



# **CIBERLETRAS**

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

**ISSUE 34**  
**July, 2015**

## TABLE OF CONTENTS

- José Agustín Conde De Boeck  
Parodia, extremación y degradación: Alberto Laiseca, lector de Borges
- Denia Fraser  
Domestic Illusions: Manifesting Existential Uncertainty in Loida Maritza Pérez's Geographies of Home
- Francisco García-Rubio  
El inconsciente ideológico teresiano: Los escenarios metafóricos animistas del cuerpo y el alma en el Libro de su vida de Teresa de Jesús
- Joseph Morales  
Quinto Sol's Chicano Archive: Reading Anaya's Bless Me, Ultima through Octavio Romano's "Don Pedrito Jaramillo: The Emergence of a Mexican-American Folk Saint
- Begoña Sáez Martínez  
La ceremonia del furor: los usos del Decadentismo en el caso clínico (1916) de Antonio de Hoyos y Vinent
- Erwin Snauwaert  
Las referencias futbolísticas en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique: un encuentro entre oralidad y visualidad

## **Parodia, extremación y degradación: Alberto Laiseca, lector de Borges**

[José Agustín Conde De Boeck](#)

CONICET - *Universidad Nacional de Tucumán*, Argentina

### **Introducción**

Una cierta relación de ambigua continuidad que puede establecerse entre el “realismo delirante” de Alberto Laiseca y la obra de Jorge Luis Borges ha sido señalada ocasionalmente por algunos críticos (cfr. Huergo; Bergara en Rapacioli). Entre ellos, Graciela Montaldo ha incluido a Laiseca entre una serie de autores de los años ochenta (César Aira, Copi, Daniel Guebel) que serían iniciadores de una poética a la que podría interpretarse como “contra-borgeana” (si es que se trata de *una sola* poética y no de un sistema plural). Este “contra-borgeanismo” daría lugar a una literatura donde, por medio de recursos como la parodia, la hipérbole (1) y la inversión, así como la remisión experimental y humorística a saberes “bajos”, neutralizaría los “altos” saberes intelectuales que dan forma a la narrativa de Borges. Ahora bien, postularemos que la denominación de “contra-borgeanismo” o “anti-borgeanismo” resulta inexacta como constructor teórico para dar cuenta de una obra como la de Alberto Laiseca. El “realismo delirante”, tal como lo llama Laiseca, - y su centro en *Los sorias* (1998), la gran novela del autor - podría leerse - tanto a causa de su extravagante sistema de referencias como de su gran extensión (más de mil trescientas páginas) - como un intento de postular lo que Tabarovsky, hablando de Copi, denomina “literatura post-borgeana” (41-42). Situada no ya en una relación de ambigüedad con la figura fantasmática y opresiva de Borges en relación a la tradición literaria argentina, sino en una zona extraña donde el rechazo a lo borgeano se opera como una destitución y, en algún punto, como una voluntad

megalómana de reemplazo: la gran literatura después de Borges. A través de una inversión del minimalismo y una parodia de la puesta en escena de los saberes de la “alta cultura” propios del autor de *Ficciones*, la obra de Laiseca se presenta como una experiencia liminar de la literatura nacional: no ya el conflicto implícito representado por las poéticas de Fogwill, Puig, Lamborghini, Sánchez, Aira o Libertella, sino más bien una refundación literaria donde la oposición, descentralizada, pierde su dimensión de tabú y pasa a integrarse como una mera referencia burlesca.

En este trabajo analizaremos algunas estrategias discursivas a través de las cuales Alberto Laiseca reescribe paródicamente algunas de las líneas fundamentales de la literatura borgeana, y también el modo en que, para su recepción en el campo literario argentino, la comparación con Borges ha constituido una instancia de canonización de su “realismo delirante”. Utilizaremos para ello el concepto de “mala lectura” de Harold Bloom, noción sumamente difundida en el ámbito de la Literatura Comparada, que permite establecer las complejas relaciones de influencia y reescritura que se establecen entre la figura opresiva y paternal de un autor-precursor ya legítimo en el medio literario, como lo es Borges, y un autor “efebo” (según la terminología de Bloom) que, como Laiseca, busca descubrir su propia originalidad y autonomía.

Por empezar, con *Los sorias* - según Ricardo Piglia “la mejor novela escrita en la Argentina desde *Los siete locos*” (7) – Laiseca escribe la “novela total” que el genio borgeano no abordó. El propio Laiseca, en su relato “Gracias, Chanchúbelo”, menciona la asignatura pendiente del autor de *El Aleph* y aborda así el motivo obsesivo de la gran novela atonal. Y al mismo tiempo refrenda la distinción que hemos realizado anteriormente entre la “poética de la ruina”, propia de Borges, y la “poética del

monumento” laisequeana (2): “Es una pena que Borges no haya escrito la novela de Almotásim y se haya limitado (en un cuento) a comentar la novela que nunca existió.” (*Cuentos* 224)

Para Bloom una de las formas en que puede relacionarse un autor con sus precursores es la que denomina “purgación”: el escritor intenta superar a su precursor procurando no recorrer los mismos caminos que éste. Laiseca coloca como centro de todo su proyecto creador el género que representa todo lo que la literatura borgeana no es: la gran novela, digresiva, teratológica y barroca. De este modo, puede decirse que la instancia fundamental de canonización de Laiseca se centra en un canon de la novela argentina, el cual (tal como deja implícito Piglia en el prólogo a *Los sorias* a través del recurso de la omisión) excluye a Borges. Así, el paradigma Arlt-Laiseca configuraría un arco canónico alternativo a la centralidad borgeana en la medida en que pone el eje de la canonicidad en el género de la novela. Sin embargo, en otro sentido, puede decirse que la relación de Laiseca con la figura de Borges actualiza la categoría bloomeana de la *téssera*: el completamiento. Laiseca escribe la novela que le falta a Borges (aunque es completamente contraborgeana). En un gesto homólogo, Martín Caparrós intenta otro tanto, pero con una novela más epigonalmente borgeana, aunque *La Historia* (1999) es mucho más que una mera reescritura borgeana. Caparrós intenta escribir el texto completo que “El informe de Brodie” presenta en fragmento; Laiseca intenta extremar a Borges escribiendo la *Enciclopedia de Tlön*. La *téssera* es también completamiento por antítesis o por parodia. Laiseca es a Borges lo que Don Quijote al Amadís de Gaula. Es la versión extrema y degradada de un universo de remisiones culturales que, por saturación, acaba por colapsar al alcanzar su masa crítica.

A su vez, las otras categorías de “mala lectura” propuestas por Harold Bloom pueden encontrarse en diversos niveles en la relación Laiseca-Borges. Así, la relación de *clinamen*, o corrección, determina que Laiseca busque corregir a Borges desde un cierto vitalismo. Laiseca tuerce el camino donde Borges debería haberlo hecho: “A Borges me parece que le faltó experiencia, le faltó vivir. Quizá por ello no se dedicó a la novela, aunque creo que su cuento “El acercamiento a Almotásim” es su novela no escrita.” (Laiseca en Mazzuco 5)

En la reciente presentación de la tercera edición de *Los sorias* (Simurg, 2014), Hernán Bergara, especialista en la obra de Laiseca, afirmó:

Sospecho que la salida de Borges es la entrada en *Los sorias*; que un límite de la obra de Borges es la obra de Laiseca: una novela que cultiva la exageración tiene que ser un posible límite de unos cuentos que cultivaron la reducción del verbo hacia el átomo gramatical. ( Rapacioli)

### **1. El anti-borgeanismo y la tradición**

No sería errado afirmar que el anti-borgeanismo ha llegado a convertirse en una tradición de la literatura argentina. Desde los años veinte hasta la actualidad, cada generación ha establecido una suerte de defensa psicológica, como diría Harold Bloom, frente al dominante influjo borgeano. Ya en su clásico opúsculo titulado *El juicio de los parricidas* (1956), Rodríguez Monegal afirma que la posición frente a Borges tuvo, desde la época de sus primeros poemarios, dos facciones enfrentadas: “el borgismo y el antiborgismo” (sic.) (58).

La consagración de nuevos próceres literarios ha sido la herramienta por excelencia para conjurar la centralidad de Borges. Sin embargo, este procedimiento no sólo ha sido usual entre los autores pertenecientes a vertientes literarias opuestas (como lo eran el movimiento boedista en las décadas del veinte y del treinta, o bien la generación de *Contorno* a partir de los años cincuenta). Muchos han sido los autores que, afines a las concepciones literarias de Borges, han practicado formas específicas de oposición. Este procedimiento ha sido constante en la historia de la literatura argentina y parece responder a esa forma de “mala lectura” que Bloom denomina “demonización”: un escritor evade el influjo opresivo del autor-padre remitiéndose para ello, aunque ilusoriamente, a los precursores de éste, a la fuente originaria de donde el padre habría obtenido su fuerza; el autor busca beber de la misma fuente para neutralizar la paternidad del precursor y quedar igualado a éste. Como en la literatura argentina los precursores de Borges son esencialmente extranjeros, las letras nacionales quedan imposibilitadas de ofrecer un precursor del autor de *El Aleph* capaz de ocupar su lugar en la literatura nacional. Cancelada la vía de contrarrestar a Borges por medio de sus precursores, desde la década del cincuenta, diferentes sectores del campo literario aspiraron a erigir nuevos próceres: así, por ejemplo, la generación contornista, por ejemplo, buscó una alternativa a la influencia borgeana en Roberto Arlt; en los años sesenta autores como Cortázar o Castillo reivindicaron la influencia de Marechal; a comienzos de los setenta, la generación de la revista *Literal* (Germán García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini), hacen lo propio, aunque bajo una mirada psicoanalítica y semiológica, con las figuras de Macedonio Fernández (quien sería leído como el precursor secreto de Borges y cuyo culto llegaría a autores como Ricardo Piglia, Héctor Libertella o Luis Chitarroni) y la figura disruptiva e inclasificable de Witold Gombrowicz. Análogos procedimientos dieron forma a la

reivindicación de Di Benedetto y de J.L. Ortiz, y ya en los ochenta, se erigieron sucesivos cultos (Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, César Aira, Fogwill, Héctor Libertella, Sergio Chejfec) con los cuales se procuró construir un sistema de figuras rectoras alternativas al predominio de Borges o, en todo caso, sintetizadoras de la dicotomía Borges/Arlt.

Por su parte, autores como Aira, Saer y Piglia han evadido a Borges por medio de la desviación hacia la oposición de éste con Arlt, y realizaron obras donde, desde diferentes perspectivas: el fantástico intelectual de Borges queda neutralizado por la tematización metacrítica de la antítesis Arlt/Borges, así como por una actitud de culto y homenaje hacia dos figuras – Macedonio y Gombrowicz - que impugnan la primacía del autor de *El Aleph* (Piglia); la desviación hacia una narrativa demorada e impresionista, en oposición al minimalismo borgeano, tomada de un canon alternativo que lee a Onetti, Di Benedetto y Juan L. Ortiz desde Faulkner y Proust (Saer); la identificación unilateral con la “alta literatura” es reemplazada por una literatura híbrida que problematiza las potencialidades de los géneros “bajos” y cuestiona la posibilidad misma de la literatura, situándose en una serie de líneas inauguradas por Pizarnik, Lamborghini, Copi y Puig, y que en sus primeras obras busca competir con los grandes temas borgeanos de la temática gaucha, el ambiente oriental y el relato europeísta (Aira).

Otras zonas del campo literario neutralizan la omnipresencia borgeana con la confección de un canon vanguardista y experimental donde, invirtiendo el clasicismo narrativo de Borges, quedan alineados autores que constituyen una línea que va de Arturo Cancela, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Juan Filloy y Julio Cortázar a Néstor Sánchez, Héctor Libertella, Osvaldo y Leónidas Lamborghini,

Luis Chitarroni. Todos estos autores poseen en su obra y en su biografía implicancias anti-borgeanas (Macedonio, la fuerza de impugnación anti-borgeana con que se emblemizó su obra en los setenta, Marechal con su experimentalismo novelístico y su ideología peronista, etc.). Vemos cómo, tanto desde la reivindicación del realismo como de la tradición vanguardista, gran parte del campo literario argentino ha compartido, desde la época de emergencia de Borges, la tendencia a evadir una misma ansiedad de la influencia.

Las tensiones del campo literario argentino posterior a Borges podrían resumirse en esta frase de Josefina Ludmer: “Borges se nos impone no sólo como el Orbis Tertius o el imperio que él mismo imaginó, sino como el canon mismo (¿Cómo salir de Borges? 289).

Damián Tabarovsky, que coloca a Lamborghini, Puig, Fogwill, Saer y Sánchez dentro de una literatura entendida como “juego de guerra antiborgeano” (41), ubica a Copi en un estadio ulterior del conflicto. Ya no se trata de literatura anti-borgeana, sino de literatura post-borgeana:

[...] la literatura de Copi no carga contra la de Borges, sino que simplemente (como si fuera simple) se sitúa en un después, en otro territorio [...] Borges leído a través de Copi: un escritor kitsch. Porque la cultura universal así descripta es kitsch, remanida, carente de novedad [...] (42)

Ahora bien, este distanciamiento implicado en el prefijo “post” no implica una ausencia de conflicto con Borges, sino una forma diferente de abordarlo. Tabarovsky niega que Copi, que escribió toda su obra en Francia y en francés, sea meramente una versión extremada de la noción borgeana de que el escritor argentino debe escribir con la apertura de un escritor occidental (“se tomó tan en serio la idea borgeana [...] que se pasó directamente al francés” [40]). Y, sin embargo, es inevitable notar que esa extremación funciona igualmente, pero no como un acatamiento hiperdesarrollado, sino como una degradación (“Borges leído a través de Copi: un escritor kitsch”). Y es precisamente esta extremación degradada la que consideramos un elemento central en lo que podría percibirse como un “efecto Laiseca”: un efecto de recepción, actitud de culto y canonización donde Laiseca, con su obra groseramente hiperbólica, viene a ser como una suerte de “gran broma” frente al sistema borgeano de valores. Pero no se trata del humor “serio” que Tabarovsky denuncia como rasgo propio de la literatura académica de las últimas décadas (“la convicción de que el humor es algo serio” 13), no se trata del mero ludicismo literario autocomplaciente, sino de una broma salvaje y diletante. Porque si algo caracteriza al post-borgeanismo de Laiseca es una forma de “plebeyismo” violento (una herencia arltiana), de genialidad vitalista que, como dice Foucault para describir a Nietzsche, posee:

[...] una rugosidad, una rusticidad, una exterioridad, una especie de naturaleza montaraz que le permite, con un movimiento de hombros y sin que esto sea en modo alguno ridículo, decir con una fuerza que no puede evitar: “¡Vamos!, todo eso son pamplinas...” ( *Droit* 67-68).

Así es Borges leído a través de Laiseca: un escritor gris.

## **2. Cuestión de gerundios**

Una de las primeras instancias de mitificación de Laiseca en el campo literario proviene de una anécdota, seguramente apócrifa aunque completamente funcional en sus alcances simbólicos: Borges, consultado en su opinión acerca de *Matando enanos a garrotazos* (1982), del entonces novel y casi desconocido Laiseca, afirma que jamás leería un libro que tuviera un gerundio en su título. Cierta normativa estilística y castiza del buen gusto de la lengua ha conferido una “mala fama” al gerundio, frente al cual se prefieren perífrasis y circunloquios que lo eviten. El rechazo de Borges, sea verdadero o apócrifo, es muestra clara de cómo la canonización de lo que sería un supuesto genio laisequeano es paralela a una oposición necesaria con la figura de Borges. Comienzan los ochenta y las nuevas generaciones literarias buscan nuevos modos de relacionarse con el paternalismo borgeano, lejanas al parricidio ideológico del contornismo (por lo demás, más volcado hacia la tipificación social de *Sur* que hacia Borges en particular) y, a su vez, continuador de algunos de los principios literarios cosmopolitas y universalistas formulados en “El escritor argentino y la tradición” (“nuestra tradición es el universo”): el retorno a los géneros “bajos” (policial, ciencia ficción, aventuras) y la aparición de novelas exóticas y “raras” en los ochenta (Kurlat Ares 60) forman parte de esta continuidad del borgeanismo y configuran la zona donde la crítica enmarcó inicialmente a Laiseca.

Laiseca, el autor que Borges no puede leer. Su voluntad puede interpretarse como una imposibilidad, como una forma simbólica de ceguera generacional (3). La literatura que está fuera del radar canónico del sistema Borges-Bioy, pero que no es lo opuesto al fantástico intelectual (como lo puede ser el realismo comprometido de los anti-borgeanos contornistas), sino la extremación y la degradación de sus principios. Y, al mismo tiempo, se trata de un regreso al desafío borgeano de hacer una literatura argentina de alcance universal, absorbiendo los proyectos de la gran novela vanguardista (Macedonio, Filloy, Marechal, Cortázar), del mejor surrealismo argentino (Wilcock, Pizarnik, Aira), del alegorismo político más transgresor y disruptivo (Osvaldo Lamborghini, Copi, Perlongher) e incluso del malditismo más extravagante (Raúl Barón Biza, Jacobo Fijman, Marcelo Fox). De este modo, y a través de todo este sistema de filtraciones, Laiseca construye con su realismo delirante una suerte de regreso teratológico y absoluto a los puntos más arriesgados de Arlt - la “mala escritura”, ese complejo sistema de representaciones compensatorias y expresionistas cuyo centro puede encontrarse en los delirios del Astrólogo y, finalmente, esa obsesiva fenomenología de la aparición del mal que Masotta adjudica a Arlt (53) - y, a su vez, se postula como legatario de una tradición de genialidad para cuya encarnación absoluta no puede dejar postularse como una alternativa y, en última instancia, como una neutralización por reabsorción del proyecto creador borgeano.

En 1988, años después del comentario irónico de Borges acerca del gerundio de *Matando enanos a garrotazos*, Laiseca elaboró una respuesta. Publicó un relato titulado “Indudablemente, horriblemente, ferozmente”, en cuya nota introductoria declara implícitamente “enemigo” a Borges y propone una narración de hermético humor negro centrada completamente en el recurso de la “mala escritura”, proliferante en aberraciones

voluntarias de la gramática castellana. Aunque esta estrategia transgresora no representa plenamente la trayectoria estilística que seguirá el realismo delirante, el recurso laisequeano de llevar al extremo los vicios señalados por Borges es una muestra de la relación que el autor de *Los sorias* elige mantener con el sistema hegemónico de la alta cultura. Laiseca, como Osvaldo Lamborghini, parece proponer una ley: la neutralización de todo sistema discursivo de representación, la inversión de sus efectos de poder, requiere de dos atributos, a saber, la desmesura y la indecencia.

Muestra de esta relación ambigua con Borges puede encontrarse en el capítulo 37 de *El jardín de las máquinas parlantes* (1993), titulado “Póngase contento, señor Borges” (434-445). En esta novela, centrada en las guerras invisibles mantenidas entre diferentes esoteristas y en las criaturas mágicas que utilizan como armas, Borges aparece como un personaje asediado por un ejército de “chichis” invisibles que lo siguen a todas partes y lo tienen hechizado. Constantemente le susurran al oído, sin que Borges llegue a ser conciente de ello, y le transmiten malas influencias, obsesiones destructivas e ideas complacientes. De este modo, Laiseca construye una imagen crítica de Borges, donde denuncia ciertas debilidades del autor en su vejez, adjudicándoselas al influjo mágico de múltiples criaturas enviadas por enemigos. Así, el Borges de Laiseca padece una obsesión por ganar el premio Nobel, un superficial rechazo a Goethe y una simpatía frívola hacia los juegos de palabras cultos y vacíos. Por ejemplo, en la novela se condena la célebre sentencia humorística de Borges según la cual no le gusta Goethe porque lo leyó, y con esto rebate, como en un tiro por elevación, el comentario irónico que aquél hiciera sobre *Matando enanos a garrotazos*.

### **3. Laiseca, un mesías para Shanghai**

Como otras tantas figuras de culto emblemizadas durante los años ochenta y noventa (Lamborghini, Copi, Puig, Aira, Fogwill, Libertella), el particular efecto de recepción de Laiseca participa de una fuerte corriente, representada principalmente por una joven generación de post-dictadura (4), cuya relación hacia la figura de Borges podría denominarse “contra-borgeana” (para usar el término de Graciela Montaldo [105]).

Hay que comenzar aclarando que la década del ochenta fue testigo, en el campo literario argentino, de una serie de tensiones sustentadas, fundamentalmente, en una cierta voluntad parricida frente a la literatura comprometida y politizada de la generación anterior: estimulados por el creciente ingreso de la estética post-estructuralista en Argentina, una joven generación de autores, especialmente nucleada en torno a la revista *Babel* (1988-1991) (y, anteriormente al llamado grupo “Shanghai”) se posicionó en contra de la “ilusión mimética” del realismo literario, en contra de la tematización ideológica, en contra del “narrativismo”, en contra de las facilidades del realismo mágico latinoamericano y, en general, en contra de lo que Martín Caparrós, en un texto programático de su generación, denominó “literatura Roger Rabbit” (43-45). Ahora bien, esta generación, identificada con una concepción experimentalista, metaliteraria y cosmopolita (casi anglófila) de la literatura, decididamente construida a partir de una suerte de afectación dandy y postmoderna, se oponía a una generación anterior que, como argumenta Drucaroff (130), durante la dictadura (sea por la censura, sea por el exilio), había perdido la oportunidad de posicionarse en los lugares privilegiados que les correspondían dentro del campo literario. Los babelistas no disputaron el lugar de los grandes e “intocables” autores desaparecidos (como Walsh o Conti), ni con los grandes críticos y académicos de la generación anterior, en la medida en que estos resultaban útiles contactos para sus estrategias de legitimación. Como afirma Drucaroff, los

babelistas buscaron construir “enemigos” que no representaran un peligro, pero que reunieran los atributos de la literatura “plana” contra la cual buscaban construir su literatura experimentalista. Así lo hicieron, por ejemplo, con Osvaldo Soriano o con Enrique Medina. El primero representaba la literatura ingenua de ventas, el otro el llano realismo. Ahora bien, más allá de esto, era evidente que si era el realismo comprometido lo que *Babel* quería invertir y neutralizar, la actitud hacia Borges constituía un problema radical. La reedición en las páginas de *Babel* de “El escritor argentino y la tradición” de Borges implica un particular manifiesto de “desnacionalización” con el cual estos autores construyen su literatura: exotismo, experimentalismo, tecnicismo, complejidad en el significante, etc. Además, Borges había sido, sin duda, un emblema para el post-estructuralismo. Sin embargo, era evidente que las figuras “marginales” que ellos mismos buscaban reivindicar como ejemplos de transgresión y disrupción a nivel metaliterario, como paradigmas de una literatura de registros múltiples, ajena a la dicotomía entre alta y baja literatura, correspondían también a un cierto tipo de contra-borgeanismo. Un canon que se construía, fundamentalmente, sobre las figuras de Lamborghini, Copi, Puig y Aira no podía resignarse a la complacencia del borgeanismo, tan caro al academicismo humanístico, paradigma de un clasicismo literario, de un “buen gusto” estilístico, de una escritura de “línea clara” y de forma circular; pero, fundamentalmente, un canon apoyado en estas literaturas no podía resignarse a la mayor complacencia derivada del sistema borgeano: la idea de una literatura como alta cultura, la literatura como efecto moderado, sin riesgos.

