pérez articulates a very important distinction--that "Neo-Baroque or contemporary Mannerist literature deviates from the Baroque world view (the Calderonian vision of *gran teatro del mundo*) in its post-Cartesian insistence that there is not and never was anything to uncover behind the world of appearances" (159).

Pérez's conclusion nicely wraps up this critical study; it articulates its main thrust and explains the desultory progression of its prose. We are told that Sarduy purposefully conflated the textual and visual languages of Baroque art, sculpture, architecture, science, literature, and poetry. They were all the same to him. In this summation of his study, Pérez confirms what the reader sensed all along: that his own Baroque writing style, which tries to fill the void by considering an array of peripheral people and topics, is meant to reflect Sarduy's theories and practices; in his own words, "Yet, why--someone is sure to ask--mention all these writers and artists who never read or even knew anything about Sarduy? My answer is this: That we can mention all these other writers, painters, and composers in connection with Sarduy confirms the effective elasticity of the Borrominian ellipse that Sarduy favored over the self-enclosed circle of Galileo" (204). Pérez's consideration of a remarkable number of historical events and personages is expanded in his long "Notes" section. At sixty-three pages, it is quite a bit longer than each one of his four chapters. In the end, Pérez manages his goal of restoring the image to where it belongs, as an object of reflection.

Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts is a necessary and welcome addition to Sarduy studies. It takes on works that rarely, if ever, have been studied critically. It practices interdisciplinary studies of a nature similar

to Sarduy's own practice. A treasure-trove of historical facts and philosophical connections linked to Sarduy's oeuvre, Pérez's study will serve handily the coming generation of Sarduy scholars.

[Carlos Riobó](#)

The City College of New York, CUNY

Riobó, Carlos. *Sub-Versions of the Archive: Manuel Puig's and*

***Severo Sarduy's Alternative Identities*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2011. Print.**

Gracias al aumento del interés en la literatura queer latinoamericana y en la relación de ésta con la teoría literaria y los medios de difusión masiva, en esta última década se han publicado varios libros (Lidia Santos, 2001; Ben Sifuentes-Jáuregui, 2002) que les prestan atención conjunta a las novelas de Severo Sarduy y Manuel Puig. Tiene sentido, claro está, que la crítica escoja estudiar a estos autores en conjunto, sea por coincidencias biográficas o por razones inmanentes a sus textos: ambos autores eran gay y vivieron en el exilio; ambos escribieron novelas (además de poemas y guiones) que privilegian lo visual como homenaje al cine o las artes plásticas; a ambos se les reconoce como fundadores de una tradición narrativa de lo queer en Latinoamérica; y a ambos se les ha incluido bajo el rubro de la "narrativa del post-Boom," la "nueva narrativa hispanoamericana," o, incluso, "el boom junior" (Donald Shaw, 1983).

En la introducción a su libro *Sub-Versions of the Archive*, Carlos Riobó resume con ingenio estas razones—"they are both misfits who end up fitting in" (17)—, a la vez que ofrece una más, presentándola como el argumento general del libro: "instead of modeling their novels on nonliterary discourses that are deemed authentic, truth-bearing, and prestigious," Sarduy y Puig "use nonliterary discourses that are nonstandard, unrecognized, and unreliable" (12). A los lectores que conozcan la bibliografía en torno a estos dos autores, este argumento podría no parecerles nada nuevo, si no fuera por el acápite importante que Riobó añade: "The twist, however, is that Puig's and Sarduy's nonliterary rhetorical models could indeed be authoritative and truth bearing, but to certain segments of society," es decir,

los gays, las personas transgénero y las mujeres de clase trabajadora, cuyas voces, sirviéndose de la narrativa de Sarduy y Puig, "contaminan" el archivo, e instauran así un espacio donde los géneros menores (el folletín, las películas de Hollywood) pueden ser considerados documentos de identidad que legitiman voces y experiencias proscritas y menospreciadas por la cultura letrada. Cada uno de los seis capítulos contiene variaciones de este argumento general; en cada uno, excepto en el segundo y en la introducción, Riobó estudia dos novelas de cada autor. El crítico aclara que las novelas no incluidas en su análisis, como *Gestos* o *Cae la noche tropical*, también podrían ser vistas bajo una misma óptica, pero el propósito de su libro no es exhaustivo, sino ilustrativo.

En la introducción y el segundo capítulo de *Sub-Versions of the Archive*, Riobó reconoce la deuda, presente ya desde el título del libro, con *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, el influyente texto teórico de Roberto González Echevarría, director de su tesis en Yale University. Como Riobó parece reconocer mediante una anécdota sobre el mercado laboral (15), la posible dependencia de la "teoría" de González Echevarría, puede ser considerado un punto débil de su argumento. Se trata, sin embargo, de un riesgo que el crítico maneja con soltura y con una estrategia que replica la de los autores que estudia: así como las voces marginales de las novelas de Sarduy y Puig logran "contaminar" el archivo (Riobó, 20-22), el crítico, en vez de distanciarse totalmente de la teoría de González Echevarría, escoge hacerle varios ajustes. Adoptando otro procedimiento crítico, uno de "comento y glosa," de expansión y corrección, en el segundo capítulo presenta una exégesis detallada de la teoría de González Echevarría, explorando sus relaciones con otras teorías del archivo. Borges, José Juan Arrom, Derrida y John Guillory son voces teóricas fuertes en