Esta ambigüedad (continuidad y discontinuidad de lo borgeano) dará lugar, entonces, a un fenómeno doble: por un lado, *Babel* construye un canon literario cuyo eje de valoración es “contra-borgeano”, pero, a su vez, cuyos intereses parten de una disputa

con los grandes temas del autor de *El Aleph*: una suerte de borgeanismo extremado (pensemos en las primeras novelas de Guebel, como *Arnulfo* o *La perla del emperador*, o incluso en los efectos de esta extremación en obras ya posteriores al período de *Babel*, como *La Historiade* Martín Caparrós).

Así, desde un comienzo, la remisión a Borges es constante en las obras de estos autores: Chitarroni y Feiling heredan de Borges, en buena medida, un cierto estilo ensayístico y anglófilo (pensemos en las *Siluetas* del primero, que fusiona la tendencia borgeana al prólogo perfecto y al apócrifo literario); Aira (padre del culto a Lamborghini) y Guebel, desde sus primeras obras, plantean una batalla evidente contra el predominio estilístico y temático de Borges (*Ema la cautiva* de Aira puede leerse como un ingreso al canon “por la puerta grande” de la gauchesca; a su vez, el juego metaliterario en *La perla del emperador* de Guebel es evidentemente borgeano; a su vez, la obra teatral *El amor*, escrita con Sergio Bizzio, recupera una versión paródica de “La intrusa”); Caparrós abre su obra con una cita de Borges (en *Ansay*) y en su novela capital (*La Historia*) desarrolla el juego borgeano (y concretamente tlöneariano) de describir una completa civilización apócrifa (por algo, Pauls la llama “la novela que Borges nunca escribió” [“La invención” 5]); en el caso de Pauls, gran lector de Puig, podría decirse que su ensayo *El factor Borges* (2000), de claro cuño barthesiano, reproduce la lectura oficial que los babelistas hacen del autor de *El Aleph*.

Sin embargo, una segunda generación de autores derivados de *Babel* (segunda en el sentido de que la mayor parte de sus proyectos creadores se desarrollaron posteriormente a la época de publicación de la revista), como ser Matilde Sánchez o Sergio Chejfec, más bien identificados con una continuidad de Onetti y de Saer, se

posicionan de forma más explícita contra el predominio de Borges en el canon literario argentino.

Laiseca, como autor emblemático por *Babel*, es también partícipe de esta ambigüedad: el semi-legendario desprecio de Borges, en 1982, al gerundio paratextual de *Matando enanos a garrotazos* (y la hiperbólica respuesta de Laiseca en 1988), así como el rechazo de Laiseca a la forma clásica y al registro estilístico homogéneo, lo erigen en un evidente anti-Borges. Laiseca se convierte en legatario de la gran herencia “plebeya” de Arlt: el autor marginal, periférico, advenedizo, “salvaje” y creador de una obra cuya fuerza imaginativa desbanca los valores canónicos de la alta literatura. Aún más, *Los sorias* sería la “gran novela total” faltante en la producción borgeana. Cuando Piglia escribe el prólogo a *Los sorias*, conecta a Laiseca con dos tradiciones que han adoptado los anti-borgeanos: el culto a la “mala escritura” de Arlt (la alternativa a Borges: el plebeyo) y el culto al experimentalismo total de Macedonio Fernández (quien sería el origen oculto y “ocultado” de Borges: el verdadero Borges). Desde *Contorno a Literal* (pasando por *El escarabajo de oro*), el culto a figuras marginales (Arlt, Macedonio, Gombrowicz, Fijman, Pochia, Marechal, Pizarnik, Lamborghini) que pudieran encarnar una oposición racional al peso irreductible y creciente de Borges se llegó a convertir en una obsesión. Ahora bien, si Laiseca parecería encarnar este mito (la llegada mesiánica del anti-Borges), también cabe señalar que, desde un comienzo, el “realismo delirante” del autor plantea, más que una oposición a Borges, una reabsorción de sus principios, aunque llevados hacia una hiperbolización: el exotismo (los escenarios orientales), la relación con géneros bajos (el policial, la ciencia ficción, etc.), la remisión a textos apócrifos o a textos primitivos, las influencias literarias extravagantes y extranjeras.

No sería errado, desde la perspectiva de la evolución del género fantástico en Argentina, colocar a Laisecca, como una suerte de fantástico delirante, en una línea de tres componentes cuyos dos primeros serían el fantástico intelectual de Borges y el fantástico cotidiano de Cortázar.

En todo caso, la relación ambigua que toda una generación de autores del período de post-dictadura mantiene con la figura de Borges, superado o reprimido el rechazo ideológico de las generaciones anteriores, demuestra, por un lado, una voluntad de continuidad (una literatura exótica y experimental que pretende perpetuar la tesis de una literatura argentina de carácter universal defendida por Borges en “El escritor argentino y la tradición”), pero, al mismo tiempo, una voluntad generacional de ruptura (Borges es identificado con una hegemonía cultural a la que se busca transgredir [5]). Ahora bien, el sistema de literaturas contra-borgeanas como el que abarca el arco que va de Lamborghini y Puig a los babelistas, pasando por Fogwill, Aira y Libertella (esa primera generación de autores que escribieron “sin Borges”), roza en sus zonas liminares proyectos creadores como los de Laisecca o Copi, y quizás podría agregarse a Marcelo Cohen, donde el conflicto con lo borgeano parece señalar también una extinción ya producida, una relación con Borges como entidad pretérita. Precisamente, Damián Huergo afirma al respecto que

la literatura de Laisecca parece utilizar los moldes vacíos que dejó la extinción de Borges y los rellena a su antojo, como si fuese un hermano maldito que disfruta al burlarse de su semejante. [...] Allí donde Borges utiliza sus conocimientos literarios y filosóficos,

Laiseca agrega teorías científicas, arqueología egipcia, magia negra, óperas de Wagner, cuentos de terror, cine porno sadomasoquista y delirio paranoico a granel. (4)

Y la primera transgresión de una escritura post-borgeana consiste, precisamente, en la desconstrucción de los límites que Borges construye entre la literatura y el conocimiento, y si en Aira y en los babelistas esta desconstrucción ya está planteada, también es cierto que aparece como una forma de conciencia disruptiva, una certeza teórica de estar operando una transgresión. Igualmente, en este punto, tanto los autores más contra-borgeanos como los post-borgeanos, mantienen ese principio desconstrutivo. Si Borges establece una literatura sustentada en el constante equívoco entre el saber como referente cultural y el saber como invención apócrifa, la escritura “contra Borges” se orienta a la destitución de estos saberes, sea por la remisión polifónica y fragmentaria a saberes bajos (Puig; cfr. Tabarovsky 27), por la ruptura de la linealidad significativa de la obra (Libertella), por la inclusión de lo excluido por el canon como literatura “mala” (Aira), por la reposición de un *sensorium* realista de referentes exclusivamente costumbristas y pretensiones sociológicas (Fogwill), por un proceso de simbolización cifrada y disruptiva del referente político (Lamborghini, Perlongher), por la desmitificación de los límites entre lo nacional y lo exterior (Copi) o, finalmente, en Laiseca, por la extremación de lo apócrifo y la degradación paródica de los saberes enciclopédicos, y aún más: por la puesta en escena de un nuevo “saber” literario.

#### 4. Reconciliación con el constructor de laberintos

Si bien para la construcción de una literatura “después de Borges”, la relación de Laiseca con la figura de Borges ha recorrido diversas etapas de negación y “lectura defensiva”, puede mencionarse un momento donde ocurre una forma de reconciliación, análoga quizás al de Borges con su precursor Lugones en el prólogo de *El hacedor*. Reconciliaciones ambas, por cierto, que no hacen más que poner de relieve la dimensión pretérita del “autor-padre”.

En 1991, en ese texto híbrido e inclasificable (entre la novela, el ensayo y el manifiesto) que es *Por favor, ¡plágienme!*, Laiseca introduce una parodia, suerte de refundición delirante, de diversos cuentos de Borges (65-70): “La memoria de Shakespeare”, “El otro”, “El brujo postergado” (de Don Juan Manuel, pero incluido y retitulado por Borges en *Historia universal de la infamia*), “La muerte y la brújula”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El acercamiento a Almotásim” y “Los teólogos”. Con este potpurri intertextual, Laiseca no sólo realiza esa típica apropiación de los textos parodiados (distorsionados hasta alcanzar la forma extremada y degradada típica de su “realismo delirante”), sino que también reconoce la influencia de Borges en sí mismo.

Siendo *Por favor, ¡plágienme!* una obra centrada en el problema del plagio artístico y los límites de la influencia, Laiseca introduce a Borges como personaje dentro de una de las tantas narraciones con las que ilustra sus especulaciones estéticas. Tomando la estructura del “Ejemplo XI” de *El conde Lucanor* (“El brujo postergado” de Borges), Laiseca construye una complicada trama donde, en resumidas cuentas, se propone una suerte de apología de Borges, o en todo caso una defensa de la moral borgeana como moral de autor y de lector: en la narración, a Borges se le ofrece un procedimiento mágico

para plagiar y él lo rechaza. La Tecnoocracia, gobierno dictatorial que condena con dureza el plagio artístico, decide instituir una prueba para detectar posibles plagiarios. Para ello construye un doble de algún escritor específico, un clon con idénticas aspiraciones y cualidades psicológicas. Posteriormente, el doble es sometido a un experimento para detectar cómo reaccionaría el sujeto original (el cual es obligado a atestiguar el experimento realizado): se persuade al doble del escritor de que algún genio del pasado (Shakespeare, Cervantes, Goethe) nunca ha publicado, pero que él, por medio de procedimientos mágicos, puede acceder a esa obra genial e inédita. El clon se ve entre dos posibilidades: publicar la obra genial y desconocida firmándola con su propio nombre, y obteniendo de ello fama y prestigio, o bien, publicarla con el nombre de su autor original. Aceptando esta premisa, el narrador afirma que la mayoría de los dobles de prueba ceden a la tentación, demostrando así el instinto plagiaro del escritor clonado. Sin embargo, un personaje resulta una excepción frente al vicio del plagio: “un viejito en una de las repúblicas sudamericanas, autor de numerosas ficciones” que “poseía un defecto visual” (67). Este anciano, abnegado e irónico frente al experimento, decide contemplar con curiosidad las acciones de su doble, el cual, ante la responsabilidad de poseer la obra de Shakespeare, inédita y desconocida para todos, se cuestiona acerca de las infinitas influencias, e influencias de influencias, que desaparecerían del mundo si no publicara una obra que ha sido causa de tantos efectos en el pasado. Sin saber qué hacer, el doble de Borges decide construir un laberinto en el tiempo, encargado de otorgar a cada autor que alguna vez ha sido influenciado por Shakespeare, el fragmento que le corresponde. Sin embargo, el doble de Borges descubre que si hace esto, parte de sus propias obsesiones e ideas serán trasladadas al pasado, por lo cual se convertirán en influencias y, al llegar el tiempo presente, él, Borges, ya no sería dueño de ellas. En un

acto de humildad y sacrificio, decide finalmente construir el laberinto, pese a que en ello pierda toda su originalidad literaria, convirtiéndola en un acerbo común del pasado. Por lo demás, todo este segmento narrativo está construido a partir de hipertextos e intertextos paródicos que van refiriéndose en clave a los grandes temas borgeanos.

Cabe señalar, si tomamos los antecedentes paródicos que se despliegan a lo largo de toda la obra de Laiseca (el policial negro norteamericano, el terror gótico de Poe o Stoker, la antigua poesía china, la historiografía latina, la ópera wagneriana, etc.), puede afirmarse sin dudar que, dentro del realismo delirante, toda parodia es una declaración de admiración artística. Al ofrecer su propia versión delirante de la figura de Borges (y, al fin y al cabo, una imagen general de “lo borgeano”), Laiseca reafirma un vínculo de filiación que está en las bases del proyecto creador de toda una generación de contra-borgeanos (o, en todo caso, de post-borgeanos), como César Aira, Copi, Daniel Guebel o Sergio Bizzio, quienes leyeron en Borges un inexhaustible referente de fuerza imaginativa.

Harold Bloom (43) denomina a una de las modalidades de la lectura defensiva, la más propia de la edad madura del autor, como “el retorno de los muertos”: el escritor invoca a su precursor como una forma de reconciliación e incluso como restablecimiento de una admiración originaria que, suspendida por una juvenil “angustia de la influencia”, ya en la consagración se es capaz de reconocer. Si se compara la representación de la figura de Borges en *Por favor, ¡pláguenme!* con el relato-respuesta de 1988, donde Laiseca declara prácticamente enemigo al recientemente fallecido escritor (*Cuentos* 149), puede percibirse claramente el signo de una aceptación. Porque, como dijo Laiseca, “Pese a todo, Borges construyó el laberinto” (*Por favor* 70). Laiseca, tal como la

Tecnocracia que construye un doble de Borges, propone con su parodia un desdoblamiento de “lo borgeano”. Rizando el rizo, frente a este desdoblamiento, el propio Laiseca hace hablar a Borges: “No estoy de acuerdo con mi doble. Yo hubiera hallado otras soluciones al problema. Indudablemente más satisfactorias”. (*Por favor* 70)

### Notas

(1). Al analizar *Los sorias*, María Celeste Aichino afirma: “La característica principal de esta composición, en cada uno de sus niveles, es la del exceso; la figura recurrente, la hipérbole” (7). Es por ello que en este trabajo utilizamos el término “extremación”, sustantivando el verbo “extremar”, con un doble sentido que permite comprender claramente el funcionamiento de la hipérbole como estrategia discursiva en el realismo delirante de Laiseca: “extremación” en tanto exageración, pero también en tanto optimización y perfeccionamiento de una cosa. Si la parodia imita y degrada, la noción de “extremación” nos permitirá establecer hasta que punto la relación de Laiseca con la figura de Borges va más allá de la parodia y se concentra en llevar la estética borgeana hasta sus bordes.

(2) Uno de los principales rasgos de “contraborgeanismo” que puede señalarse en Laiseca es el contraste con la representación borgeana del conocimiento. La *Enciclopedia de Tlön*, el informe de David Brodie, las sinopsis críticas de la obra de Herbert Quain, la entrevista ciudad de los inmortales, la entrevista novela de Almotásim, etc., configuran ruinas metonímicas de una entidad total ausente. Como en el mobiliario lovecraftiano de “There Are More Things”, los fragmentos son para Borges las vías de acceso a un Real ciclópeo y perturbador cuya grandeza y vértigo radica en todo lo que no se deja ver. La falta de novela en Borges y la tendencia de su obra al fragmento y a la reseña apócrifa serían parte de esta representación del conocimiento. Ahora bien, frente a esta estilización de la ruina como *tropos* central de la escritura, Laiseca opone una suerte de “poética del monumento” donde ofrece la construcción total e inagotable de su universo, donde no se escatima detalle para convertir la evocación en una presencia. Esta poética monumental se expresa en Laiseca de tres formas fundamentales: la confección de símbolos arquitectónicos, grandes construcciones (la Gran Muralla china, la pirámide de Kheops, la gruta de cadáveres de “La solución final”), la referencia a obras literarias colosales (el motivo de la novela atonal cuya realización suprema es *Los sorias*, donde el motivo literario se convierte en texto) o bien la construcción minuciosa de guerras totales donde el despliegue de los ejércitos y de las estrategias es reversible: guerra tanto real como mental, tanto física como metafísica. La propia materialidad hipergráfica de la obra de Laiseca configura una puesta en escena de este motivo monumental: la novela como catálogo total, como universo autocontenido, la poética como un sistema de referencias a un centro interno.

Hemos propuesto esta distinción de conceptos en Conde De Boeck, 2015 [en prensa].

Si toda la obra de Laiseca, como afirma Hernán Bergara (16) gira en torno a un “esquema soriocéntrico”, donde *Los sorias* es evocado como promesa, como obra oculta, como centro vivo e invisible de toda la producción, la publicación en 1998 de la novela

comporta una enorme fuerza canonizadora, tal como si Robert W. Chambers hubiese escrito y publicado su drama maldito y ficcional titulado *The Yellow King*, o como si H.P. Lovecraft hubiese hecho lo propio con su *Necronomicón*.

(3). Precisamente en una de sus últimas entrevistas, Fogwill afirma sobre Borges: “Él leía mejor que yo, pero yo veo mejor que él” (en Bianchini 37).

(4). Es interesante señalar que, si bien la crítica ha definido usualmente a los autores vinculados más o menos exotismo de los ochenta y a la revista *Babel* (Aira, Caparrós, Guebel, y el culto que estos practicaron de autores como Copi, Puig, Perlongher y Lamborghini) como una generación de post-dictadura, Elsa Drucaroff procura desviar esta calificación recordando que estos autores, nacidos en su mayoría en los años cincuenta, no corresponden a la verdadera generación de post-dictadura (que sería la de autores nacidos después de 1960), sino que más bien el epíteto corresponde al efecto de indiferencia ideológica al que propendía esta literatura experimental e intelectualista (cfr. 60-61).

(5). “Los efectos de Borges no son literarios, son culturales” (Tabarovsky 27).

### **Bibliografía**

Aichino, María Celeste. “Enfrentamientos cósmicos en *Los sorias*, de Alberto Laiseca” en *Revista Digilenguas*, 10 (Diciembre). Córdoba: Departamento Editorial – Facultad de Lenguas – Universidad Nacional de Córdoba, 2011. 6-11. Impreso

Avellaneda, Andrés. “Bioy, pasado y presente” en *Espacios de crítica y producción*, no. 32. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires – Facultad de Filosofía y Letras, 2005. 92-101. Impreso

Bêgné, Yamila. “Laiseca: la imaginación tiránica del maestro zen” en *Anfibia* (3 de septiembre). Universidad Nacional de San Martín, 2013.

[Sitio Web: <http://www.revistaanfibia.com/feria-nota/laiseca-la-imaginacion-tiranica-del-maestro-zen/pagina-1>] Fuente electrónica

Bianchini, Federico. “Fogwill: el hombre que nada” en *Letras Libres*. Mayo. 2011. 34-40. Impreso

Bigongiari, Diego. “Bárbaros: Narrativa japonesa. El íntimo cuchillo en la palabra” en *Babel*, 1. Abril. Buenos Aires: 1988 14-16. Impreso

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. Impreso

Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1998. Impreso

Caparrós, Martín. “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril” en *Babel*, 10. Junio. Buenos Aires: 1989. 43-45. Impreso

Chejfec, Sergio. "Narrativa, el capítulo que se viene" en *Tiempo Argentino - Cultura* (6 de noviembre). Buenos Aires: 1983 5. Impreso

Conde De Boeck, José Agustín. "Realismo delirante, *roman atonal* y novela experimental: *Aventuras de un novelista atonal* (1982) de Alberto Laiseca" en *Actas del Séptimo Simposio Internacional "Modelos de interpretación textual y narratología contemporánea"*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Narratología (CEN), 2015. [en prensa]

Crespo, Natalia. "Borges parodiado: *Help a él* de Enrique Fogwill" en *Cincinnati Romance Review*, 34. Fall. 2012. 158-175. Impreso

Droit, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011. Impreso

Fogwill, Rodolfo. "Fractal: Una lectura de *Los Soria* de Alberto Laiseca" en *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. 28-32. Impreso

---. *Help a él*. Cáceres: Periférica, 2010. Impreso

Garat, Javier y Salzmán, Adela. "Entrevista a Alberto Laiseca" en *No-Retornable*, 13. 2013.

[<http://www.no-retornable.com.ar/v13/entrevista/>] Fuente electrónica

Huergo, Damián. "Laiseca, el hermano delirante de Borges. En la selva de los gerundios" en *RADAR Libros (Página/12)*. Domingo 12 de junio. Buenos Aires. 2011. 4 Impreso

Kurlat Ares, Silvia. *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. Impreso

Lafforgue, Martín (comp.). *AntiBorges*. Buenos Aires: Ediciones B, 1999. Impreso

Laiseca, Alberto. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Simurg, 2011. Impreso

---. *Por favor, ¡pláguenme!* Buenos Aires: Eudeba, 2013. [1° ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991] Impreso

Ludmer, Josefina. "¿Cómo salir de Borges?" en ROWE, William – CANAPARO, Claudio – LOUIS, Annick (eds.) *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000. 289-300. Impreso

Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1965. Impreso

Mazzuco, Martín. “Internet es un invento del príncipe de las tinieblas” (entrevista) en *La Gaceta Literaria (La Gaceta)*. San Miguel de Tucumán (24 de enero), 2010. 3. Impreso

Montaldo, Graciela. “Un argumento contraborgeano en la literatura argentina de los años ’80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)” en *Hispanamérica*, N°55. Abril. 1990 105-112. Impreso

Pauls, Alan. “El hedonismo tan temido” en *Radar – Página/12* (14 de marzo). 1999. 5. Impreso

---. “La invención del mundo” en *Radar – Página/12* (mayo). 1999. 5. Impreso

Rapacioli, Juan. “Alberto Laiseca: uno, cuando escribe, vuelve a ser niño” en *Télam* (suplemento *Cultura*), 6 de junio. 2014.

[<http://www.telam.com.ar/notas/201406/66248-alberto-laiseca-uno-cuando-escribe-vuelve-a-ser-nino.html>] Fuente electrónica

Roccatagliata, Camila. “El infinito erótico (o sobre lo *queer* en *Help a él* de Fogwill)” en *Lectures du genre*, 10. 2013. 117.131. Impreso

Sarlo, Beatriz. “Los dos ojos de *Contorno*” en *Punto de vista*, 13. Buenos Aires, 1981. Impreso

Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011. Impreso

**Domestic Illusions: Manifesting Existential Uncertainty in Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home***

[Denia M. Fraser](#)

*University of Tampa*

“Identity, nationality, and ‘home’ ... remain paradoxical” (Candelario 75).

For Afro-Caribbean Latina writers, terms of psychological and physical survival are central literary preoccupations. Cynthia L. Palmer and Dolores Alcaide Ramírez, critics of Loida Maritza Pérez's work, argue that *Geographies of Home* is a narrative which concentrates on the struggle to cultivate a whole, black female diasporic identity in the light of “tipos diferentes de hegemonías que intentan oprimir la mujer negra [different hegemonic structures that attempt to oppress the black woman]” (Ramírez 1, translation mine). Critics and theorists of Caribbean and Latin American Literature like Gustavo Pérez Firmat, Linda Martín Alcoff, Carol Boyce Davies, Sandra Pouchet Paquet, Silvio Torres-Saillant and Lyn Di Iorio Sandín among others address the emotional and psychological anxieties associated with constructing a multi-national “recuperated and rearticulated identity that is both individual and communal, here and there, of self and of other, in ways which affirm the roots of origin while the self always remains cognizant of the fissuring, the inability to return to one's homeland” (Chancy 5). The black female diasporic identity that “remains cognizant of the fissuring,” which has been carefully characterized by the mentioned writers, is often shaped by violently troubling terms of self-relation and intra-familial relation.

The process of migration creates an existential dilemma that is continuously negotiated in the immigrant's life. Because migration complicates the possibility of viewing home as a cohesive idea, all relationships within the translocated home environment carry within them characteristics of emotional breakage. Gustavo Pérez Firmat recognizes that the disjuncture in an immigrant's relationships with people and place is a result of constant retrospection. His work emphasizes that many (in)voluntary exiles or immigrants cannot relinquish the memory of a home that no longer exists in order to assimilate to their new homeland: "the exile is someone who thinks imagination is a place. The problem is imagination is *not* a place. You can't live there, you can't buy a house there, you can't raise your children there...the recreation of Havana in Miami is an act of imagination. But imaginations cannot sustain one indefinitely. Sooner or later reality crashes through, and the exile loses the place that never was" (Firmat 10). Yet, what if in addition to unsustainable imagination, the concrete parameters of the new domestic environment do not adequately "sustain"? For many immigrants, "self-survival becomes a matter of profound doubt" (Brothers 46), and the litany of emotional conditions that ensue-- shame, anxiety, and denial-- are reoccurring reminders of overwhelming incertitude.

This state of internal division is what Doris Brother's calls "existential uncertainty," the uncertainty of psychological survival. This term, which aligns with the philosophical claims that philosophers like Lewis Gordon and Michelle Moody-Adams put forward in their perceptions of the Black experience through an existentialist lens, is a framework focusing on how uncertain economic, relational and socio-political boundaries *precipitate existential self-encounter*. Thereafter, imagination is the vehicle for *participating in self-encounter*. In *Geographies of Home* in particular, existential

uncertainty appears as a poetic: a visual and metaphysical representation of the immigrant's relation to self, family, homeland and adopted home. Although imagination is not equipped to "sustain one indefinitely," the characters in *Geographies of Home* engage with the imagination as a means of working out anxieties concerning their Dominican cultural heritage.

Like Pérez, Dominican American writers of migration literature depend on intra-textual fantasy and imagination to characterize and challenge the existential presence of the homeland. Julia Álvarez, Sandra Cisneros, Angie Cruz, Nelly Rosario and Junot Díaz have depicted the Dominican Republic as a mythic place, geographic location, memory, and terrorized homeland all within single narratives. The island is as much of a mindscape as it is a reality: a home that is constantly being left and recovered, remembered and denied a place in individual and collective memory. On the other hand, the economic and racial stressors of American life and its various expressions of un-Caribbeaness create tensions within the domestic space that reverberates from the Dominican Republic and meld into new assimilation-related challenges.

Because of these mounting international and intercultural tensions, the inclusion of psychological or physical trauma within the migration text is standard. The "trope of trauma" is an aesthetic tool available to writers not only to provide a believable vision of domestic realities, but its frequency of use in migration narratives reveals that the violence within interfamilial relationships in the immigrant home is a repetition of (and often an attempt to exorcise) the jarring process of leaving one national and cultural home for another. In the texts of Caribbean American women writers it is apparent that exilic

turmoil is played out and circulated among members of the transplanted family, particularly between female members of the household. (1)

Nonetheless, the domestic violence, which appears in the transitional phases highlighted in migration literature, does not dissolve the basic desires for belonging and for a unified familial community. Instead, it intensifies the need for stability and anchoring ascriptions to national and domestic identities.

In *Geographies of Home*, the novel's characters balance between turning inward and away (2): the tensions between an individual's domestic illusions and realities are projected into twisted antagonisms between mother and daughter, sister and sister. Pérez offers her readers liberal access into each character's internal conflicts that evolve from new or incompatible socio-economic, emotional and intellectual positions deriving from migration and American life.

The narrative opens in a moment when Pérez's protagonist is turning both inward and toward home while turning away from the psychological stress of racism. Iliana, the protagonist, is a college student at an unnamed private university in New York. She decides to withdraw from school and permanently return home to escape a racially hostile intellectual environment and to help mollify the recent intra-familial rifts that have erupted in her absence. Despite the challenges of negotiating her family's struggles and her own education and aspirations in the U.S., Iliana is a relatively stable family member. Nonetheless, she has difficulty reconciling her involvement in family drama with her desire for independence.

Iliana's uncertain survival at university mirrors her own family's precarious existence in the U.S. Around ten years before the opening of the novel, Iliana's family (which remains unnamed in the narrative) moves to New York to escape poverty and the Trujillo regime. (3) The narrative details how strict Seventh-day Adventist beliefs, their Dominican heritage and illusions of what home "should be" contribute to family conflicts and personal epiphanies. Among her thirteen siblings, Iliana's interactions with her sisters, Marina, a schizophrenic, and Rebecca, a victim of domestic violence, are prominent in the text. Similarly, Iliana's relationship with her parents (particularly her mother, Aurelia) offers insight into the atmosphere of the household. Her tumultuous relationships with each of these characters culminate at the end of the novel, when Marina sexually assaults Iliana, twice. Her parents and siblings enable this violation by ignoring the severity of Marina's illness. Reaching this point of no return, Iliana finally decides that she can no longer remain at home. Ultimately, she belongs to no home or university. Nonetheless, this detachment is countered by the final paragraph of the text when Iliana momentarily affirms emotional connection with her family (she and her father sobbingly embrace).

Predating Junot Díaz's play on fukú at the very beginning of *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* and postdating Julia Álvarez's *In the Time of the Butterflies*, Pérez's opening explores how a mother's spiritual connection to her children leads to her own self-encounter. Over the course of the narrative, we see Aurelia, the matriarch, and her loyalty to her illusions. The most prominent character trait that Aurelia's daughters inherit is her denial, her vehement dismissal of faith and her failure to accept the reality of psychologically stressful situations.

In the novel's prologue, we learn that despite Aurelia's mother's promise to pay a spiritual visit to any of her children who are not with her at the moment she dies, a young Aurelia does not "believe in spirits" (Pérez ix-x). Nonetheless, Aurelia is visited by a black cat and starts having birthing contractions in the exact moment that her mother dies in another part of the Dominican Republic: "The cat entered the room and flung itself against the walls and chairs in a mad attempt to catch its tail. Aurelia's uterus convulsed—not as if the child inside her were moving but as if the uterus itself were shrinking toward its center" (Pérez x). This scene not only reflects an existential connection between mother and daughter (Aurelia's mother's death jumpstarts the life of one of her children), but the nihilistic undertones of the scene, the cat abusing itself, the pulsating uterus suffocating its contents, mark a parallel relationship between the new child and the self-abusing cat while interrogating Aurelia's unbelief. Although, the rest of the novel makes no direct reference to this moment, the first chapter begins when Iliana hears Aurelia's voice speaking clearly to her in times of distress, which reminds "Iliana of her own existence and kept her rooted" (Pérez 4). Even though this fact is set in tension with the truth that throughout the narrative—Aurelia consistently fails to validate Iliana's concerns and her perspective—like the prologue, it makes an existential connection between mother and daughter, affirming the mother's capacity to strengthen and destroy, the danger and protection of the mother's words.

After Aurelia has fourteen children and moves to the U.S., insight about the augural night with the black cat comes into focus. She acknowledges that if she did not believe in it before, she needs faith, faith in her mother's belief system, faith in Dominican cultural history to provide her children with a legacy that up until now, she has failed to impart. This faith is anchored by Aurelia's intuition:

As she delved into the past she was conscious of something missing in the present—something her mother had possessed and passed along to her but which she had misplaced and failed to pass on to her own children. She could not identify what it was, but its absence was felt as acutely as hunger pangs. And she was determined to discover what had caused the loss and to figure out how she had brought herself to the present moment so that she might guide herself into the future. It wasn't that she romanticized the past or believed things had been better long ago. She had been poor even in the Dominican Republic, but something had flourished from within which had enabled her to greet each day rather than cringe from it in dread. With bare feet planted on familiar ground, she had trusted her perceptions. Yet assaulted by the unfamiliar and surrounded by hard concrete and looming buildings, she had become as vulnerable as even the Trujillo regime had failed to make her feel (Pérez 23).

Aurelia's reflection here is one of the few moments in the text where Pérez explicitly addresses how personal values and cultural identity can get lost in migration. For Aurelia, the "something [that] had flourished from within" aligns with her surety of where home was, its constancy: in the midst of her family's poverty, she found belonging on "familiar ground." What she "had misplaced and failed to pass on to her own children" is a cultural identity, a collective consciousness and personal wholeness that is not tangible but nonetheless causes her "hunger pangs." Most importantly, she "loses her trust in her own perceptions," a personal intuition that is shattered by an unfamiliar, post-migration world that even years after her arrival, still makes her feel "vulnerable."

Aurelia's vulnerabilities are exaggerated by her daughters' self-destructive behavior and failing relationships. When Marina is admitted to a hospital after one of numerous suicide attempts, the doctor explains that Marina "needs help, much more than [her] family can provide." In response, empowered by her disbelief (or empowered by her rage against reality), Aurelia "let herself out of the office" (Pérez 140) and ignores the doctor's advice, determined to collect Marina, take her home and care for her there. Eventually, Aurelia is exasperated by Marina's mercurial, violent condition and seeks to find an escape from the madness, first for herself and then for her family. The solution she creates is fitting for the problem: she conjures up a new approach to home that is purely cerebral, creatively capable of psychologically, if not physically removing from herself the burden of witnessing her children's sorrows. Seeking to resist the acute existential uncertainty that characterizes her domestic life, she grounds herself in an intuitive source of self-understanding: "Aurelia for the first time granted herself permission to sprout roots past concrete into soil. Throughout more than fifteen years of moving from apartment to apartment, she had dreamed, not of returning, but of going home. Of going home to a place not located on any map but nonetheless preventing her from settling in any other" (Pérez 137). In this moment where comprehension of Marina's illness takes hold, she copes with her grief through the idealization of home. In her ideal conception of home, Aurelia articulates a desire to turn inward, to be more instinctive. But, this hope for intuition is interrupted by unfamiliar post-migration geography.

Remembering creates an existential dilemma: Aurelia's desire to sprout roots "past concrete into soil" in a "place not located on any map" presents a paradoxical perception of home, one that is inwardly and psychically rooted yet also "going home to a place" unaccountable on a communal or national record. The journey of "returning" is

undesirable for Aurelia because it involves retracing memories of grief: her mother's death, her brother's suicide, and the terror of the Trujillo regime. Turning toward these memories would require that she reopen wounds that could not help her to navigate the problems of domestic life in the U.S.

Aurelia's dismissal of the concept of "returning" illustrates an intimate moment of existential self encounter. Her consideration here prefigures Dionne Brand's assertion that the diasporic individual and his or her relation to maps are fictions of history, representative of the journey of a "returning" that many resist making. Although Brand's language implies a connection to the ancestral homeland and Aurelia is dreaming about a home she actually experienced, both approach journey-taking as a product of perception and exposure: "To live in the Black Diaspora is I think to live as a fiction—a creation of empires, and also self-creation". It is to be a being living inside and outside of herself. It is to apprehend the sign one makes yet to be unable to escape it except in radiant movement of ordinariness made like art. To be a fiction in search of its most resonant metaphor then is even more intriguing. So I am scouring maps of all kinds, the way that some fictions do, discursively, elliptically, trying to locate their own transferred selves (Brand 18-19).

Like Aurelia, Brand highlights aspects of identity that are simultaneously intuitive and vulnerable. Brand's discursive and elliptic process of finding the "transferred selves" of the diaspora echoes the pleading self-interrogation that Aurelia enacts in her mind. Whereas Aurelia's consideration of "apartments," "soil" and a place not on "any map" indicates her vacillation between wanting to believe in the possibility of rootedness and desiring her home to be an encompassing, unlimited idea that possesses her, Brand

concedes home is a composite shadow of history: pieces, shards of reasoning and movements culled together from “living inside and outside of herself,” turning inward and turning away simultaneously.

For Aurelia and Brand, the fixed geographies of maps are to be metabolized “discursively, elliptically” like the fictions of identity that they represent. Maps in themselves are illusions that homes (personal and national) for the diasporic individual and immigrant are one-dimensional, points or places drawn with exacting borderlines. Both Brand and Aurelia’s movements toward and away from maps, respectively, echo Gilroy’s claim that diasporic identity is characterized by restless encounter, an “endless struggle towards emancipation” (12).

Furthermore, Aurelia and Brand’s revelations enact inward/outward existential turns and the inevitable realization of every immigrant: “At some point—after months or years or maybe decades—the immigrant begins to find it impossible to sustain, even precariously, the fiction of rootedness” (Firmat 8). Consequently, the existential limits that Aurelia explores in this moment are not only the physical parameters of the home, but the uncertain limits of her identity. Dissolving “the fiction of rootedness” allows her to redefine herself and her relationship to her physical geography on her own terms. The psychological space where she can engage in these reconsiderations is home: “Only now did she understand that her soul had yearned not for a geographical site but for a frame of mind able to accommodate any place as home...she would no longer depend on anyone else to do for her or her children what she should have taken it upon herself to do” (137). Here, Aurelia summons up Michele Moody-Adam’s concept of “self-respect,” an attitude that is “willing to contribute” to securing her own survival (252). Aurelia’s

existential awakening articulates an understanding of home that represents the psychic space where one can challenge domestic boundaries and maternal relationships. This successful imaginative test, an intuitive inward turn and a turn away from “rootedness,” becomes the site in which she carves out her own psychological survival in otherwise unbearable circumstances. Her maternal relationships are safeguarded by her decision to exist most arduously in a “frame of mind,” in a persistent motherhood, which she believes will protect her children from their own fallibility.

Aurelia’s challenging relationship with her daughters precipitate her existential self-encounter, allowing her to eventually ground herself in her mother’s spiritism, a position that is unlikely at the beginning of the narrative. Turning inward and toward her mother’s Voudún, Aurelia combats existential uncertainty in order to physically protect her children. Aurelia adopts the belief that her spiritual will, which encompasses “the frame of mind” that is home, is fully capable of altering the natural world. Specifically, while in her own kitchen cleaning and de-feathering a chicken for Christmas dinner, Aurelia uses Voudún to kill Rebecca’s abusive husband, Pasión. In this murder, which takes place both in Aurelia’s imagination and reality, Aurelia is in complete control, willing Pasión to death, literally: “Pasión stumbled toward the door. Aurelia plucked and released more feathers. She did this again and then again, her hands moving at a dizzying speed the air thickening with dust and feathers that choked Pasión” (Pérez 255). Aurelia’s imagination, with the assistance of the supernatural strength she inherits from her mother, becomes an immaterial locale where she can enact her deepest emotional longings. Thus, in using Voudún, a “syncretic Afro-Caribbean” spiritual art (Sandín 67), to murder Pasión in her imagination and in reality, she not only consummates the pure hatred that she feels toward him, but finally, she successfully fulfills her desire to protect her life and her loved

ones in a “frame of mind,” a home governed by Caribbean history and unhindered by the geography of the U.S.

The kitchen scene produces the “syncretic” work of productively collapsing Aurelia’s internal desires into reality. By using Voudún to kill Pasi3n, Aurelia ensures her own psychological survival and that of her daughter, Rebecca. Aurelia manages to create a world without Pasi3n, a desire that has been lingering in her heart over the course of the narrative. “Plucking” the chicken enables Pasi3n’s death, evokes the torturous violence that he inflicts on Rebecca’s body, and on a global scale is “emblematic of the torn national body impacted by migration traffic” (Page 12). This psychological space, though uninhabitable for long periods of time, is a departure point from which she can expand the latitudes of her relationships with her mother’s cultural belief system, her homeland, the house she occupies in the U.S. and her children.

Unfortunately, Aurelia’s psychological response to her existential uncertainty cannot *always* sustain her psychological survival or that of her family. As Firmat asserts, the fact that Aurelia’s concept of home is only accessible when “she had dreamed,” indicates that she desires to occupy an otherwise inaccessible world. In the rest of the novel it is apparent that she recreates her home from this point onward by draping this nebulous, yet nonetheless longed for, “psychic space” over the one that she physically occupies as a means of concealing the cracks in her relationships with her children. Because the home’s inhabitants are troubled by a confused sense of belonging, which accompanies their migration, Aurelia’s desired “frame of mind” and her domestic reality do not match up. Yet, in Aurelia’s deluded perception of her family, her physical home and her idea of what it should be *can be* one and the same.

Aurelia's existential uncertainty is characterized by her ambivalence about change. However, Aurelia finally realizes that home "is characterized by change" (Chapman 136) after Marina rapes Iliana. In the wake of this event, only a few days after being blinded by her family's togetherness on Christmas, which is "proof to her of all the good parenting she had done" (Pérez 265), Aurelia repeats her deep reflection on the physical and relational condition of her home: "That she and her husband had managed to purchase all these things as well as their own home had often been offered as proof to their children of the stability in their lives. Only now did she concede that nothing was stable—nothing" (Pérez 293). She realizes that the cohesion and freedom that she imagined her home to possess are complete illusions. The image of domestic stability that she sees on Christmas is only a quick turn away from the chaos of abuse that follows. Aurelia's willingness to "concede" her volatile reality signals another awakening to the existential uncertainty that governs her domestic life. Her admission that "nothing was stable" reneges access to the inward "frame of mind" that she desires home to be. She has determined that after Marina's diagnosed schizophrenia and Iliana's ensuing rape, her perceptions of home are only "ghostly traces" (Pérez 1) of an uncomfortable reality.

Despite the trouble there, Iliana feels spiritually drawn back home, literally by the "disembodied" (Pérez 2) voice of her mother, which has psychologically comforted her in the midst of her isolation and estrangement from her university community. The sound of her mother's voice and her internal safe image of home provide her with a sense of belonging. Negotiating her place at home requires Iliana to create illusions that project the safety that she desires. Desire creates an alternative reality where the denial or "loss" of the desired object is gaping: "While desire is constitutive of loss, desire also generates by-products even as it makes that deficiency conspicuous" (Tate 10). Iliana's continual

hope for safety and belonging in her home “generates” relational “by-products,” or unfounded, false perceptions of home. Even though Iliana conceptualizes home as a refuge, the presence of fear predominates all other feelings she has in relation to her family and its dwelling. Of course, this fear exists in opposition to her desire to belong to her family. But, rather than grappling with these conflicting emotions, Iliana “persuade[s]” herself that home is a place where “Nothing happened” (Pérez 286).

Evidence of Iliana’s denial, moments in which she envisions home to be a refuge, a place of safety and belonging, when it is indeed none of these things plays out in the expression of her unmet desires within the domestic sphere. When Iliana returns home to find Marina extremely overweight and unstable, she appears to be the only one in the family aware of the significance of this change. She hopes that at least her mother would acknowledge her concern and admit that Marina and the family as a whole, has shifted: “Selfishly, Iliana wished for Aurelia to meet her gaze, share a secret, speak words which would loop themselves around the two and draw them near. More than anything, she wanted a gesture able to subdue her fears or persuade her that not everything and everyone had changed beyond recall” (Pérez 33). Iliana’s struggle for psychological survival is symptomatic of a collective, familial breakage. More, Marina’s “schizophrenias” demonstrate an exaggerated version of the psychoses of migration and silence that characterize the other members of her family. Marina’s character and her elusively complex sexual identity “signals the transformation needed within the family unit” (Chancy 71). Although Iliana’s perspective frames the text, Marina’s behavior drives the action in the narrative. Her schizophrenia and its delusions prompt Iliana to confront her own existential uncertainty.

The “myriad of neuroses” that the omniscient narrator tells us that Iliana develops in her childhood frustrations reappears when Marina inspires her self-revelation: “Whenever she tried to focus on Marina’s face, her eyes settled on a single feature rather than on a whole. It was as if a door inside her had willfully slammed shut against a complete view for fear of recognizing something not in her sister but in herself: some shared genetic trait able to hint at her own susceptibility to madness” (Pérez 41). Pérez places Iliana and Marina as the “double” (Sandín 73) or mirror of each other. Unlike Marina who loudly shares the miscellany that comes to her mind and her intense emotions, Iliana, as is Aurelia, is intellectually and emotionally “willfully slammed shut” against the reality of her family’s domestic life.

Correspondingly, Marina mulls over Iliana’s behaviors and insists that she is deceiving those around her by claiming to be a woman when she is not. Marina’s instinctive about Iliana claim (that Iliana is intersexed) confirms her own neuroses, her own tension-ridden position between illusion and reality. Her assumption about Iliana’s androgyny is predicated on a combination of her mental inability to filter information and her strictly traditional views about gender roles. According to Marina, Iliana “was as self-seeking as a man” and “behaved more like her brothers and shared few personality traits of her sisters” (Pérez 277). This behavior which applies to Iliana’s independence and her pursuit of education in the text is further complicated by Iliana’s brother’s comments about her masculine features: “if you weren’t my sister I wouldn’t know if you were a man trying to look like a woman or a woman trying to be a man” (Pérez 107).

Considering Iliana’s brother’s corroboration about Iliana’s sex points us to the possibility that although she is clearly not intersexed, Iliana’s gender signals her

existential in-betweenness, her body (at least in her family's heteronormative and gender rigid perspective) stands somewhere between illusion/reality and man/woman. Iliana's physical presence in the narrative incites a "re-evaluation" (Chancy 51) of categorizable sexual and gender roles for those within the narrative. More, we can read Iliana's psychology and body as vehicles on which her family exorcises the traumatic residues of migration.