este proceso argumentativo; como es de esperarse en un libro sobre Sarduy y Puig; Michel Foucault y Pierre Bourdieu también lo son. Riobó argumenta repetidas veces que Sarduy y Puig establecen con respecto al archivo de la tradición literaria hispánica una "reformulación de la dominancia" (13); lo mismo logra hacer el crítico con respecto a los *monumentos* teóricos que trata, distanciándose de ellos cuando hace falta, o erosionando su solemnidad mediante el uso apropiado del humor, evidente en la primera (y genial) oración de su libro: "This is a book about misfits" (11). La declaración es, sin duda, correcta, pero también le añade una pregunta interesante al argumento de Riobó, pregunta que sostiene el libro como una especie de arco narrativo: ¿cómo es que estos "misfits" (en otras palabras, estas "locas") pudieron abrirse un espacio para sí y los suyos en el canon (heterosexista siempre) de la literatura hispánica?

Esta discusión del segundo capítulo de las teorías del archivo y su relación con la literatura latinoamericana podría resultarle utilísima a todo lector de la literatura en español, en especial porque, en los otros capítulos del libro, Riobó establece nexos claros entre las novelas de Sarduy y Puig y otros textos canónicos como *Don Quijote*, el *Cantar de Mio Cid* y *Cien años de soledad*. Por ejemplo, en el cuarto capítulo, Riobó, junto a otros críticos, explora las resonancias cervantinas en la estructura de *El beso de la mujer araña*, para demostrar que "Manuel Puig reformulates Latin American narrative by investing alternative discursive venues with canonical power" (99). Mediante el uso de recursos narrativos como las notas al calce, la estructura de *El beso de la mujer araña* invoca la voz del patriarca, pero la desautoriza al colocarla junto a narraciones sacadas de otros géneros menores o populares, como el de las películas de Hollywood o, en el caso de *Boquitas pintadas*, del folletín. Según Riobó, Sarduy utiliza una estrategia similar en *De donde son los*

cantantes, Cobra y Colibrí, donde el autor cubano "simulates these grand gestures of building an archive for cultural patrimony and shows them to be simulations themselves" (124). Riobó identifica estos grandes gestos, "grand gestures" que Sarduy parodia, con textos de Cintio Vitier (*Lo cubano en la poesía*) y de Gabriel García Márquez, cuya novela *Cien años de soledad* resulta ser, en la lectura de Riobó, un blanco fácil para Sarduy, gracias a las ambiciones de totalidad que comparte con otras novelas "omnivoras" del Boom.

El sexto y último capítulo de *Sub-Versions of the Archive* merece mención aparte, pues Riobó dedica la mitad de su discusión a *Maitreya*, novela poco y mal leída, como el crítico sugiere en la página 168. Partiendo del doble sentido en español e inglés de la palabra "anales," Riobó ofrece una lectura de las múltiples escenas de "anal fisting" (166) en *Maitreya*, y arguye que en ésta "the anus is an archive" (168). Las escenas de "anal fisting" en *Maitreya* han sido leídas anteriormente como una representación más de incidentes de violencia sexual, tema ubicuo en las novelas de Sarduy, como René Prieto también ha demostrado. Sin embargo, incorporando a su análisis otras fuentes sobre el "anal fisting" que la describen no sólo como una práctica sexual, sino como una de meditación profunda, Riobó argumenta que ésta encaja perfectamente en el mecanismo narrativo de la novela de "portraying esoteric disciplines, describing spiritual practices, and achieving meditative unions of mind and body" (167), por ser ésta una práctica donde coinciden perfectamente la relajación de cuerpo y mente. Su representación tan insistente en la novela señala el intento de Sarduy por convertir el ano en una versión distinta del archivo, un archivo del goce, "a site of pleasure and not just a store-house of cultural knowledge" (169). Tal como sugiere Roland Barthes en su comentario sobre *Cobra*, esta metáfora que se imagina el ano como un archivo del goce también

podría usarse para describir las novelas de Sarduy, repletas de rituales dolorosos, que gustan.

La yuxtaposición en ese sexto capítulo de una discusión sobre lo escatológico con otra sobre *Colibrí* y *La vorágine* es representativa del proceso analítico que Carlos Riobó utiliza en *Sub-Versions of the Archive*, libro que le hace múltiples contribuciones a los estudios de Sarduy y Puig. Por un lado, Riobó confirma con elocuencia, controversia y buen humor lo que ya sabíamos: que, en las décadas de los setenta y ochenta, Severo Sarduy y Manuel Puig lograron ampliar el tono y los temas de la literatura latinoamericana, incorporando a sus novelas géneros y personajes marginales. Su análisis demuestra, sin embargo, que Sarduy y Puig lograron estas innovaciones mientras se servían, con mucho respeto y mucha sorna, del amplio archivo de la tradición literaria hispánica, contaminado ahora por otras voces, sí, las de los travestis y mujeres de clase trabajadora, pero también las del psicoanálisis, la historia del arte y otros campos del saber. Este libro abre, entonces, el camino para que los críticos consideremos cómo estas otras voces y las escrituras canónicas ya de Sarduy y Puig—tan diferentes entre sí— reverberan en generaciones de escritores y escritoras subsecuentes, atentos, como ellos, a las nuevas tecnologías, o a las nuevas—viejas—maneras en que se vive la marginalidad en el siglo XXI.

[Juan Pablo Rivera](#)

Clark University