In the chapter that includes the rape scene, Pérez's narrator discontinues full access into Marina's mind and switches to describing Iliana's psychology on the night of the attack. Like those nights at her university, where she hears her mother's disembodied voice, Iliana internally struggles and cannot "shake off the certainty that her sister equated her with the devil and had some wicked plan in store" (Pérez 281). Unfortunately, always uncertain, the adult Iliana folds back into her alarmed eight-year old self and does not respond to her own suspicions because "she no longer knew if her senses could be trusted" (Pérez 281). Iliana's intuitive thought about her sister's scheming becomes real and the destruction of her baby doll years before, is repeated onto her own body, total abuse transforms her world a second time: "Back arched against the raging pain, hands clawing futilely at the fitted sheet, Iliana thrashed and writhed. The world, as she had known it, crashed irrevocably around her head as her sister's hand curled into a fist. Her thoughts screeched mercifully to a halt as that fist crashed against her womb" (Pérez 284). Themes of collapse, uncertain perspective or orientation, prevail in this scene: Iliana's whole body drowns in the tangle of sheets and against the onslaught of Marina's body. Iliana is unable to overcome the "crashed" darkness of the room, her thoughts, and Marina's bouldering fist.

Her thoughts, “mercifully” forced to a halt, lost in the visceral intensity of her physical pain exemplify conflicting realms of self-awareness. Michelle Wright’s conception of black subjectivity, an experience indefinitely bound in violent contention “as that which must be negotiated between the abstract and the real or, in theoretical terms, between the ideal and the material” (3) are apparent in the disappearance of Iliana’s thoughts during the rape scene and her insistence afterwards that “she didn’t do anything to me” (Pérez 286). But, Marina destroys Iliana’s psychic world that guarded her illusions regarding the fragility of herself, her family life and her domestic relationships. For Iliana, negotiating the “ideal” and the “material” after the rape is less complicated; she integrates the two, tearing down all of her emotional hang-ups: “Forgetting required no effort on Iliana’s part. Nor did forgiving. Already the anger she’d harbored throughout most of her nineteen years had been consumed in the wake of her sister’s hand. What remained of rage cooled like ash beneath her tongue” (Pérez 287).

Pérez employs the body-in-pain as a cathartic vehicle for spiritual and emotional release. Iliana’s “cooled” perspective, although short-lived, accomplishes her sister’s goal of exposing that which is “tucked” away, what has been harbored in Iliana’s soul. Yet, within the folds of this exposure, again Iliana “tucks” away other impulses and emotions which ensue from such an intimate violation, she reclaims an assertion that she has had since she was eight: “she had no use for emotions now” (Pérez 287) and begins to see “her body only as part of the darkness that concealed it from her eyes” (Pérez 286).

Deciding to stay in the room after Marina’s first attack, Iliana succumbs to a second, more forceful one, her screams awakening the whole house. When her sister, her brother and her parents enter, Iliana’s body becomes a metaphor for the type of home that

she and Aurelia envision over the course of the narrative: visible/invisible, safe/unsafe, violated/inviolable: “Not once had any of them focused eyes on her. Their failure to have done so convinced her that her sister had effectively thrust her to the extremes of their peripheral sight where she was glimpsed, if at all, as not more than an abstraction” (Pérez 290). Iliana’s presence which carries characteristics of the realm of Morrison’s “outdoors,” is an embodiment of the rape in the grand scheme of the narrative. The redundancy of rape confirms a certain uncertainty: By the end of it we are sure that Iliana’s psychological survival is in question.

By including the double rape scene, Pérez places the readers face-to-face with events that are often relegated to the “the extremes of their peripheral sight,” trauma that exists no “more than an abstraction” in our collective consciousness. We are forced to see it twice, to not miss it by any means, to even abide in that moment of violence as if it is itself a geographical site, a home. The double rape not only indicates Iliana’s delusional insistence that she can psychically dismiss the first trauma that her sister dealt her, but it also connotes the double exposure of Iliana, to herself, to her family and additionally doubly exposes her family’s collusion through their “tradition of silence” (Pérez 191) and their failure to protect Iliana by not admitting to the gravity of Marina’s illness.

Aurelia denies that Marina could have known what she was doing to her sister, yet of course this statement is countered by Marina’s dual attempts. Iliana finally confronts the reality that it is her sister’s knowledge of the twisted nature of the family’s domestic relationships, not her sister’s illness that attacked her that night: “Her sister knew. Her sister knew precisely what it was she’d done. She knew and was pleased that no one else would ever detect what it was she had destroyed. She knew and depended on

shame to silence Iliana and to efface whatever self she'd been" (Pérez 290). Ultimately, Iliana realizes that her home is not safe; it is just as dangerously abusive as the university that she restlessly abandons. While vomiting in the kitchen sink when it is all over, she finally understands the truth about the home environment and the family that she desperately wishes were different: "Her primary thought was she wanted to go home...Every spasm of her body, every tremor and heave only reminded her that she was already there" (Pérez 290).

Finally, Iliana attempts psychological recovery by admitting to herself that her illusion of home and its pulsing reality are altogether different. Unfortunately, Iliana's desire for home which is coupled with the awareness that she is "already there," retraces violations she experiences over the course of the narrative. This time, the assault Iliana experiences intimately changes her perception of home and her potential to safely exist there. In this moment of great realization, she turns inward ("her primary thought was that she wanted," "every tremor and heave only reminded her") while turning away ("go") from the fact that she is "already there."

Marina's delusional plan to out Iliana illustrates Pérez's narrative accomplishment, which is "to reveal to others what [they] did not wish...to see" (Pérez 275). She endeavors to save her audience from the "insidious" notion that the brutality that this Dominican family experiences and inflicts on each other is unique. Pérez gropes us with a productive intention: she forces an entryway in our minds for the disturbing realities that exist within the United States and abroad, compelling us to examine the existential uncertainties that lead this particular Dominican family to create and challenge illusions of home and the intimate relationships there.

Pérez employs Aurelia's psychological wandering and Iliana's rapes to explore the boundary-crossing's diverse manifestations of psychic disruption. Although Pérez makes only a modest number of explicit narrative links between the family's immigration and their dysfunction, an exhaustive analysis of the text must take "the chaos of [their] uprootedness" (Mootoo 31) into consideration. Rebecca's diminished self-worth, Aurelia's anxious struggle between trusting intuition and revealing vulnerability, and the "myriad of neuroses" (Pérez 189) that Iliana and Marina develop indicate a shared, yet distinctly expressed psychic erosion resulting from the isolating social, racial and economic pressures of immigration to the U.S.

Aurelia, Iliana and Marina's character traits communicate that the family's collective existential uncertainty is an expression of their fearfulness of American culture and their gradual loss of Dominican identity. In the very last moment in the text which occurs right after Iliana's father punches her in the face for coming home late on the night following her sexual assault, Iliana perceives her father to be "more afraid of the world than she had ever been" (Pérez 320), viewing her father's failings alongside her own. She insists that rather than moving home to help her family, a claim that she relied on at the beginning of the novel, "she had returned not so much to help as to be embraced. She had wanted more than anything, to belong. Having spent years plotting how to leave only to discover, when she finally did, that she felt as displaced out in the world as in her parents' house" (Pérez 312). Iliana's discernment here anticipates her father's self-encounter. He has an epiphany about his personal motivations which occur on the penultimate page of the narrative: "Papito's posture remained that of a man conscious of having failed his children and fostering no hopes of being redeemed before their eyes. His tone was one of

disillusionment, not with any of them but with himself. Listening to him, Iliana suddenly understood that it was himself that he'd been blaming all along" (Pérez 320).

Iliana's hopes for her family's well-being and safety are the same ones that her father had but could not bring to fruition. Her rape scene becomes a source of reflection for the whole family, particularly her father, who is painfully aware that his aloofness, his distancing spiritual piety is partly responsible for the chaos in his house. Pérez suggests that the reconciliation of the mother-daughter begins with the father's acknowledgement of his failures and a need for change. The father-daughter embrace implies that the healing of the mother-daughter relationship (Iliana and Aurelia) is not yet possible and may take longer to unfold.

At the end of the novel, Iliana successfully begins to re-imagine herself and her home as evolving concepts, changing as she continues to develop methods of psychological survival. She insists that even the violent nature of the home will become foundational to creating a new life outside of it. Declaring a definitive war on her prior existential uncertainty, Iliana proclaims that "*I will survive all this*" (Pérez 313). Rape produces in her the willingness to confront the distinctions between the illusions and reality, which were avoidable before the climactic violation. The commitment to survive, "wanting" (Gordon 2000 15) and "willing to contribute" (Moody-Adams 252) to her own survival is a means of placing her illusions about home in the past, claiming a future that exceeds "*all this*": the boundaries of the house and the memory and pain associated with it. She is putting away, hiding her conception of home in the folds of her memory, collecting her "best and worst" (Pérez 321) family memories to establish a grounding personal history which influences the way she sees everything: "everything she had

inherited from her parents and had gleaned from her siblings would aid her in her passage through the world. She would leave no memories behind. All of them were her self. All of them were home” (Pérez 321).

Lucía Suárez asserts that Pérez’s characterization of Iliana in this final moment “entails not only self-discovery but also self-affirmation through her final denunciation of a personal, family and national history that has obliterated women’s lives” (152). Although I do not wholly agree Iliana’s departure at the end of the novel strongly exhibits a “denunciation” of her oppressive past, there is evidence in the novel’s last words that indicate that she is turning outward to discover the life that awaits her outside of the house in Brooklyn. Additionally, in viewing her memories as “her self” and “home,” the reader is inclined to turn again to Pérez’s juxtaposition of reality and imaginative thought, which includes memory. Therefore, the Iliana who naively needed refuge from her academic and personal home at the beginning of the novel is now content with the imprint that her family has on her life’s trajectory. Maybe she has adopted her mother’s paradigm of home, a “frame of mind” capable of keeping her yearning for belonging alive. Finally able to relinquish the ideal refuge that home should have been but never was, Iliana manages her world without the anchoring stability she once sought in her family.

To conclude, on one hand the very last scene of emotional breakdown in the text simplifies the important cultural work of this novel. Pérez’s neatly-tied-up ending to *Geographies of Home*, a scene where Iliana and her father sobbingly embrace, implies that Iliana has swiftly found a way to handle her family’s violence. Pérez’s narrative form before this last page relies on characters’ incapacity to balance multiple antagonisms, multiple battles occurring internally and externally. Moreover, in *Geographies of Home*,

we see how “reality crashes through” (Firmat 10) the illusions of each family member, especially those of Aurelia, Iliana and Marina. Pérez’s narrative poetics involves examining failures on multiple levels: personal, familial, national, and racial. Her narrative style operates like a conscience, exposing negative emotions that undercut positive impulses or agency and revealing family relations in which failure is ever-present, internally troubling and most apparent in the breakdown of interpersonal relationships.

On the other hand, the final moment emphasizes the “emotional terrain of migration” (Mendoza and Subramanian xiv), particularly the ways that existential uncertainty, the unpredictability of human relationship and the angst about psychological survival that ensues, is an important component of post-migration life. The father-daughter embrace does not negate the future presence of existential uncertainty but rather suggests that there *can be* mutual yet momentary certainty in reconciliation and expressions of vulnerable cooperation and reciprocal comfort.

### **Endnotes**

(1). A preoccupation with female chastity and its connection to mother/daughter immigrant violence are apparent in Edwidge Danticat’s *Breath, Eyes, Memory*, Audre Lorde’s *Zami: Another Spelling of My Name* and the tumultuous mother/daughter relationship in Paule Marshall’s *Browngirl, Brownstones*.

(2). The turning inward that I discuss here is for the purposes of existential contemplation. They are akin with those discussed in Carol Y. Bailey's "Performing Fiction: The Inward Turn of Postcolonial Discourse in Anglophone Caribbean Fiction."

(3). Rafael Leónidas Trujillo Molina: Dominican Republic's dictator from 1930-1961. He seized control of the Dominican government through a military coup and maintained power through oppressive and corrupt means. In 1937 Trujillo ordered an "ethnic cleansing" of Black Haitian immigrants in the country which resulted in the slaughter of 20,000-30,000 people (known as the Parsley Massacre).

### **Works Cited**

Bailey, Carol Y. "Performing Fiction: The Inward Turn of Postcolonial Discourse in Anglophone Caribbean Fiction." Diss. UMASS Amherst, 2007. Print.

Brand, Dionne. *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging*. Canada: Doubleday, 2001. Print.

Brothers, Doris. *Toward A Psychology of Uncertainty: Trauma-Centered Psychoanalysis*. New York: The Analytic Press, 2008. Print.

Candelario, Ginetta E. B. "Voices from Hispaniola: A Meridians Roundtable with Edwidge Danticat, Loida Maritza Pérez, Myriam J. A. Chancy, and Nelly Rosario." *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 5.1 (2004): 69-91. Web.

Chancy, Myriam J. A. *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile*. Philadelphia: Temple University Press, 1997. Print.

---. "Subversive Sexualities: Revolutionizing Gendered Identities." *Frontiers: A Journal of Women's Studies*. 29.1 (2008): 51-75.

Chapman, Tony. "There's no Place Like Home." *Theory, Culture & Society* 18.6 (2001): 135-46. Web.

Farrell, Kirby. *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998. Print.

Firmat, Gustavo Pérez. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. 1st ed. Austin: University of Texas Press, 1994. Print.

Gilroy, Paul. *Small Acts: Thoughts on Politics of Black Cultures*. London: Serpent's Tail, 1993. Print.

Gordon, Lewis R. *An Introduction to Africana Philosophy*. New York: Cambridge UP, 2008. Print.

---. *Existence in Black : An Anthology of Black Existential Philosophy*. New York: Routledge, 1997. Print.

---. *Existential Africana : Understanding Africana Existential Thought*. New York: Routledge, 2000. Web.

Mendoza, Louis Gerard and Shankar Subramanian. *Crossing into America: The New Literature of Immigration*. Introduction. New York: New Press, 2003. Print.

Moody-Adams, Michele M. "Race, Class, and the Social Construction of Self-Respect." *African-American Perspectives and Philosophical Traditions*. Ed. John P. Pittman. Routledge: New York, 1997. Print

Page, Kezia Ann. *Transnational Negotiations in Caribbean Diasporic Literature: Remitting the Text*. Vol. 29. New York: Routledge, 2011. Print.

Pérez, Loida Maritza. *Geographies of Home: A Novel*. New York: Viking, 1999. Print.

Ramírez, Dolores Alcaide. "I'm Hispanic, Not Black: Raza, Locura y Violencia En Geographies of Home De Loida Maritza Pérez." *Ciberletras* 14 (2005). Web.

Sandín, Lyn Di Iorio. *Killing Spanish : Literary Essays on Ambivalent U.S. Latino/a Identity*. 1st ed. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Print.

Suárez, Isabel Carrera. "Absent Mother(Land)s: Joan Riley's Fiction." *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean, and South Asia*. Ed. Susheila Nasta. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992. 366. Print.

Suárez, Lucia M. *The Tears of Hispaniola: Haitian and Dominican Diaspora Memory*. Gainesville, FL: UP of Florida, 2006. Print.

Tate, Claudia. *Psychoanalysis and Black Novels: Desire and the Protocols of Race*. New York: Oxford University Press, 1998. Print.

Wright, Michelle M. *Becoming Black: Creating Identity in the African Diaspora*. Durham: Duke University Press, 2004. Print.

**El inconsciente ideológico teresiano: Los escenarios metafóricos animistas del cuerpo y el alma en el *Libro de su vida* de Teresa de Jesús.**

Francisco García-Rubio

*University of Louisiana at Lafayette*

Tal como apuntaba Gastón Bachelard en su *Poética de los espacios* (1957), “el dentro y el fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento, y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos” (250). Esta problemática alcanza su materialización más compleja cuando se abordan las dialécticas "cuerpo-alma" y el "interior-exterior" en el pensamiento religioso de Teresa de Jesús y el modo en cómo éstas se representan en los diversos escenarios metafóricos en el *Libro de su vida* (1562-65)(1).

Fue Andreas Mussolff en su trabajo *Metaphor scenarios in public discourse* (2006) quién más enfatizó la importancia del estudio de los escenarios metafóricos en los textos literarios, puesto que estas construcciones podrían ayudar a evaluar las diversas actitudes ideológicas de una comunidad, ya que esos escenarios "can also be shown to carry evaluative and attitudinal biases that are related to particular political dispositions and preferences of the respective national discourse communities (23). Desde este punto de vista, el *Libro de su vida* se presenta como una obra paradigmática, precisamente por los peculiares escenarios metafóricos que presenta y desde los cuales se puede intuir el pensamiento teresiano en torno a su particular concepción ideológica del cuerpo y el alma y la dialéctica relación entre ambas.

El presente trabajo se propone profundizar y analizar la construcción de los escenarios metafóricos en el *Libro de su vida* (1562-65) de Teresa de Jesús con particular atención a la representación del cuerpo y del alma a través de las dialécticas del espacio y la mutabilidad.<sup>(2)</sup> De esta manera, podrá vislumbrarse un acercamiento al inconsciente ideológico del universo teresiano en contraste con el pensamiento paradigmático de una sociedad tan compleja como controvertida como es la España postridentina.

Tradicionalmente se ha asociado la figura de Teresa de Jesús, así como su pensamiento ideológico, al espíritu de la Contrarreforma e incluso a la estética del Barroco. Esta atribución ideológica se debe principalmente a cómo fue recibida *a posteriori*, sin perjuicio de la continua acomodación de su pensamiento a las diferentes corrientes ideológico-históricas que surgieron desde su muerte hasta hoy en día. Ya señalaba José Antonio Maravall que al fin y al cabo, “los santos proclamados por el Barroco (santa Teresa, santo Tomás de Villanueva, san Luís Beltrán, san Ignacio, san Francisco Xavier, san Isidro) se celebran y enaltecen en apoyo de un sistema social, en gloria y protección de la monarquía, cuyo carisma fortalecen” (303). Sin embargo, hay que considerar también, tal como apuntaba José Luis Sánchez Lora, cuya afirmación comparto plenamente, que la historicidad específica del pensamiento místico era “una forma de vivencia espiritual, personal y libre, que partiendo de unos orígenes inmediatos bajomedievales va a durar lo que duren los ideales del Renacimiento” (29), y es ahí donde radica la peculiar complejidad del pensamiento teresiano.

Hay que advertir que los planteamientos ideológicos en el universo literario teresiano van a segregarse a través del escaso margen de libertad de expresión que dispuso la autora a la hora de redactar el *Libro de su vida*. El problemático contexto en el que

Teresa tuvo que escribir su obra se caracterizó por ser un periodo histórico particularmente conflictivo, donde cualquier afirmación teológica malentendida era susceptible de hacer fruncir el ceño del inquisidor de turno. (3) De ahí que Antonio Carreño afirmase que la relación de la vida de Teresa de Jesús “se ajusta a los dictados de la Autoridad y de la Ideología” (257) en un momento histórico en el que el tribunal del Santo Oficio iba tras las falsas videntes, focos de alumbrados, protestantes y opiniones heréticas que pudiesen afectar a la ortodoxia de la Iglesia.

El *Libro de su vida* no nace pues de una espontánea declaración de voluntad por parte de su autora a la hora de escribir su autobiografía. Tampoco surge de su deseo de plasmar por escrito su enfervorizado espíritu religioso, sino que, por el contrario, el texto debe su génesis a una interpelación coercitiva por parte del aparato eclesiástico, que trataba de evaluar sus arrobamientos, visiones y experiencias. Su origen mismo tenía, en definitiva, como única y principal finalidad poner de manifiesto la ortodoxia de sus creencias y ante todo, probar que no estaba poseída por el demonio. (4) Por consiguiente, el *Libro de su vida* hay que concebirlo como lo que realmente fue en el momento de su gestación: una defensa personal de la autora (*pro vita sua*), claramente marcada por una naturaleza jurídico-religiosa. (5) En cualquier caso, y pese a estas arduas circunstancias, el texto de Teresa presenta aspectos lo suficientemente relevantes a través de la construcción de los escenarios metafóricos que ella esboza, y desde donde se puede intuir su inconsciente ideológico, en algunos aspectos disidente con el pensamiento predominante en su época.

Louis Althusser formuló el término “inconsciente ideológico” cuando afirmaba que la ideología posee un fuerte componente inconsciente que afecta a la dimensión

afectiva del individuo hasta el punto de regularle toda su actividad social, haciendo que la interiorice hasta vivirla «inconscientemente». Para Althusser el “inconsciente ideológico” es un concepto imprescindible a la hora de conceptualizar la “ideología”, que no era más que “una representación de las relaciones imaginarias de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (Ideología 43). De ahí que Althusser afirme que, siendo las relaciones de los individuos meramente imaginarias, éstas sean totalmente asumidas por aquellos hasta el punto de no poder ser conscientes de ellas (44).

Juan Carlos Rodríguez Gómez en su emblemático trabajo *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas* (1990) afirmaba que para desentrañar el inconsciente ideológico de un texto se debería primeramente:

[A]veriguar la lógica interna general que determina el funcionamiento global y la total construcción de un texto, la estructura interna que articula entre sí —de una manera específica y no otra— a todos los «términos», las «imágenes» y los «temas» que existen en él, dándoles precisamente el sentido específico que pueden poseer en tal articulación textual. Se trata, pues, en última instancia de conocer la matriz ideológica inconsciente (producida, pues, siempre por una «formación social» histórica, asimismo específica) que segrega la lógica interna que rige al texto, que determina su configuración, su sentido global y la significación concreta de cada uno de los elementos que entran a formar parte de tal articulación (182).

De este modo, cada formación histórica específica suele tener una matriz ideológica dominante que viene a representar no sólo ese inconsciente ideológico sino

también sus contradicciones y deslizamientos. Así puede verse en la España del siglo XVI, una sociedad en transición entre dos visiones del mundo antagónicas; un feudalismo ideológico todavía hegemónico que se enfrenta a una sociedad con ciertos vislumbres animistas propios de las primeras formaciones burguesas de la ciudad (llamémosle proto-capitalistas). Sin embargo, y pese a esa incipiente coexistencia conflictiva de ambas matrices ideológicas (feudal *versus* animista), la matriz animista se permeabilizará, aunque débilmente, en todas las relaciones sociales de una sociedad aún dominada por el pensamiento ideológico feudal.<sup>(6)</sup>

La matriz ideológica feudal bebía plenamente de las fuentes del escolasticismo tomista-aristotélico, concibiendo el mundo, tal como apunta Rodríguez Gómez, “como un cuerpo orgánico (en la variante «espiritualista» como *cuerpo místico*) [...] que igualmente podemos llamar *sustancialismo* [...]. Este sustancialismo leía *alegóricamente* los signos inscritos tanto en el *libro de la naturaleza* como en el *libro sagrado*” (60) y concebía el mundo como una estructura especular con la dialéctica cielo-tierra.

Por otro lado, la matriz ideológica burguesa, que en parte se basaba en un neoplatonismo italiano animista, hundía sus raíces en un “agustinismo latente” derivado del pensamiento tomista medieval. “El efecto final del agustino Lutero y del protestantismo en general es un ataque contra «el cuerpo» de la Iglesia, o mejor aún, *contra la Iglesia como cuerpo orgánico*” (66-67). Este animismo concebía el alma como bella y libre, “incontaminada por el cuerpo, pero presente en él, capaz de atravesarlo y purificarlo, capaz de generar amor o la lealtad entre iguales en armonía con la naturaleza” y era el único espacio ideológico donde se podía concebir el sujeto libre y

autónomo, que se desentendía de la jerarquía de sangres y legitimaba la noción de “mérito” en la esfera pública (Literatura del pobre 45).

Por esta razón, una de las grietas por las que puede segregarse ese inconsciente ideológico en un texto como el *Libro de su vida*, perteneciente a una formación social histórica específica (la España del siglo XVI) con su particular producción ideológica (novelas de caballería, diálogos, coloquios, hagiografías etc.), es a través de las construcciones metafóricas y los escenarios del *Libro de su vida*, puesto que revelarán una serie de relaciones imaginarias (Teresa de Jesús con su vida espiritual) determinadas por sus condiciones reales de existencia (la ortodoxia y la Inquisición). Pero sobre todo, estas construcciones de escenarios metafóricos revelarán que, tras ese aparente sentimiento nostálgico épico-feudal, el pensamiento teresiano se nutre de un sustrato ideológico solapadamente animista en cómo concibe la dialéctica cuerpo/alma a través del espacio (interior/exterior) y la mutabilidad (movimiento/reposo). El factor afectivo hacia el mundo vivido y experimentado por Teresa viene precisamente a representarse en su pensamiento en aspectos muy concretos, tanto a la hora de construir su expresividad como al momento de plasmarla literariamente en torno a su realidad física e ideológica. Su visión del cuerpo y el alma y sus contradicciones, así como sus experiencias inefables, constituirán las piedras angulares del entramado metafórico-alegórico que sostienen el *Libro de su vida* (7).

Precisamente, en este sentido Lakoff y Johnson demostraron ya en su día en su trabajo *Metaphors we live by* (190) que el acto de dotar de significación a conceptos abstractos o a realidades físicas tenía su origen en la experiencia corporal que estaba íntimamente relacionada con el espacio y dirección, así como con ciertas experiencias

psicosomáticas (125). Cuando a Teresa de Jesús se le manda que escriba, no ya solo su vida sino también aquellas inusuales experiencias (arrobamientos, raptos, visiones, etc.), ella no dudará en confesar la incertidumbre y el gran desasosiego que le producía darles la expresión adecuada, y para ello tratará de apoyarse en lo que ella misma denomina “comparaciones”, pero que verdaderamente será una concatenación de metáforas en escenarios narrativos:

Habré de aprovecharme de alguna comparación, que yo las quisiera excusar por ser mujer (declarar a los que no saben letras, como yo, que habré de buscar algún modo, y podrá ser las menos veces acierte a que venga bien la comparación: servirá de dar recreación a vuesa merced de ver tanta torpeza (LDSV 11, 6, 193).

Precisamente todas esas construcciones metafóricas que Teresa va a elaborar en el *Libro de su vida* tendrán como fin primordial dotar de significación, ante su supuesta “falta de letras”, a ese “lenguaje del espíritu” que ella misma se siente incapaz de plasmar inicialmente en sus páginas, aunque tal vez, como una posible estrategia defensiva a la hora de escribir para que no pudiese ser mal interpretada. En cualquier caso, puede decirse que tras esa aparente autobiografía-confesión de una vida espiritual, se va a construir toda una concatenación metafórica en forma de escenarios narrativos, o lo que denomina Musolff, “escenarios de metáforas” (36-37), que llegan a generar otro complejo proceso narrativo autónomo en torno a la dialéctica matriz cuerpo/alma (derivándose de esta última otras como el interior/exterior, o la mutabilidad de su ánimo en torno a las dialécticas guerra/paz o movimiento/reposo).

Teresa va a crear un escenario metafórico aparentemente feudal basado en la *Civitas Dei* a la hora de enmarcar su construcción ideológica del cuerpo y del alma en las dialécticas mencionadas anteriormente, alternándose dos procesos narrativos de carácter literario totalmente opuestos. Por un lado, Teresa esbozará un proceso narrativo literario de carácter geórgico-*virgiliano* que le servirá para describir sus estados interiores, sobre todo sus experiencias místicas y espirituales. Por otro, ella seguirá desarrollando ese escenario metafórico de la *Civitas Dei* según otro proceso narrativo de naturaleza épico-feudal de carácter bélico para describir sus grandes desasosiegos espirituales y su lucha interior. (8)

El primer escenario metafórico que Teresa va a esbozar tiene unas características plenamente geórgico-*virgilianas* y le servirá no sólo para explicar alegóricamente los cuatro grados de oración, también conocida como la alegoría de las “cuatro aguas”, sino también para dotar de expresividad y ubicación ese “interior” de su vida espiritual. (9) De este modo, el alma será conceptualizada como una huerta, la cual ha de regarse con la oración y que viene a ser el centro de esa *Civitas Dei*. El cuerpo, en este caso, se convierte simplemente en la linde espacial que delimita lo interior de lo exterior, un contenedor donde se ubica el alma, concebida como una construcción cerrada, un recinto exclusivo perteneciente a un Señor, y en el que ella se erige como su sierva-hortelana para el cual trabaja. (10) “Y con ayuda de Dios hemos de procurar, como buenos hortolanos, que crezcan estas plantas y tener cuidado de regarlas para que no se pierdan, sino que vengan a echar flores que den de sí gran olor para dar recreación a este Señor nuestro, y así se venga a deleitar muchas veces a esta huerta y a holgarse entre estas virtudes.” (LDSV 11.6, 193).

Teresa, como religiosa del siglo XVI, concibe su relación con Dios dentro de una narrativa aparentemente feudal, donde ella aspira al privilegio de ser sierva y trabajar para su Señor natural, sobre todo, cuando ella describe ese escenario geórgico-virgiliano: “Pues, como digo, ¿qué hará aquí el hortolano? Alegrarse y consolarse, y tener por grandísima merced de trabajar en huerto de tan gran Emperador” (LDSV 11.10, 195). (11) Esta construcción alegórica esboza, al igual que otros místicos coetáneos de su tiempo, una relación imaginaria feudal entre Dios y el género humano. Esta apariencia feudal puede resultar paradójica si se tiene en cuenta que ella venía de una familia acomodada toledana en un periodo donde económicamente ya habían empezado a aparecer las primeras relaciones burguesas en las ciudades castellanas. Elena Rodríguez Guridi apunta esta contradicción interna del pensamiento teresiano en el *Libro de su vida* como una problemática ideológica extensiva al individuo de esta época: “De ahí que, la contradicción, ambigüedad y paradoja que caracterizan a la escritura del *Libro de su vida* proyecten el mismo estado de contradicción y conflicto que experimenta el individuo del siglo XVI ante la entrada de un sistema económico de “signo capitalista”, el mercantilista, que es imposible de conciliar con la vieja teoría estamental” (452).

En cambio, sí puede observarse en el *Libro de su vida* cierta crítica a los resabios de la sociedad esclavista, no sólo cuando ella alaba a su padre por tratar a sus esclavos como “a sus hijos” (LDSV 1.1, 120) sino cuando ella asocia la esclavitud con el mundo de lo demoniaco: “Pues si este Señor es poderoso, como veo que lo es y sé que lo es, y que son sus esclavos los demonios (y de esto no hay que dudar, pues es fee), siendo yo sierva de este Señor y Rey, ¿qué mal me pueden ellos hacer a mí? ¿Por qué no he yo de tener fortaleza para combatirme con todo el infierno?” (LDSV 25.19, 317)

De cualquier modo, en el *Libro de su vida* y en otras obras de la santa, se puede observar que bajo esa temática feudal se segrega un inconsciente ideológico de carácter animista desde el momento en que ella logra dotar de expresividad ese espacio interior a través del escenario metafórico de la huerta encapsulada en una estructura cerrada del cuerpo. (12)

Tal como apuntaba José R. Alonso, “en el sistema feudal – dominado completamente por la organización agraria– el *burgo* es poco más que una fortaleza construida por los señores feudales para vigilar la comarca [...] constituida como un área de libertad en medio del mundo feudal circundante. La ciudad medieval es una ciudad *cerrada*” (94). De esta manera Teresa va a concebir alegóricamente el cuerpo como el muro exterior de una ciudadela medieval, donde reside una huerta (el alma) que ha de cuidar, erigiéndose ella misma en tiempos de paz, como un hortelano y servidor de su señor natural, tratando con ello de explicar su recogimiento interior y los cuatro grados de oración: “Pues hagamos cuenta que está ya hecho esto cuando se determina a tener oración un alma y lo ha comenzado a usar. Y con ayuda de Dios hemos de procurar, como buenos hortolanos, que crezcan estas plantas y tener cuidado de regarlas para que no se pierdan, sino que vengan a echar flores que den de sí gran olor, para dar recreación a este Señor nuestro, y así se venga a deleitar muchas veces a esta huerta y a holgarse entre estas virtudes” (LDSV 11.6, 193).

La vivencia dentro de ese estado interior, llamado “recogimiento” era un pensamiento que, como afirmaba Sánchez Lora, ya existía desde mediados del siglo XV, en un momento en el que estaban siendo “definidos los principios de la nueva espiritualidad; lenguaje, primacía del amor y de la fe, vía interior o de recogimiento,

caridad y aniquilamiento en Dios, crítica a la piedad externa. Es el punto de partida de reformados, alumbrados y místicos ortodoxos” (175). (Las cursivas son mías) Precisamente, esa idea del “aniquilamiento en Dios” viene a ser una consecuencia inmediata de un desprecio por lo terrenal, como puede advertirse en el texto de Teresa: “[P]orque comienza Su Majestad a comunicarse a esta alma, y quiere que sienta ella cómo se le comunica. Comiézase luego, en llegando aquí, a perder la codicia de lo de acá, ¡y pocas gracias! Porque ve claro que un momento de aquel gusto no se puede haber acá, ni hay riquezas ni señoríos ni honra ni deleites que basten a dar un cierra ojo y abre de este contentamiento, porque es verdadero y contento que se ve que nos contenta” (LDSV 14.5, 219).

Desde esta perspectiva, para Teresa el mundo físico es concebido como una suerte de purgatorio regenerable de la inmundicia humana, donde los elementos perturbadores, tales como los “placeres vanos” (LDSV 7.13, 167), la enfermedad o el sufrimiento, eran los que obstaculizaban esa paz del recogimiento interior: “También se pueden imitar los santos en procurar soledad silencio y otras muchas virtudes, que no nos matarán *estos negros cuerpos* que tan concertadamente se quieren llevar para desconcertar el alma” (LDSV 13.7, 209). (El énfasis es mío) Por tanto puede decirse que esa renuncia al mundo exterior, acotado por la cartografía del cuerpo como espacio delimitador entre lo interior (espiritual) y lo exterior (la vida mundanal) quedará como una constante a lo largo del *Libro de su vida*: “Mas pensar que nos podemos esforzar, con el favor de Dios a tener un gran desprecio de mundo, un no estimar honra, un no estar atado a la hacienda; que tenemos unos corazones tan apretados, que parece nos ha de faltar la tierra en queriéndonos descuidar un poco del cuerpo y dar al espíritu; luego parece ayuda al

recogimiento tener muy bien lo que es menester, porque los cuidados inquietan a la oración” (LDSV 13.4, 208).

Sin embargo, ese deseo de encierro en sí mismo o recogimiento interior en la mística de los siglos XV y XVI no se corresponde con el pensamiento organicista feudal escolástico-tomista en el caso de Teresa. (13) Tal como afirmaba Rodríguez-Gómez: “[P]ara el organicismo feudal la relación *exterior/interior* no se planteó jamás. [...] las formas sustanciales del organicismo feudal, como sabemos no pueden suponer la existencia de un «interior» desprendible de su «exterior», o bien transparentándose en su exterior, sino que al ser un resultado directo de la lógica de la Encarnación, tales formas sustanciales se suponen precisamente como mezcla inseparable del espíritu de la materia” (207).

Por el contrario, según este mismo autor, el animismo (sobre todo el religioso) va a concebir la existencia de un espíritu interior «verdadero» bajo “las cortezas y de las apariencias carnales [...] y supone una transparencia entre lo de «afuera» y lo de «adentro» de los signos sólo cuando el alma consigue expresarse, y por consiguiente espiritualizar la materia en cada cosa” (207). De ahí que Teresa, de igual modo, necesite construir ese espacio metafórico de la huerta a la hora de dotar de expresividad no sólo a ese espacio interior íntimo (su alma) sino también a la actividad sobre ésta última, el riego, que es la oración interior, todo ello en un entorno donde el hortelano (ella misma) rinde vasallaje a su señor natural (Dios).

Sin embargo, todo este escenario metafórico de la idílica huerta que trata de expresar el recogimiento espiritual del alma a través de la práctica de la oración va a complementarse en el *Libro de su vida* con la construcción metafórica del cuerpo en el

momento en que ella tenga que expresar sus desasosiegos espirituales. Y es justamente en este momento cuando se percibe en el *Libro de su vida* otra dialéctica, la de la *mutabilidad* a través de la incorporación del demonio como elemento desestabilizador de su escenario metafórico de carácter idílico.

Tal como señalaba Agnes Moncy, en el *Libro de su vida* hay tres protagonistas principales: Dios, el demonio y la propia Teresa (149). Al margen de las diversas interpretaciones que ha tenido el demonio en el *Libro de su vida*, en este escenario metafórico, creado por la autora para dotar de expresividad a ese espacio interior o alma, *mutará* desde uno propiamente idílico y sosegado a uno totalmente bélico. El protagonismo del demonio se va a ubicar como una exterioridad enemiga que pretende penetrar metafóricamente en los muros de esa fortaleza (el cuerpo) y ocupar el centro de la ciudad (el alma). (14) De esta manera, el idílico escenario de la huerta tornará a convertirse en un asedio militar, donde el hortelano habrá de transformarse en alcaide y la actividad del riego de la huerta, esto es, la oración interior, cambiará cualitativamente su naturaleza para servir como “las primeras armas de la oración” (LDSV 39.12, 231) contra el demonio: “Hele aquí el hortolano hecho alcaide; no quiere hacer cosa, sino la voluntad del Señor, ni serlo él de sí ni de nada ni de un pero de esta huerta, sino que, si algo bueno hay en ella, lo reparta Su Majestad; que de aquí adelante no quiere cosa propia, sino que haga de todo conforme a su gloria y a su voluntad” (LDSV 20.22, 273).

Cabe destacar que la implementación de este escenario metafórico presenta dos aspectos importantes: Primeramente la cuestión de la mutabilidad y sobre todo, el tema de la construcción del cuerpo hermético que Teresa traza a lo largo del *Libro de su vida*.

Esta mudanza de “hortolano” a “alcaide” responde a la lógica de la *mutabilidad* dentro de la matriz ideológica del animismo. Teresa proyecta una metamorfosis o mutabilidad sobre ella misma ante ese desasosiego espiritual o perturbación anímica que le produce esa exterioridad (el demonio y por extensión todas las vanidades de la vida terrenal) expresada metafóricamente en esa dialéctica “paz/guerra”. Tal como señalaba Rodríguez-Gómez, para la matriz ideológica del organicismo feudal, todo lo que sea mutabilidad o mudanza resulta en una alteración del orden natural, puesto que para ésta el universo siempre se concebía como algo inamovible y en estado de perpetuo reposo (209), incluso la sociedad estamental. De este modo, es imposible concebir desde la matriz feudal organicista una mutabilidad de “hortelano” a “alcaide”, o alterar el orden social de los oficios, y aún menos, las jerarquías de sangres.

Por el contrario, según este mismo autor, “[p]ara el animismo, en cambio, el orden natural no sólo es movable, sino que su verdad esencial es precisamente el cambio (movimiento), no en tanto que signo “clase” de un mundo corruptible, sino en tanto que clave de la verdad misma del mundo” (209). Esta concepción, desde la lógica del animismo, sólo se puede articular con la noción de “mérito”, esto es, aquello de que “«cada uno hijo de sus obras», «de la calidad moral interior», del «saber», etcétera, como valores o bien paralelos o bien excluyentes respecto a las calificaciones basadas en la sangre o en el linaje” (36). Por esta razón, esa mutabilidad metafórica que Teresa hace de “hortelano” a “alcaide” viene a ser una proyección de su inconsciente ideológico animista, que no se queda tan sólo en su obra literaria sino que se plasma en su labor fundadora a la hora de establecer la estructuración social interna dentro de los monasterios de su propia orden. Así puede constatararse en el *Libro de su vida* un tema tan controvertido como lo es la supresión de la dote, signo inequívoco de distinción social de la época, y

que era necesario para formar parte de pleno derecho de una orden monástica, quedando socavada en su reforma de la Orden del Carmelo Descalzo por la preeminencia del “merito” individual.

Pues fue para mí como estar en una gloria ver poner el Santísimo Sacramento y que se remediaron cuatro huérfanas pobres (porque no se tomaban con dote) y grandes siervas de Dios, que esto se pretendió al principio, que entrasen personas que con su ejemplo fuesen fundamento para en que se pudiese el intento que llevábamos, de mucha perfección y oración, efectuar y hecha una obra que tenía entendido era para servicio del Señor y honra del hábito de su gloriosa Madre, que éstas eran mis ansias (LDSV 36.6, 423).

Por otro lado, esa idea de la mutabilidad también se expresa con el cambio del escenario narrativo a la hora de describir metafóricamente el cuerpo en el *Libro de su vida* desde el preciso instante en que aparece la figura del demonio. Si en la construcción de ese espacio interior reposado o alma, metaforizado en la huerta, puede intuirse como un espacio hermético, aislado, a la hora de expresar el recogimiento y la práctica de la oración interior, la aparición de la figura del demonio, principal causante de sus desasosiegos espirituales, provocará que ese escenario idílico se transforme en una fortaleza. De este modo, se puede percibir cómo el cuerpo se va a metaforizar en las murallas de ese bastión defensivo, como esa corteza exterior que protege ese interior y que sólo aspira a su impermeabilización. Esta estructura hermética del cuerpo, aislando lo interior de lo exterior, puede verse de una manera precisa en uno de los alegatos principales del *Libro de su vida*: la defensa de la oración mental frente a la vocal. Se

trataba de un modo de reproducir la prevalencia de la verdad de la esfera de lo privado (la intimidad y quietud del alma) sobre la mentira de la esfera pública (el movimiento bucal y ruidoso): “rezar lo que estaba obligada y vocalmente, que no tener oración mental y tanto trato con Dios la que merecía estar con los demonios, y que engañaba a la gente, porque en lo exterior tenía buenas apariencias” (LDSV. 7.1). Teresa va perfilando así su interioridad frente al mundo sensible que afecta a la tranquila y sosegada metáfora anímica de la huerta, trazando a su vez otra topografía del cuerpo (y sus pasiones) que se erige en una suerte de muralla defensiva, cuya fragilidad dependerá de la fortaleza de su fe “¿Cómo dais la fuerza de esta ciudad y llaves de la fortaleza de ella a tan cobarde alcaide, que al primer combate de los enemigos los deja entrar dentro? No sea tanto el amor, Oh Rey eterno, que pongáis en aventura joyas tan preciosas” (LDSV18.4, 248).

Sin embargo, la paradoja del lenguaje místico teresiano, así como el de todos los místicos en general, será precisamente que nunca podrá desprenderse de aquello que trata de ignorar, o incluso aniquilar en favor de Dios, esto es, el cuerpo. La experiencia mística sólo puede materializar su expresión a través de metáforas relacionadas con la experiencia sensorial somática, donde el espacio interior y el movimiento resultan imprescindibles. (15) De ahí que Michel de Certeau afirmase que en lenguaje místico “lo corporal proporciona lo desemejante, en virtud de su relación paradójica con el espíritu” (150). No debe sorprender que en el pensamiento teresiano tanto el demonio como el cuerpo (y sus pasiones) formen parte de lo desemejante del espíritu, aunque no se pueda prescindir nunca de esos elementos perturbadores en la experiencia cognoscitiva somática.

Teresa intentará superar esta paradoja creando un dominio sensorial de carácter espiritual paralelo al del cuerpo, con percepciones de naturaleza extrasensorial que

transcienden lo meramente somático. De ahí que dote al alma con capacidades sensoriales propias: “Vile con los ojos del alma más claramente que le pudiera ver con los del cuerpo” (LDSV 7. 6, 160). Todo lo perceptible desde el cuerpo sensible constituye para Teresa una muralla de apariencias que separa la autenticidad del mundo interior. Una fortaleza desde la que no sólo se recoge y protege sino que puede percibir más claramente al demonio, como en ese célebre pasaje en el que ve a esos “dos demonios con los ojos del alma, más claro que con los del cuerpo, con muy abominable figura. Paréceme que los cuernos rodeaban la garganta del pobre sacerdote (LDSV 38. 22, 454). Sin embargo, esos “ojos de alma” igualmente parecen acomodarse dentro de esa gran metáfora de la fortaleza o castillo interior, cuando habla de su visión de la verdad desde lo más alto de su atalaya: “Bien veo yo, mi Señor, lo poco que puedo; mas llegada a Vos, subida en esta atalaya adonde se ven verdades, no os apartando de mí, todo lo podré (LDSV 21. 5, 278).”

De este modo, podría deducirse que la concepción que tiene Teresa del cuerpo, que no del alma, parece contener ciertos resabios de organicismo feudal, de ahí su negatividad y pesimismo tanto del mundo de lo corporal y de todo lo relacionado con sus pasiones y necesidades. Para Teresa el cuerpo llega a convertirse en una permanente sensación aciaga de prisión. “[S]omos tan miserables que participa esta encarceladita de esta pobre alma de las miserias del cuerpo” (LDSV 11.15, 198). Pero incluso, en ciertos pasajes, esta imagen negativa de todo lo relacionado con lo somático va a ser identificada con lo demoniaco y en definitiva, con todo lo que provenga del exterior. Esto se puede evidenciar, sobre todo, cuando se refiere a los “negros cuerpos” (LDSV 13. 7, 209), que a su vez se asocia directamente con una de las formas en la que se aparece el demonio, en un “negrillo muy abominable” (LDSV 31. 3, 367). De ahí que no sea extraño que las numerosas acometidas del demonio siempre se dirijan contra el cuerpo, a través del dolor

y la enfermedad. El cuerpo, de esta manera, vendrá siendo representado como una muralla exterior de una fortaleza, ennegrecida o galvanizada por ese abrasivo exterior y desde donde ella intentará resguardar la pureza de su interioridad más íntima: “Los dolores corporales tan incómodos, que, con haberlos pasado en esta vida gravísimos y, según dicen los médicos, los mayores que se pueden acá pasar (porque fue encogerseme todos los nervios cuando me tullí, sin otros muchos de muchas maneras que he tenido, y aun algunos, como he dicho, causados del demonio)” (LDSV 32.2, 381).

Pero además, la recreación del cuerpo que Teresa delimita entre el dentro y el fuera viene también a proyectarse en su labor fundadora de conventos, que se caracterizan principalmente como edificios cerrados herméticamente, como lugar de soledad, recogimiento y clausura. Su visión del edificio religioso cerrado y aislado del mundo viene a indicar claramente su visión del cuerpo como un contenedor del alma que ha de aislarse espacialmente del afuera, lejos de las tentaciones y las vanidades del mundo. Así lo llega aconsejar a los padres de las nuevas novicias, señalando que antes del llevarlas a un monasterio sin clausura era preferible “casarlas bajamente que meterlas en monesterios semejantes” donde “la mocedad y sensualidad y el demonio las convida” (LDSV 7. 4,158). Incluso llegó a denunciar contundentemente la relajación de costumbres de algunas órdenes monásticas de la época, precisamente por tener abiertas sus puertas al exterior, llegando a afirmar que “el demonio ordena en los monasterios” (LDSV 7. 5,159). De este modo, puede decirse que a lo largo del *Libro de su vida* la estructura hermética en torno a ese espacio interior, aislado del exterior, se convierte en una constante reiterativa que se proyectará más allá de sus escritos.

En definitiva, Teresa va a concebir el perfeccionamiento del alma materializando un escenario metafórico en forma de cuerpo arquitectónico de estructura cerrada, bien como una fortificación militar o una huerta cerrada, debatiéndose permanentemente en la dialéctica de lo abierto y lo cerrado. En opinión de Teresa, un alma recogida y encerrada representará la seguridad, el bienestar y el camino a la salvación. Por el contrario, un alma en peligro será un cuerpo poroso, como una construcción militar con grietas y resquicios, al igual que un convento o monasterio sin clausura, que siempre será dominio del demonio o lo exterior.

De esta manera, para Teresa, el demonio se presentará como una categoría espacial, una metáfora de lo de afuera frente al espacio propio, cuyo límite es la barrera carnal de su cuerpo, o como diría Bachelard, una dialéctica que se origina precisamente por la “concentración misma en el espacio íntimo” (268). De ahí que la posesión diabólica sea para el pensamiento de la época el triunfo pleno del demonio, la ruptura del cerco de la voluntad, la invasión del espacio propio. Se trataría de tener la conciencia de que existe una dialéctica de dos mundos, una interferencia de signos exteriores e interiores, un universo falso que oculta otro verdadero, una vida según el cuerpo frente a una vida según el espíritu, que se atormentan mutuamente, tal como ella lo expresará literalmente: “pasen como pudieren este destierro, que harta malaventura es de un alma que ama a Dios ver que vive en esta miseria y que no puede lo que quiere, por tener tan mal huésped como este cuerpo” (LDSV 11, 15).

Esta permanente dialéctica del dentro/fuera, o “topografía mística” como diría Michel de Certeau, que se construye en ese itinerario vital expuesto a lo largo del *Libro de su vida*, presenta una innegable influencia del animismo, pese a la presencia de ciertos

resabios subyacentes de organicismo feudal a la hora de construir ese escenario metafórico de la *Civitas Dei* (una huerta dentro de una fortaleza). Probablemente estas construcciones metafóricas tengan la influencia de las lecturas que Teresa realizó a lo largo de su vida, desde la épica aún feudal de las novelas de caballería a los contenidos geórgicos-virgilianos de las obras piadosas de la mística franciscana de finales del siglo XV y de primeros años del XVI (Laredo, Osuna etc.). Pero lo importante es hacer hincapié en que el inconsciente ideológico teresiano representa uno de los últimos estertores animistas del siglo XVI, que aún hunde sus raíces en la imaginería ideológica medieval hispana de la segunda mitad del siglo XV.

#### **Notas**

(1). Usaré la edición de Dámaso Chicharro.

(2). El estudio de la metáfora en la obra de Santa Teresa ha tenido multitud de análisis desde diversos acercamientos y posturas, sobre todo desde que Miguel de Unamuno en sus *Andanzas y visiones españolas* (1922) dedicara un capítulo al "paisaje teresiano" (246) y al uso de las metáforas por parte de Teresa. Desde entonces, hay que destacar los estudios generales y más clásicos de Pedro Sainz Rodríguez, Allison Peers o Francisco Márquez Villanueva, sin olvidar a Efrén de la Madre de Dios con Otger Steggink, o el más recientemente sobre la retórica teresiana de Alison Weber. Sin embargo, merecen especial atención los de Magdalena Izquierdo Luque y sobre todo, el trabajo de Eduardo Subirats o el de Mercedes Maroto Camino por su profundización en las estructuras metafóricas relacionadas con el espacio interior, la topografía y el camino vital como metáfora en las diversas obras de Teresa, aunque no dedicándole particular atención al *Libro de su vida*. Más recientemente se ha profundizado más en la temática de los espacios en las tesis doctorales de la arquitecta Mercedes Camino del Amo y del filólogo Fernando Romera Galán. La primera (Camino del Amo) analiza en *La intimidad de la mirada. El habitar a través de Las Moradas de Santa Teresa* (2013) desde la disciplina arquitectónica la forma de habitar los espacios interiores/exteriores, así como la mirada interior de Teresa en *Las Moradas* y el *Castillo Interior*. Romera Galán en *El espacio urbano en la escritura autobiográfica: el ejemplo de Ávila* (2009) ahonda en la influencia del espacio urbano de Ávila en los escritos autobiográficos de Santa Teresa aunque no ahonda en el análisis de las estructuras metafóricas. En definitiva, todos estos trabajos citados se han basado o en las diversas obras de santa Teresa en su conjunto o específicas como *Las Moradas* y el *Castillo Interior* pero no tanto como hubiera sido deseable en el *Libro de su vida*, de ahí que el presente trabajo se base en concreto en éste último y en los escenarios metafóricos de Teresa de Jesús desde una perspectiva socio-ideológica.

(3). Hay que tener presente que mientras que Teresa redactaba lo que después sería conocido como el *Libro de la vida*, la Inquisición, bajo el mandato de Valdés, estaba sustanciando lo que a la postre sería un largo proceso contra el primado de España, el Arzobispo de Toledo Bartolomé Carranza durante 1559-1967. Al ser mencionado en algunos de los focos protestantes descubiertos el inquisidor Valdés inició un proceso contra Carranza que se alargaría hasta la muerte del primado, pese a que fuese absuelto *post mortem* de todos los cargos de herejía de los que se le acusó. Teresa, sufrirá un proceso, mucho menos arduo que el de Carranza, pero no menos preocupante. De hecho, ella entregará la primera versión del *Libro de la vida* al inquisidor Francisco de Soto y Salazar, para encomendarse a su opinión teológica sobre la ortodoxia de sus escritos. Curiosamente este inquisidor le recordó que el tribunal no estaba para asesorar sobre la ortodoxia de los escritos, sino para corregir la herejía, por lo que le recomendó que se lo mandase al maestro Ávila para que lo dictaminase. Sobre este asunto, el estudio de Enrique Llamas sobre la Inquisición y Teresa resulta una lectura imprescindible.

(4). Tal como señalé en mi trabajo *La función retórico-jurídica del demonio en el Libro de la vida de Teresa de Jesús*: "Toda la escritura del *Libro de la vida* estaba encaminada a aclarar que ni estaba poseída por el demonio, ni que sus experiencias místicas eran un engaño diabólico, y, sobre todo, estaba obligada a no dar indicios a sus lectores para que asociasen su "caso" al de las otras falsas visionarias de la época, sobre todo el de Magdalena de la Cruz (192). Véase también el estudio de Enrique Llamas sobre Teresa y la Inquisición, así como la obra de Teófanos Egido sobre el linaje judeo-converso de la santa.

(5). El manuscrito original, desde el momento mismo de su origen, va a ir cambiando progresivamente en diversas versiones, tras ir siendo corregido por sus diversos lectores desde 1556 hasta su versión final de 1565, que será remitida a Juan de Ávila. También es necesario recordar que el manuscrito no verá la luz hasta 1588 (Imprenta Foquel, Salamanca), editado por Fray Luís de León a instancia de la monja carmelita y discípula de la autora, Ana de Jesús. Hasta entonces estuvo bajo la custodia de la Inquisición, siendo el dominico Bañez el más reacio a que el manuscrito viese la luz hasta después de la muerte de Teresa. Véase el análisis de la genealogía del *Libro de su vida* en el trabajo de Enrique Llamas en la obra dirigida por Alberto Barrientos (207-218).

(6). En el feudalismo la contradicción a nivel ideológico es la del señor frente al siervo, cuya representación imaginaria venía detentada por un discurso religioso consistente en una suerte de organicismo teológico-escolástico que prescribía la servidumbre del individuo frente a Dios. Dicha relación entre Señor-siervo se proyectaba dentro de una sociedad de individuos sacralizada y jerarquizada que estaba determinada precisamente por esa relación dialéctica entre señor y siervo (donde todos, en definitiva, siempre eran siervos de alguien, el siervo del señor, el señor de rey etc.).

(7). En este sentido, es interesante lo que sostiene Althusser sobre el factor afectivo, cuando señala que "la ideología es, por tanto, la expresión de la relación de los hombres con su «mundo», es decir, la expresión (sobre-determinada) de su relación real y su relación imaginaria con sus condiciones de existencia reales. En la ideología, la relación real está inevitablemente investida en la relación imaginaria: relación que expresa más una voluntad (conservadora, conformista, reformista o revolucionaria), una

esperanza o una nostalgia, que una descripción de la realidad" (La revolución teórica 194).

(8). Hay que señalar que estos escenarios narrativos vienen derivados inconscientemente de las lecturas que ella hizo a lo largo de su vida, empezando por las novelas de caballería de su primera juventud y terminando con la multitud de lecturas de carácter místico y piadoso como el *Tercer abecedario espiritual* de Francisco de Osuna o la *Subida al monte Sión* de Bernardino de Laredo.

(9). Ella compara los cuatro grados de oración con las cuatro clases de riego conocidas en aquella época, extracción del agua del pozo, uso de una noria, aprovechamiento del cauce de un arroyo o río, y finalmente la lluvia).

(10). Esta será la imagen más benigna del cuerpo en el *Libro de su vida*, que coincidirá con sus momentos de placidez espiritual y en lo que en términos místicos se denomina soledad del recogimiento.

(11). Véase *La monarquía* de Santo Tomás de Aquino en donde se legitima el sistema feudal como estructura especular del cielo en la tierra.

(12). Esta constante de la construcción del espacio interior en las obras de Teresa, sobre todo en *Castillo interior* o en las *Moradas*, ha sido lúcidamente analizado por Eduardo Subirats en su obra *El alma y la muerte* (1983). Igualmente merece destacarse el estudio de Robert Ricard sobre el simbolismo de la interioridad en el *Castillo interior* (44).

(13). Es interesante la afirmación de Eduardo Subirats cuando afirma que la necesidad de creación de un espacio interior en relación con la oración interior represente "la defensa de la autonomía de la conciencia y de la reflexión" e incluso que afirme la existencia de "una dimensión de una interioridad erasmiana o protestante que vagamente se perfile como posibilidad en el horizonte literario" (136), sobre todo en las *Moradas*.

(14). Han sido varios los estudios dedicados a la figura del demonio y su funcionalidad dentro del *Libro de su vida*. Agnes Moncy argumentaba que el demonio era dentro de la narrativa vital de Teresa una suerte de obstáculo que se interponía entre ella y los diferentes grados de conocimiento y su lucha interior, siendo en su juventud como algo exterior y monstruoso, para después convertirse en una entidad interna inherente a toda condición humana. Otro estudio que merece destacarse es el de Alison Weber, que presenta a Teresa como una escritora especialmente hábil a la hora de acomodar la figura del demonio en su retórica particular y la concibe como una demonóloga disidente de su tiempo. Siguiendo esta línea, ya expuse en mi trabajo la función retórico-jurídica de la figura maligna puesto que, "el demonio es en el *Libro de su vida*, en definitiva, un instrumento retórico modulante en su confesión, acomodado a las necesidades de su discurso, donde empieza siendo una acusación metafórica sobre su persona, así como un antagonista espiritual, para ir convirtiéndolo gradualmente en un arma arrojada contra sus acusadores dentro de la Iglesia (202). Por último, Carmelo Lisón Tolosana realiza un estudio del demonio en relación con este periodo sumamente interesante que merece tenerse en cuenta.

(15). Mark Turner en su trabajo *The literary mind* ya advierte acertadamente cómo en el poema de *Noche Oscura del Alma* se basa en una estructuración metafórica donde el alma se proyecta hacia un mapa cognitivo de carácter sensorial, donde ésta se transforma en un viajero encaminándose a un destino, Dios. Esta imagen mental del proceso erótico-místico como viaje metafórico, se realiza a través de la negación corporal, “his soul is a traveler, the mental process is a vertical ascent by the secret ladder, the night is a guide; a spiritual union is a bodily embrace against the breast (44).

### Obras citadas

- Alonso Pereira, José Ramón. *Introducción a la historia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté, 2005. Impreso
- Allison Peers, Edgar. *Madre del Carmelo: Retrato de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas, 1948. Impreso
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Traducción José Szabón. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. Impreso
- . *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI, 2004. Impreso
- Bachelard, Gastón. *Poética de los espacios*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso
- Camino del Amo, Mercedes. *La intimidad de la mirada. El habitar a través de Las Moradas de Santa Teresa*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2013. Impreso
- Carreño, Antonio. “Las paradojas del «yo» autobiográfico: el *Libro de su vida* de Santa Teresa de Jesús”. *Santa Teresa y la literatura mística hispánica. Actas del I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y la mística hispánica*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI- 6, 1984 (255-64). Impreso
- Certeau, Michel de. *La fábula mística*. Madrid: Siruela, 2006. Impreso
- De la Madre de Dios, Efrén y Steggink, Otger. *Tiempo y vida de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996. Impreso
- Egido, Teófanos. *El linaje judeo-converso de Santa Teresa (Pleito de hidalguía de los Cepeda)*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1986. Impreso
- García-Rubio, Francisco. “La función retórico-jurídica del demonio en el *Libro de la vida* de Teresa de Jesús”. *Ehumanista* 17 (2011): 185-204 Impreso
- Izquierdo Luque, Magdalena. *Santa Teresa de Jesús: Metáforas y símbolos*. Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1963. Impreso
- Lakoff, George y Johnson, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago. University of Chicago Press, 1980. Impreso
- Laredo, Bernardino. *Subida al monte Sión*. Madrid: Fundación Universitaria, 2000. Impreso
- Lisón Tolosana, Carmelo. *La España mental: Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro*. Madrid: Akal, 1990. Impreso
- Llamas Martínez, Enrique. *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972. Impreso
- . “El libro de su vida”. *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Dirigida por Alberto Barrientos. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1978. 205-39. Impreso
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Madrid: Ariel, 2008. Impreso
- Maroto Camino, Mercedes. *Practising Places: Saint Teresa, Lazarillo and the early modern city*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2001. Impreso

- Márquez Villanueva, Francisco. *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*. Madrid: Alfaguara, 1968. Impreso
- Moncy, Agnes. "Santa Teresa y sus demonios." *Papeles de Son Armadans* 36 (1965): 149-66. Impreso
- Musolff, Andreas. "Metaphor scenarios in public discourse". *Metaphor and Symbolic Activity* 21: (23-38). Impreso
- Osuna, Francisco de. *Tercer abecedario espiritual*. Madrid: Editorial Católica, 1974. Impreso
- Peers, Allison. *The Mystics of Spain*. London: George Allen and Unwin, 1951. Impreso
- Ricard, Robert. "Le symbolisme du Chateau interieur chez Sainte Thérèse" *Bulletin Hispanique* 67, N°1-2 (1965): 25-41. Impreso
- Rodríguez-Gómez, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal, 1990. Impreso
- . *La literatura del pobre*. Granada: Comares, 2001. Impreso
- Rodríguez-Guridi, Elena. "Paisajes para perderse: La problemática de la escritura de Teresa de Ávila en el *Libro de su vida*". *Neophilologus* 94 (2010):451-458. Impreso
- Romera Galán, Fernando. *El espacio urbano en la escritura autobiográfica: el ejemplo de Ávila*. Madrid: UNED, 2009. Impreso
- Sánchez Lora, José Luis. *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988. Impreso
- Sainz Rodríguez, Pedro. *Espiritualidad española*. Madrid: Ediciones Rialp, 1961. Impreso
- Santa Teresa de Jesús. Ed. D. Chicharro. *Libro de la Vida*. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso
- Subirats, Eduardo. *El alma y la muerte*. Barcelona. Anthropos, 1983. Impreso
- Tomás de Aquino, Santo. *La monarquía*. Traducción Laureano Robles. Madrid: Altaya, 1994. Impreso
- Turner, Mark. *The Literary Mind*. New York: Oxford UP, 1996. Impreso
- Unamuno, Miguel de. *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Renacimiento, 1922. Impreso
- Weber, Alison. "Saint Teresa, Demonologist." *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Ed. Anne J. Cruz y Mary Elizabeth Perry. Minneapolis: University of Minnesota Press, (1992): 171-95. Impreso
- . *Teresa of Ávila. The Rhetoric of Femininity*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990. Impreso

**Quinto Sol's Chicano Archive:**

**Reading Anaya's *Bless Me, Ultima* through Romano's *Don Pedrito Jaramillo***

[Joseph Morales](#)

*University of California, Irvine*

Many critics have pointed to the role of Quinto Sol Publications in the establishment of a Chicano literary canon.<sup>(1)</sup> One way of reworking this statement might be, How to understand the role of Quinto Sol in the production of a Chicano archive? This article aims to demonstrate that the concept of an “archive” – in this case, Quinto Sol's Chicano archive – is indispensable for Chicana/o literary and cultural studies.<sup>(2)</sup> I perform a close reading of Octavio Romano's PhD dissertation in Anthropology, *Don Pedrito Jaramillo: The Emergence of a Mexican-American Folk Saint* (1964), and the winner of the second Quinto Sol Prize, Rudolfo Anaya's novel *Bless Me, Ultima* (1972). To what extent did Romano's doctoral work on “healing and folk medicine” inform editorial criteria at Quinto Sol Publications? <sup>(3)</sup> In an editor's note to *Bless Me, Ultima*, Romano and his co-editor Herminio Ríos C. write about Anaya: “He shares and respects the collective intellectual reservoir that is manifest in his profound knowledge of a people and their relationships to the cosmos and its forces. It is only with this deep respect for a people that Anaya has been able to create in literary form a person such as the curandera Ultima, la Grande” (Anaya, *Bless Me, Ultima* ix). I contend that Romano's PhD dissertation is essential to rereading Anaya's novel and by extension to the project of opening up Quinto Sol's Chicano archive.

Today, Anaya is one of the most widely acclaimed Chicana/o writers. *Bless Me, Ultima*, his first novel, is a classic bestseller and is also the basis for a 2013 film of the same title. But, Anaya's work has not always been part of the mainstream. East coast publishers originally rejected *Bless Me, Ultima* (Anaya, "Autobiography" 379). Anaya's success came only after he won the Second Premio Quinto Sol literary award, and Quinto Sol subsequently published *Bless Me, Ultima* in 1972 (380). Quinto Sol was co-established as an independent Chicano press in Berkeley during the 1960s by Romano and Nick C. Vaca.<sup>(4)</sup> Between 1967 and 1974, Quinto Sol developed a publishing profile that sought to combat negative images of Mexican Americans. This is evident in Romano's own contributions to Quinto Sol's quarterly journal, *El Grito: A Journal of Contemporary Mexican-American Thought*.<sup>(5)</sup> But this goal of countering "the distortion of Mexican-American history" is also evident in his PhD dissertation. Romano received a PhD in Anthropology from University of California, Berkeley in 1964. His doctoral dissertation *Don Pedrito Jaramillo* sought to combat the "stereotypic shackles" of social scientific research on "folk-medicine" among Mexicans and Mexican Americans (Romano 1). As John Alba Cutler has argued: "The history of Quinto Sol demonstrates the pivotal role the university has played in the development of the field of Chicano/a literature" (Cutler 57). However, what is less understood is the extent to which Romano's research on Mexican American spirituality shaped his view of literary value. Why did Anaya win the Premio Quinto Sol literary award? No doubt, Anaya's work exhibits literary skill. On the other hand, did Romano also view Anaya's work as countering those "stereotypic shackles" of mainstream social scientific research? Did Romano find a Chicano theory of religion in Anaya's novel *Bless Me, Ultima*? Stated

otherwise, is it possible that in Romano's hands Chicana/o literature becomes not only a form of counter-history but also a theory of the archive?(6)

My use of the term "archive" here refers not to traditional, physical archives but rather to a conceptual repository. In the same way that Edward Said analyzes orientalism as an archive; in the same way that Jacques Derrida analyzes psychoanalysis as an archive; I am attempting to analyze the archives that comprise Chicano and Latino studies.(7) No doubt, psychoanalysis and orientalism manifest in the world as physical spaces – the Freud Museum in London; the Oriental Institute at the University of Chicago – the same that Chicano and Latino studies comes to life in the Ethnic Studies Library at University of California, Berkeley. But, I look first and foremost to cultures of scholarship and their corresponding politics of organizing information. In this sense, Chicana/o literature is an archive.

Roberto González Echevarría's *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (1990) is one of the earliest and most influential works to explore how the concept of the archive relates to literary and cultural studies. He writes: "It is my hypothesis that the novel, having no fixed form of its own, often assumes that of a given kind of document endowed with truth-bearing power by society at specific moments in time" (González Echevarría 8). Building on the work of Michel Foucault, González Echevarría regards "the Archive" as "the law of what can be said."(8) For example, Inca Garcilaso de la Vega's *Comentarios reales de los Incas* (1609) assumes the form of "notarial rhetoric" (i.e., it is "a simulacrum of the order of the Empire, an order that is itself a simulacrum of the authority invested in the figure of the King") (González Echevarría 70); Domingo Faustino Sarmiento's *Facundo* (1845) and Euclides da

Cunha's *Os Sertões* (1902) both bear the stamp of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century scientific travelogues (e.g., like Alexander von Humboldt's *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* [1805-1834], Sarmiento and Euclides employ scientific models to relate "Latin American historical uniqueness") (96); and lastly, works such as Jorge Luis Borges' "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940) and Miguel Barnet's *Biografía de un cimarrón* (1966) both develop self-reflexive narratives that mimic the "literariness" of anthropological discourse (153). "Latin America, like the novel," González Echevarría contends, "was created in the Archive" (30). "A myth of myths," the Archive contains all the "phantoms" of original authority (174). It is a repository of "master-stories" (3) and also is "something between a ruin and a relic" (180).

For González Echevarría, the archive constitutes "the story" of Latin America's narrative potentialities. Yet, as José Rabasa has observed: "According to this view [i.e., law as rhetorical formula], individuals writing *relaciones* faced the task of literally writing their 'selves' into the dominant discourse" (Rabasa 86). What's more, Foucault himself might counter González Echevarría. For Foucault, "it is not possible for us to describe our own archive, since it is from within these rules that we speak . . ." (Foucault 130). That said, what stands as a significant contribution in González Echevarría's seminal study is the proposition that "archival fictions" constitute the "current mode" of narrative (González Echevarría 144). If, as he suggests, Alejo Carpentier's *Los pasos perdidos* (1953) and Gabriel García Márquez' *Cien años de soledad* (1967) assume the figure of the archive, then what remains after Carpentier and García Márquez is "opening up . . . the Archive or perhaps only the story about the opening of the Archive . . ." (González Echevarría 18).

We might wonder if González Echevarría had read Jacques Derrida's *Archive Fever: A Freudian Impression* (1996), would he have conceived of his theory of Latin American narrative differently? (Derrida's work came out after the release of *Myth and Archive*.) Whereas the Foucauldian concept of the archive stresses "the law of what can be said" (Foucault 129), the Derridean highlights "the question of a politics of the archive" (Derrida, *Archive Fever* 4). In Derrida, the concept of the archive designates two principles of order: not only the jussive (e.g., "the law, *there* where men and gods *command*") but also the sequential (i.e., *there* where things *commence*") (Derrida, *Archive Fever* 1). Conversely, Derrida argues that such "order is no longer assured" (5), given "the archive always works . . . against itself" (12). Derrida regards the "archive" as indissociable from the "death drive" (11-12). "*In the past*," he contends, "psychoanalysis would not have been what it was . . . if E-mail, for example, had existed. And *in the future* it will no longer be what Freud . . . anticipated, from the moment E-mail, for example, became possible" (17). The archive produces more archive. It opens toward "times to come" (36). Thus, "what *will have been* and *ought to or should be in the future*" (44) suspends in the conditional "the *very possibility of knowledge*" (37).

Had González Echevarría read Derrida on the archive would he still have argued that the novel – like the archive – hoards knowledge? As I read González Echevarría's seminal work, the proposition that archival fictions are focused on "opening up . . . the Archive" (González Echevarría 18) is consistent with Derrida's thesis that the archive suspends "the *very possibility of knowledge*" (Derrida, *Archive Fever* 37). Like Derrida, González Echevarría shows how the archive "anarchives itself" (Derrida, *Archive Fever* 91). It is this aspect of González Echevarría – the proposition that what remains is

“the story about the opening of the Archive” (González Echevarría 18) – that I find most compelling for an analysis of the formation of Chicana/o literature. What types of knowledge might Chicana/o literature hoard? And by extension, how might Chicana/o literature suspend “the *very possibility of knowledge*” in the conditional (Derrida, *Archive Fever* 37)?

I read two relatively recent studies of Quinto Sol as interrogations of the Chicano archive. In “Good-Bye Revolution – Hello Cultural Mystique: Quinto Sol Publications and Chicano Literary Nationalism” (2010), Dennis López explores Quinto Sol’s role in “the consolidation of a dominant Chicano Movement aesthetic ideology and cultural politics” (López 185). Of particular interest, he considers “roads taken and not taken” by Quinto Sol (185). In “Felix beyond the Closet: Sexuality, Masculinity, and Relations of Power in Arturo Islas’s *The Rain God*” (2009), Yolanda Padilla highlights Islas’ critique of Quinto Sol’s hetero-normative editorial criteria. Padilla suggests that Islas’ novel *The Rain God* had been rejected for publication because his representations of sexuality did not match Quinto Sol’s “ethnonationalist” criteria for “‘positive images’ of Chicanos” (Padilla 11). López and Padilla ask us to consider (borrowing Derrida’s words), How might it have been otherwise (Derrida, *Geneses* 87)? For example, how might it have been had Quinto Sol looked to the internationalism of Luisa Moreno instead of the territorially bounded, male grammar of ethnic nationalism (Schmidt Camacho 152-92)? Likewise, how might it have been had Quinto Sol published Islas’ novel? How might our understanding of Chicana/o literature have been otherwise had Quinto Sol had different publishing criteria?

What we do know is this: Quinto Sol created the Big Three – Rivera, Anaya, Hinojosa – by way of the Premio Quinto Sol. In 1990, Bruce-Novoa wrote:

What we do not know is which novels, if any, were rejected by the Quinto Sol Prize committee. We would have to read them to know what was excluded from the canon. As a matter of fact, it would be interesting to know how many losers competed against the prize winners so as to know the state of the field at that time. And if there were any other novels in the running, what became of them? (Bruce-Novoa 136)

According to Theresa Delgadillo, Latina/o literature in the 21<sup>st</sup> century displays a “preoccupation with the female healer, saint, shaman, clairvoyant, or visionary” (Delgadillo 244). Might it have been otherwise had Anaya’s story of a boy’s coming-of-age with the help of the curandera Ultima not been awarded the Quinto Sol Prize? Might it have been otherwise had one of the “many losers” (as we know now) such as Arturo Islas’ novel or Alejandro Morales’ *Caras viejas y vino nuevo* (1975) become part of the Quinto Sol archive?(9) If Morales’ story of two youths living a violent existence in the inner city had won, might Latina/o literature in the 21<sup>st</sup> century have displayed instead a preoccupation with religion as a site of surveillance and of guidance in a poor, racialized, urban environment?

One of the earliest and most influential studies of religion in Chicana/o literature is David Carrasco’s 1982 article “A Perspective for a Study of Religious Dimensions in Chicano Experience: *Bless Me, Ultima* as a Religious Text.” Carrasco defines *Bless Me, Ultima* as a “religious text.” In his view: “The patterns of sacred space and the sacred human . . . motivated the plot and its meanings” (Carrasco 301). By focusing on the protagonist’s “initiation into sacred knowledge,” Carrasco suggests “the shamanic

paradigm” (in an Eliadean sense) illustrates “the religious paradigm for the Chicano experience” (Carrasco 316).<sup>(10)</sup> The protagonist Antonio undergoes “spiritual transformation” (Carrasco 303) under the guidance of the “religious virtuoso” Ultima (316) and also in an “ecstatic,” apocalyptic dream (320). Antonio becomes a “spiritual conduit” while he assists Ultima with the “curing” of his “bewitched” uncle Lucas and goes through a “religious pattern of decay, destruction, dismemberment and regeneration” during a nightmare about “the apocalypse of the world” (Carrasco 319-20). The “gift of Ultima” is “a form of religious wisdom,” and more specifically, “knowledge that the integration of his [Antonio’s] diverse and conflicting elements [e.g., his names] and the cultivation of sacred forces within a human being [e.g., ‘shamanic imagination’] can lead to a life full of blessings” (Carrasco 323).

Carrasco aims to reimagine the Chicana/o novel as a locus of religious meaning. At the same time, it is important to note that Carrasco’s argument partakes of a specific universe of belief, the field of comparative religions. In *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (1993), Pierre Bourdieu considers “not only the material production but also the symbolic production of the work, i.e. the production of the value of the work or, which amounts to the same thing, of belief in the value of the work” (Bourdieu 37). Besides “social conditions” that contribute to the production of works (i.e., race, gender, etc.), he takes into account how “social agents” (e.g., museums, publishers, disciplines, et al) help to produce and sustain belief in the value of art, literature, and scholarship (164, 37). Though Carrasco’s critical essay appears in *Aztlán*, a scholarly journal committed to Chicana/o studies, it appears one of his main objectives is to acquaint “Chicano students and scholars” with “the Chicago School of the History of Religions” (Carrasco 302).<sup>(11)</sup> Indeed, it is arguable that Carrasco’s

“affiliation”(12) serves as the foundation for an emergent field of study known as Mexican American or Chicana/o religions.(13) Luis León’s “The Poetic Uses of Religion in *The Miraculous Day of Amalia Gómez*” (1999) is a case in point. León writes: “I recuperate Carrasco’s project, arguing that some Mexican American novels can be valuable textual sources for uncovering religious meaning” (León 206). What Carrasco calls “the lyrics of Chicano spirituality” (Carrasco 312) is re-imagined in León as “religious poetics” (León 206).(14) For example, just as Carrasco reads Chicana/o literature as an allegory of faith, so, too, León approaches the novel as a “mimetic” vehicle that portrays “a realistic account” of Chicana/o religious experience (León 207-08).

In this regard, one might ask how Anaya’s novel emerged as a representative portrait of Chicana/o experience. Again, as Carrasco notes, in reference to the relationship between the protagonist Antonio and his mentor Ultima: “The shamanic paradigm . . . illustrates the religious paradigm for the Chicano experience” (Carrasco 316).(15) In particular, to what extent might Romano be responsible for producing “the shamanic paradigm” as the prototype of Chicana/o religious experience? In fact, Romano’s dissertation involves “the anthropological study of a folk-saint [Don Pedrito Jaramillo] in connection with healing and folk-medicine among Mexican-Americans in South Texas . . .” (Romano 2).\_ More precisely, to what extent did Romano’s doctoral research shape editorial criteria for Quinto Sol Publications?

I read religion and spirituality as concepts that vary in meaning at different moments. These varying concepts can be viewed as key to the formation of Chicana/o literature. One approach to the study of religion and Chicana/o literature is to ask how Chicana/o literature represents religion and spirituality. In this first approach, religion

can be read as an essence (e.g., as “the soul of a people,” as “the soul of the artist and the soul of the pueblo” etc.). A second approach might ask instead how religion has contributed to the formation of the thing we call Chicana/o literature. In this scenario, religion can read as a signifier for social conflict (i.e., the meaning of religion changes in response to different political struggles). In “A Perspective for a Study of Religious Dimensions in Chicano Experience,” Carrasco seems to read Anaya’s novel as a representation of religion. In his words: “We are witnessing in Anaya’s novel a Chicano variation of an archaic pattern of spiritual creativity; what I would call the lyrics of Chicano spirituality” (Carrasco 312). In my approach, I ask how a concept such as “the lyrics of Chicano spirituality” betrays a specific moment of political struggle; that is, how a concept such as “spiritual creativity” might shape Chicana/o literary production at a specific moment. In what follows, I try to develop this approach by reading Anaya’s novel through Romano’s PhD dissertation.

Though there are many ways to group representations of religion in Anaya’s novel, I like to follow Quinto Sol’s lead: I rely on picture inserts in the text’s earliest editions. This approach stems from my belief that a literary work’s “meaning” is not restricted to the text itself. Rather, a literary work’s meaning is comprised of a number of circumstances that speak to its “life” in the world – from writers and editors to marketers and librarians, among many other factors.<sup>(16)</sup> The earliest editions of *Bless Me, Ultima* call attention to at least four foci: La Virgen de Guadalupe (Anaya, *Bless Me, Ultima* 40-41); the Golden Carp (106-07); Antonio; and Ultima (249). Whereas the existential dilemmas of Antonio can be read as the focus of the bildungsroman (they make resolution of the plot possible), the curanderismo of Ultima is likewise essential to the novel’s closure. As she is about to die, Antonio begs her in desperation: “Bless me,

Ultima” (247). And before he runs out to fulfill the destiny hinted at since the outset of the novel, Ultima’s last words are: “I bless you in the name of all that is good and strong and beautiful, Antonio. Always have the strength to live. Love life, and if despair enters your heart, look for me in the evenings when the wind is gentle and the owls sing in the hills, I shall be with you–” (247). As in the beginning of the novel – when Ultima’s arrival provokes an awakening to the “beauty of the llano” (1) – the final chapter pushes Antonio to move out into the “darkness” of the llano and ultimately to move beyond his childhood (247).

Romano’s PhD dissertation also focuses on a healer, Don Pedrito Jaramillo. Of particular interest is his intent to study Don Pedrito Jaramillo (1829-1907) as a “folk-saint . . . in the context of Mexican-American life in South Texas” (Romano i). Though Romano’s study will ultimately link Don Pedrito’s success as a healer to his charisma (in a Weberian sense), Romano does not reduce Don Pedrito’s efficacy to Max Weber’s theories but rather opts to bring Don Pedrito’s case into conversation – that is to say, on equal footing – with Weber (Of course, this foreshadows his well-known critical work on the historical and intellectual presence of Mexican Americans). Romano’s doctoral project aims “to relate in a meaningful manner the ideal culture and the world of South Texas Mexican-American healing with the historically specific case of Don Pedrito Jaramillo, a man who moved from an original position of rustic roustabout into the hierarchy of healers and from there went on to be ultimately acclaimed a folk-saint” (Romano 148). Key here are three concepts: the “ideal culture” of Mexican Americans – a concept he defines as “raza” (“the race of the people”); the hierarchy of healers in the community; and Don Pedrito’s ascendancy from “folk-healer” to “folk-saint” (iii-iv). Don Pedrito’s role as “*curandero* is as much a social role as it is one of healing”

(141) and, ultimately, “the position of folk-saint . . . represents the personification and the recognition of . . . [community] ideals” (3). That is, Don Pedrito’s success (i.e., his charisma) rests in part on his “rigid adherence to those aspects of the ideal culture which pertain to communality and cooperativeness . . .” (152). Though, as Romano acknowledges: “The present study concerns the male world primarily . . . The . . . category of respected females has been omitted” (135).

In a sense, Anaya’s novel completes Romano’s study: Ultima is the “omitted” curandera. She is “la Grande,” the “respected” yet nevertheless “omitted.” My aim here is not to assess the success or failure of his representation of “la raza” (Though, let’s be clear; it’s incomplete without a consideration of gender). Rather, my aim is to consider how a particular concept of religion might have shaped expectations for Chicana/o literature. Ultima is a healer; she teaches Antonio to search for “plants and roots in the hills” (Anaya, *Bless Me, Ultima* 115); she provides Antonio with a scapular against the evil of Tenorio (118); and she cures Antonio’s uncle Lucas after “the power of the doctors and the power of the Church had failed” (92). At the same time, her “magic” is ambiguous. She is simultaneously revered as a “curandera,” as “una mujer que no ha pecado”; and regarded as a “bruja,” as a “hechicera” (Anaya, *Bless Me, Ultima* 96). In this sense, she is a personification of the community’s struggle to manage “good” and “evil,” a struggle that is also central to Antonio’s coming-of-age. Again, as Quinto Sol’s editors observe at the outset of *Bless Me, Ultima*: Anaya “shares and respects the collective intellectual reservoir that is manifest in his profound knowledge of a people and their relationships to the cosmos and its forces. It is only with this deep respect for a people that Anaya has been able to create in literary form a person such as the curandera Ultima, la Grande” (ix). Ultima, like Don Pedrito Jaramillo, personifies “a people.”

Romano's doctoral research set the stage for Anaya's success at Quinto Sol. This is not to disparage Anaya's literary achievements in *Bless Me, Ultima*. Rather, it is to suggest that Romano saw the extension of his own work in Anaya. *Bless Me, Ultima* affirms "the collective intellectual reservoir" that Romano sought to produce and distribute via Quinto Sol Publications. The knowledge that Quinto Sol's Chicano archive sought to hoard was a Chicano theory of religion, a theory that could counterpose "positive" images against the distortions of late 1960s social science. At the same time, no archive is complete. Religion could have been manufactured otherwise. We will have to wonder how it might have been and, thus, continue to seek out those stories that tell of an "opening up" of the archive. *Bless Me, Ultima* is but one beginning among others for founding a theory of Chicano/a religion. We will have to wonder how it might have been and how it will be in times to come.

The question of how it might have been otherwise runs the risk of sounding superfluous. Yet, my aim – my ultimate goal – is simply to consider the possibility that what we have may not be what we could have had. Had Anaya's novel not won the Quinto Sol Prize, what other kinds of representations of religion or spirituality might have emerged? How might those concepts have become an integral part of Chicana/o literature? And how might religion and spirituality have shaped Chicana/o literary production otherwise?

#### **Notes**

- (1). By way of illustration, see Padilla, López, and Cutler 56-85.
- (2). The structure and aim of my inquiry here builds on Shetty and Bellamy 25-26.

(3). This line of inquiry first emerged in conversation with José David Saldívar.

(4). Quinto Sol's records have yet to be uncovered. For an early study of Quinto Sol, see Espinoza. Contemporary scholars seem to differ on the specifics of Quinto Sol's history. For example, compare López 187 and Cutler 60-61.

(5). Among others, see Romano, "The Anthropology and Sociology of the Mexican-Americans." Also, see García 293-96.

(6). Here, I build on Derrida. For example: "The theory of psychoanalysis . . . becomes a theory of the archive and not only a theory of memory" (*Archive Fever* 19). Extending this line of inquiry further: How has religion contributed to the formation of Chicana/o literature?

(7). See Said, *Orientalism* and Derrida, *Archive Fever*.

(8). See González Echevarría 33 in connection with Foucault 129.

(9). Personal communication from Alejandro Morales.

(10). Here I quote from the 1982 version of Carrasco; the 2001 version has been altered slightly from "the religious paradigm" to "a religious paradigm."

(11). According to Kitagawa, Joachim Wach established the history of religions at the University of Chicago circa 1945. The history of religions is to be distinguished from three prior notions of comparative religion at Chicago as evident in George Stephen Goodspeed, George Burman Foster and Louis Henry Jordan, and A. Eustace Haydon (xiv-xxi). More recently, Wedemeyer has suggested:

Regarding the existence of a Chicago School encompassing both Wach and Eliade, I would argue that this notion (if not the moniker) seems to have been almost entirely the product of Joseph Kitagawa's affection for . . . his beloved mentor Wach, preserving a place for him in the history of the school and the "discipline" . . . The distinctive panoply of concepts characteristic of what has been called the hermeneutical or phenomenological approach – religious experience, understanding, antireductionism (in fact, in some respects the very idea of the history of religions itself) – and . . . the curriculum that was the basis for socializing scholars in the field was the legacy of Wach, communicated through his chief disciple, Kitagawa (xix-xx).

(12). Said defines "affiliation" as "that implicit network of peculiarly cultural associations between forms, statements, and other aesthetic elaborations on the one hand and, on the other, institutions, agencies, classes, and amorphous social forces" (*The World, the Text, and the Critic* 174).

(13). In particular, see Espinosa 36-37.

(14). For example, León argues:

*The Miraculous Day of Amalia Gómez* . . . portrays the conditions under which religious poetics emerge and function . . . In narrating the character of Amalia Gómez, Rechy sets religion to a poetic meter, delineating the choreography of religious movement replete with details that are virtually unrepresentable in other forms of writing. Each event in the story registers the meter, building to an epiphanic moment of experience that is key

to understanding Amalia's story and religious poetics in general. Inasmuch as the novel creates a realistic account of one woman's religious expression, set to the rhythms of everyday life, it provides structured access to the ways some underclass Mexican Americans reimagine and reorder their perceptual worlds through various physical, psychological, and symbolic movements (208).

(15). Here, it is important to qualify Carrasco's assertion. In his words: "I am suggesting here not that Ultima and Antonio are shamans, but that their relationship reflects some characteristics of the initiation scenario typical of shamanic ecstasy" (312).

(16). For example, see Gruesz 485.

#### **Works Cited**

Anaya, Rudolfo A. *Bless Me, Ultima: A Novel*. Berkeley: Quinto Sol Publications, Inc., 1972. Print.

----. "An Autobiography." *Rudolfo A. Anaya: Focus on Criticism*. Ed. César A. González-T. La Jolla: Lalo Press, 1990. 359-89. Print.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. Cambridge: Polity Press, 1993. Print.

Bruce-Novoa, Juan. *RetroSpace: Collected Essays on Chicano Literature, Theory, and History*. Houston: Arte Publico Press, 1990. Print.

Carrasco, David. "A Perspective for a Study of Religious Dimensions in Chicano Experience: *Bless Me, Ultima* as a Religious Text." *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 13.1-2 (1982): 195-221. Rpt. in *The Chicano Studies Reader: An Anthology of Aztlán, 1970-2000*. Ed. Chon A. Noriega, Eric R. Avila, Karen Mary Davalos, Chela Sandoval, and Rafael Pérez-Torres. Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center, 2001. 301-26. Print.

Cutler, John Alba. *Ends of Assimilation: The Formation of Chicano Literature*. Oxford: Oxford UP, 2015. Print.

Delgadillo, Theresa. "Spirituality." *The Routledge Companion to Latino/a Literature*. Ed. Suzanne Bost and Frances R. Aparicio. New York: Routledge, 2013. 240-50. Print.

Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz. Chicago: U of Chicago P, 1996. Print.

----. *Geneses, Genealogies, Genres, and Genius: The Secrets of the Archive*. Trans. Beverley Bie Brahic. New York: Columbia UP, 2006. Print.

Espinosa, Gastón. "History and Theory in the Study of Mexican American Religions." *Mexican American Religions: Spirituality, Activism, and Culture*. Ed. Gastón Espinosa and Mario T. García. Durham: Duke UP, 2008. 17-56. Print.

Espinoza, Rudolph L. *The Fifth Sun Quinto Sol: A Recovery of Chicano Writing 1967-1972*. Unpublished ms., 1983. Ethnic Studies Lib., U of California, Berkeley. Print.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972. Print.

García, Richard A. "The Origins of Chicano Cultural Thought: Visions and Paradigms – Romano's Culturalism, Alurista's Aesthetics, and Acuña's Communalism." *California History* 74.3 (1995): 290-305. Print.

González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1990. Print.

Gruesz, Kirsten Silva. "Authors, Readers, and the Mediations of Print Culture." *The Routledge Companion to Latino/a Literature*. Ed. Suzanne Bost and Frances R. Aparicio. New York: Routledge, 2013. 485-94. Print.

Kitagawa, Joseph M. Introduction. *Essays in the History of Religions*. By Joachim Wach. Ed. Joseph M. Kitagawa and Gregory D. Alles. New York: Macmillan Publishing Company, 1988. ix- xxii. Print.

León, Luis. "The Poetic Uses of Religion in *The Miraculous Day of Amalia Gómez*." *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation* 9.2 (1999): 205-31. *JSTOR*. Web. 9 May 2015.

López, Dennis. "Good-Bye Revolution – Hello Cultural Mystique: Quinto Sol Publications and Chicano Literary Nationalism." *MELUS* 35.3 (2010): 183-210. *JSTOR*. Web. 8 May 2015.

Morales, Alejandro. *Barrio on the Edge/Caras viejas y vino nuevo*. Trans. Francisco A. Lomelí. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1998. Print.

Padilla, Yolanda. "Felix beyond the Closet: Sexuality, Masculinity, and Relations of Power in Arturo Islas's *The Rain God*." *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 34.2 (2009): 11-34. Print.

Rabasa, José. *Writing Violence on the Northern Frontier: The Historiography of Sixteenth-Century New Mexico and Florida and the Legacy of Conquest*. Durham: Duke UP, 2000. Print.

Romano, Octavio. *Don Pedrito Jaramillo: The Emergence of a Mexican-American Folk-Saint*. Diss. U of California, Berkeley, 1964. Ann Arbor: UMI, 1964. Print.

----. "The Anthropology and Sociology of the Mexican-Americans: The Distortion of Mexican-American History." *El Grito: A Journal of Contemporary Mexican-American Thought* 2.1 (1968): 13-26. Print.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978. Print.

----. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983. Print.

Schmidt Camacho, Alicia. *Migrant Imaginaries: Latino Cultural Politics in the U.S.-Mexico Borderlands*. New York: New York UP, 2008. Print.

Shetty, Sandhya and Elizabeth Jane Bellamy. "Postcolonialism's Archive Fever." Rev. of *Archive Fever*, by Jacques Derrida, *Of Grammatology*, by Jacques Derrida, and "Can the Subaltern Speak?" by Gayatri Chakravorty Spivak. *Diacritics* 30.1 (2000): 25-48. *JSTOR*. Web. 9 Oct. 2013.

Wedemeyer, Christian K. Introduction I. *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions: The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*. Ed. Christian K. Wedemeyer and Wendy Doniger. Oxford: Oxford UP, 2010. xv-xxvi. Print.

**La ceremonia del furor: los usos del Decadentismo en *El caso clínico* (1916)  
de Antonio de Hoyos y Vinent**

[Begoña Sáez Martínez](#)

*Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil*

**El fruto prohibido**

El 29 de enero de 1916 la colección *La Novela Corta* publicaba un relato que sería recibido por la crítica como todo un escándalo: *El caso clínico* de Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940). Clasificado en su época dentro del erotismo novecentista, este autor nos ofrece, desde 1910 hasta aproximadamente 1925, una narrativa en clara sintonía con la corriente literaria iniciada en la Francia finisecular por *À Rebours* (1884), y que hacen de él, como ya estudió Alfonso (1998), uno de los mayores exponentes del Decadentismo en España. Hoyos supo actualizar una literatura que no sólo estuvo vigente en los primeros tiempos del Modernismo con la lírica de un Francisco Villaespesa, de un Manuel Machado, del primer Juan Ramón, o con la primera fase de la narrativa de Valle-Inclán o de Ramón Pérez de Ayala, por ejemplo, sino que es inseparable de una visión de la crisis de la modernidad que tendrá su continuidad en las vanguardias. Es más: su producción permite ahondar no solo en la compleja realidad textual del Modernismo sino ver que éste es inseparable de su vertiente decadentista.

*El caso clínico* es un relato que, ambientado en un manicomio, narra las peripecias sexuales de la hija de un reputado neurópata que, virtuosa de día, de noche se prostituye por los caminos y que acabará siendo sacrificada en una misa negra a manos de una serie de pacientes del hospital. Un tema pues escabroso que pronto desataría la controversia. Casares en un artículo de 1917 cargó contra el polémico texto tachándolo de “repulsivo”

y “absurdo”, al tiempo que le reprochaba estar “zurcido con residuos libresco, falto de arte y henchido de morbosa sensualidad” (1962: 206). Y es que, como recuerda González-Ruano, su aparición “había horrorizado a media sociedad” (1931: 3). El propio autor, mientras destacaba el gran éxito de público que la novela obtuvo, comentó:

Parece mentira que aquí, donde nadie se preocupa de la literatura, armen el ruido que han armado por mi pobre novela... Suelos, artículos firmados, alusiones, anónimos a montones... Lo más notable es que lo que les escandalizó fue la Misa Negra, que está en los libros de “mística” y de magia antigua, y, además, mil autores modernos han hablado de ello (El Caballero Audaz, “Antonio de Hoyos y Vinent” 1916).

Años más tarde, en plena guerra civil, volvería a destacar la reacción que su novelita había provocado en los sectores conservadores: “*El caso clínico*, mitad novela, mitad estudio médico, sin gran malicia literaria [...] alcanzó el honor de ser anatémizado por las derechas españolas. Esos hombres absurdos que se llamaban de orden pidieron mi inclusión en las excomuniones del Índice. Como comprenderás, la cosa me tuvo sin cuidado” (Otero 1937: 4).

Una prueba del escándalo que suscitó la hallamos en la enérgica protesta que un mes después de su publicación recogió *La Lectura Dominical*. Encabezando el artículo con los calificativos: “¡¡Asqueante!! ¡¡Repulsivo!! ¡¡Canallescó!!”, se definía la novela en estos términos: “¡Vil engendro de una imaginación enferma, amasijo repugnante,

mitad idiotez, mitad injuria, formando un todo inmundo... y al alcance de todas las fortunas, por la ínfima cantidad de *cinco céntimos!*“ (1916: 135).

La preocupación ante “tales monstruosidades literarias” venía dada sobre todo por ser una publicación popular que, en lugar de deleitar, enseñar o moralizar, contribuía a “bestializar al pueblo” (135). Por ello, incluso se llegaba a pedir al Ministro de la Gobernación, Gobernador Civil y Jefe de Policía el castigo a “semejantes *licencias literarias* y apoteosis semejantes del vicio y de la desvergüenza” (135).

Interesantes juicios sobre todo por la fuerza epatante de *El caso clínico*, por sacudir el sentido moral del lector y que contrastan con las apreciaciones reveladoras de Marañón en el prólogo de 1932 al volumen *Sangre sobre el barro. Paisajes Patológicos*, donde se reeditó junto a otras tres novelas de Hoyos. Reveladoras, en primer lugar, porque las mismas obras que unos lectores desestiman recurriendo al argumento de lo inmoral, otros las aprueban invirtiendo el mismo argumento. Para Marañón “la realidad turbadora y trágica” (1993: 19) de estos relatos viene a funcionar como un espejo de costumbres desencaminadas, que “hiere en el alma” y “sirve de penitencia” (19). Con su insistencia en el “sentido moral” de estas páginas que pueden guiar en el camino del bien hacia la construcción de una “España sana y recta” (19), parece estar repitiendo el acostumbrado pretexto de moralidad con que siempre se ha adornado a los escritores escabrosos.

En muchas ocasiones se trata de tácticas defensivas para ocultar la fascinación ante determinados textos aparentemente no recomendables. De ahí que se apele a lo humano por un principio opuesto al enunciado. No en vano el editor moderno de las obras

de Sade afirmaba que se describe el mal y el pecado para suscitar una reacción de odio contra él, o Baudelaire en el proceso de 1857 por *Les Fleurs du mal* expresa su orgullo por haber escrito un libro lleno del horror del mal. El propio Hoyos se sirve también de las mismas estrategias. En 1916, en una entrevista para *La Esfera*, afirma no sin cierto cinismo: “Dicen que mis libros son inmorales... ¡Pero si en ellos no hay voluptuosidad ninguna!... ¡Pero si en mis libros el amor es una cosa horrenda y escalofriante!” (El Caballero Audaz, “Nuestras visitas”, 1916). Precisamente esa fama de novelista “perverso” le llevó a ocupar un espacio entre los llamados “jóvenes maestros” que encabezaban la lista de colaboradores de *La Novela Corta*. Para Gil-Albert, Hoyos en su papel de “escritor elegante y malsano” (1983: 106) introdujo toda una serie de “curiosidades prohibidas” (106) de origen parisino en un ámbito ramplón y pueblerino de lectores.

Y en efecto, si algo debe la historia de la literatura española a este escritor de la generación modernista del novecientos es el haber introducido la novela decadentista entre el público y haberlo hecho por los cauces de la narrativa corta y la novela. Una apuesta por un modelo literario de por sí controvertido que le llevó a ocupar un espacio incómodo en las letras. Siguiendo a Ojeda, significó “un aire de afuera” que “trajo a nuestra novela el gusto del “horror” y de los “casos” –*El caso clínico*, su famosa novela-, tan en boga en toda Europa, y a los que la hipocresía y la pacatez del gran público han puesto fronteras inexpugnables” (1936: 5).

Es innegable, como señala Ojeda, la fama que tuvo Hoyos en Europa. De hecho *El caso clínico* se tradujo en 1920 al italiano y en 1927 al francés. Un notable crítico como Beccari en el prólogo a la edición italiana comenta que esta novela fue llamada en España

“il frutto proibito” (1920: 10) y contribuyó mucho a la reputación literaria de su autor. Por ello, tampoco es casual que se reeditara en 1917 como novela en *Biblioteca Llamarada* con ligeras variantes léxicas, sin la dedicatoria al periodista Alfredo Vicenti y con una carta del famoso psiquiatra y neurólogo Luis Simarro y que, a modo de “Prólogo”, abre el volumen.

Para Cansinos, con este prefacio es como “si buscarse el espaldarazo justificador de la ciencia para las acerbidades de su fantasía creadora” (1918: 4), un oportuno texto de una autoridad científica al frente de una novela que expone un “caso de herencia patológica” y que “había sido anatemizada en su edición primera por la crítica católica y provinciana” (4). Sin embargo, para este sagaz crítico, el ilustre médico “se inhibió en su cometido, rehusando el darnos la lección clínica, la bella y clara página a lo Claudio Bernard que se esperaba de él, a cambio de varias generalidades no interesantes” (4).

Acierta Cansinos en el hecho de buscar el escudo de la ciencia para resguardar la segunda edición y dar apariencia de moralidad. Pero se equivoca también porque mientras el naturalismo, como insinúa, respaldaba y reforzaba el saber médico, el Modernismo va a cuestionar su infalibilidad. Es más: el Modernismo privilegia la perspectiva del enfermo y la experiencia de la enfermedad. Esta mudanza no es banal. La novela se puebla de médicos incapaces de diagnosticar el mal o no hallar cura y sobre todo la autoridad de la interpretación científica es reemplazada “por la exploración que el personaje enfermo realiza de las posibilidades estéticas de lo patológico y lo “raro” a través de las cuales gana acceso a formas alternativas del saber y del goce en contradicción con la moral burguesa y su ideal de salud” (Nouzeilles 2000: 65).

En este sentido es significativo notar la distancia entre la perspectiva de Nordau y sus teorías de la degeneración en el arte y el posicionamiento de Simarro. El prólogo, lejos de buscar la legitimación científica como habría hecho la literatura naturalista, marca una frontera clara entre el discurso literario y el discurso médico. Para Simarro su respuesta no es la del alienista a quien se le hace una “consulta médico-literaria” (1917: 5), sino la de un mero lector. Y desde esta ladera quiere separar la ética de la estética, la realidad de la ficción, la ciencia de la literatura. De entrada para él en este relato no hay “un prurito de inoportuno verismo” con “pretensiones de apoyar la fábula en pedantescas elucubraciones de psicología normal ni patológica” (6). Partiendo de la idea de que la patología en literatura no tiene un valor científico, subraya la finalidad artística e imaginativa de este arte y la diversión que le procuran las novelas. Por ello, ante todo *El caso clínico* le resulta “un cuento de miedo” (14) y de “horror trágico” (15), en el que “se elude toda delectación pecaminosa” (17). A fin de cuentas, “las emociones estéticas no dependen solo de la obra artística, sino de la relación que ésta pueda tener con el carácter, la educación, la mentalidad y el estado de ánimo del lector” (18).

Muy distinta es la opinión de Astrana, para quien esta literatura es un “macabro desfile de teratologías y obscenidades” (1919: 8), un pretexto para “inculcar los instintos vedados” (8). Pero Astrana es un lector que se toma muy en serio la ficción y que busca en el arte lo real o bien lo ideal, dos tendencias que echa en falta en este “arte hecho al revés” (8). Por esto, sus observaciones al no poder clasificar esta narrativa que acentúa lo patológico y que, en su opinión, pretende pasar por moralizadora, resultan muy útiles. Es una novela de la negación y la falsedad, una novela que tira a novela, pero que no lo es y que constituye un “novelusco”:

La falsedad impera en absoluto: falsa es su psicología femenina, porque sus mujeres son almas masculinas, producto híbrido que repele su condición de humanidad; falsos sus hombres, dotados de espíritu de mujer; falso su horror pueril, por afectado y rebuscado; mentira su terror, su lascivia y su fatalidad; y falsa, finalmente, hasta su concepción de la novelas, que, (...), ni es novela, ni fábula, ni cuento, ni narración, ni nada, sino novelusco (8).

Feliz término el de “novelusco”, a pesar de lo despectivo, con el que se está evidenciando un cambio literario. A fin de cuentas en estas obras lo que se configura es una respuesta al naturalismo que va desde el descubrimiento de los abismos del yo y el poder de lo artificial hasta el atractivo de la perversión, la enfermedad y la experiencia a contrapelo del héroe solitario. El Decadentismo con Huysmans a la cabeza cuestionó la infalibilidad de la ciencia para explicar los males de la sociedad, se interesó por el arte en sí mismo y los poderes de la ficción y en consecuencia abrió una enorme brecha en la literatura. Y aquí hay que situar *El caso clínico* y al Hoyos cosmopolita, “el único español que recibía los libros de Barrés y de D’Annunzio dedicados, encuadernados y certificados” (González-Ruano 1931: 3).

Cabe entender por novela decadentista un “género histórico” de origen sobre todo francés, con un código narrativo propio: personajes portadores de valores antiburgueses, conflictos del yo con especial atención a lo sexual, estructura compositiva abierta o narrador irónico. Este género responde a las necesidades expresivas de un contexto

histórico determinado por la crisis de fin de siglo XIX. Evidentemente en España se adaptó y volvió su mirada a aquellos referentes estéticos en sintonía con sus postulados. Así sucedió con el arte barroco o con la pintura de Goya. No es casual que en los años 30 Marañón vea en los paisajes “tenebrosos, alucinantes, febriles y ensangrentados” (1993: 13) de Hoyos, una raíz goyesca y la sitúe en la línea de influencias que va de los románticos ingleses y franceses a artistas como Verhaeren, Regoyos, Zuloaga, Blasco Ibáñez, Baroja o Gutiérrez Solana.

Los decadentistas admiran al Goya de la mirada terrible que desvela la faz negativa de la existencia y sabotea los cánones tradicionales de belleza con su culto a la fealdad. Es el pintor de *Los Caprichos* cantado por Baudelaire en “Les Phares” o admirado en sus comentarios estéticos por plasmar lo monstruoso verosímil y arriesgar tanto en el camino de la realidad grotesca. Pero también es el Goya de las aguafuertes terroríficas que pervierten el cerebro del Duque de Fréneuse en *Monsieur de Phocas* (1901), o que en *À rebours* (1884) seducen a Des Esseintes.

La esencia de lo grotesco que Baudelaire ve en Goya está presente en muchos de los temas del Decadentismo. De ahí que se alabe la fealdad, la monstruosidad, lo patológico, deforme y absurdo, todo lo extraño que al instalarse en el mundo familiar produce vértigo y terror. Se trata así de instaurar como valor original todo aquello que se enfrenta a la normalidad y al orden impuesto. La literatura se convierte en un escenario de enfermedades y desarreglos psicológicos. En este contexto cobra sentido el tratamiento que hace Hoyos de lo patológico. Con razón Marañón advierte que trata “la enfermedad de dentro, la pasión doliente, como protagonista”, hasta constituir un “elemento turbador,

oliendo a hospital y a manicomio” que “se une al claro oscuro violento de la técnica de Goya” (1993: 17).

Pero a diferencia de Simarro, Marañón no prescinde de buscar el contacto que gran parte de estas ficciones mantienen con la realidad. A su modo de ver, “están extraídas de la realidad nosocomial, o bien creadas, con certera adivinación, sobre tipos patológicos exactamente ciertos” (17). Llegado a este punto, la interpretación literaria es reemplazada por el diagnóstico médico en estos términos: “una forma fantástica de locura moral, empuja a una virgen, criada en un ambiente de pureza moral y de sabiduría, por las pendientes más oscuras de la degeneración” (17). Con “locura moral” parece referirse a un caso de monomanía debido a la enfermedad de los sentidos o a las perturbaciones cerebrales según las teorías degeneracionistas de los Lombroso y alienistas. Pero sobre todo, como líder indiscutible de la corriente de renovación ideológica sobre cuestiones sexuales en la España de los años 20 y 30, medicaliza lo singular e insólito con “la implantación perversa” de la marca de la “locura moral”. Como afirma Foucault: “Trátase de la innumerable familia de los perversos, vecinos de los delincuentes y parientes de los locos. A lo largo del siglo llevaron sucesivamente la marca de la “locura moral”, de la “neurosis genital”, de la “aberración del sentido genésico”, de la “degeneración” y del “desequilibrio psíquico” (1998: 55).

La locura moral fue definida en 1842 por el psiquiatra Prichard como la pérdida de los sentimientos morales sin alteración de las facultades de la inteligencia y fue incorporada por el degeneracionismo al tronco común de lo anómalo. De este modo, se contribuyó a “la somatización, no ya de la enfermedad mental sino de los comportamientos y de las características anímicas de los individuos” (Campos 2000: 42).

Precisamente Bernaldo y Llanas en *La mala vida en Madrid* (1901), lo emplean, siguiendo al Lombroso de *La donna delinquente, prostituta e normale* (1893) para referirse a las prostitutas “impúdicas” o “locas morales”, por carecer de “las afecciones más naturales” (1998: 236) como la maternidad. Mujeres “faltas de pudor, insensibles a la infamia del vicio, atraídas por una especie de fascinación morbosa hacia todo lo prohibido” (236) que viven en la prostitución como pez en el agua.

Siguiendo a Fernández, “la inteligencia viva, la falta de resistencia ante los impulsos inmorales y la pasión irresistible definen la locura moral, que suele ser un estadio degenerativo asociado a la práctica de la prostitución o desatado por circunstancias derivadas de la violencia y el abuso sexual” (2008: 199). Es la prostituta patológica, “un tipo de ninfómana que, al tiempo que comercia con su cuerpo, satisface su voracidad erótica. La ninfomanía es la conducta femenina considerada más antinatural y nociva” (Fernández: 199). En resumen, como dice Beccari sin rodeos, es “un caso di degenerazione sessuale” (1920: 10), una forma de estigmatizar las sexualidades periféricas o singulares.

En realidad lo que se va a mostrar es la búsqueda de una forma alternativa de vida y sexualidad frente a la moral burguesa y su ideal de normalidad y salud. Un desafío que hay que domeñar. Por ello, ha de aparecer en escena como algo catastrófico y singular, ha de instituirse como un caso clínico. El lenguaje empleado por Marañón es muy significativo. Al usar el término de locura moral, sus palabras tratan de nombrar como un trastorno lo que se percibe como algo secreto y desbordado, la parte vergonzante del deseo femenino y por lo tanto culpable. A fin de cuentas el relato puede ser leído desde los ojos de la ciencia como un caso de ninfomanía, una forma de furor sexual, pero

también como la explosión liberadora de una sexualidad demasiado reprimida y una afirmación de la voluntad de vivir. De ahí que tome fuerza la expresión del *spleen* decadente, el tedio y hastío de la vida, el estado de ánimo que conformó el nuevo mal del siglo.

Pero si el *ennui* fue la plasmación genérica de ese mal del siglo, su forma específica, como aborda Praz (1969), será el sadismo, entendido éste no sólo como acicate de la imaginación, sino como una búsqueda estética que suscita todo un espectáculo del horror. No en vano, Hoyos con el desprecio tranquilo de un esteta combina en este relato la modalidad trágica y la irónica. Por ello, la novela, lejos de moralismos o maniqueísmos, ofrece una ceremonia del furor: médico, sexual y satánico, para concluir de forma pesimista en la imposibilidad de las lejanías. Pero también expone su propio furor, el de una escritura agitada, violenta y arrebatada.

En este sentido, *El caso clínico* es un grito de hastío, una queja dolorosa modulada con los sonidos de un doble *Là-bas*: aquel *là-bas* de “Brise marine” de Mallarmé, una de las más perfectas encarnaciones poéticas del *ennui*, y ese otro *Là-Bas* (1891) de Huysmans, claro exponente de la fascinación por las lejanías. Ambos, tenores del *gouffre* consustancial a todo el Decadentismo.

Por todo ello, me interesa ahondar en los usos del Decadentismo, en cómo se utilizan sus motivos, sus formas, sus figuras y en el por qué y para qué se utilizan. Más que el rastreo de influencias, lo que pretendo es ver de qué manera el Decadentismo es usado por Hoyos. Subrayar, en suma, esa “multiplicidad de hablas que hablan de lo mismo en lugares distintos y de lo diferente en los mismos lugares” (Rosa 1999: 17)

y cómo la literatura usa el archivo de los saberes de cada época, cómo los aprovecha y también interfiere en ellos.

## **La ceremonia del furor**

### **El furor médico: fabricar a la enferma**

*El caso clínico*, pues, a pesar de su aspecto de estudio naturalista, de análisis científicamente documentado de un problema médico, simulado ya desde el título, se sitúa dentro de la estética del Decadentismo para ahondar en el estado emocional que la realidad mezquina provoca en la protagonista. María de las Angustias vive junto a su padre, el neurópata Rodríguez Vázquez, en el “Manicomio y Casa de Salud de El Reposo”, donde experimenta su propia reclusión y trata de desafiar el guión que como mujer se le ha impuesto. Es el tedio de la hija de la casa, la angustia en suma, connotada en su propio nombre, cuya agitación le lleva a huir hacia el abismo de la carne. Frente a la represión, el desbordamiento sexual. Por ello, el relato se fabrica con los procedimientos de la invención generalizada de la sexualidad de la época y lo hace mediante varios mecanismos periféricos: la histérica y la prostituta, el asilo y el arrabal, el satanismo y la noche.

Aquel propósito de “hacerse buzo de almas y no pretender explicar el misterio por las enfermedades de los sentidos” (Huysmans 1986: 15), que proclama *Là-Bas* como desafío al naturalismo, está presente en *El caso clínico*. Pero aquí queda subrayado con la exageración y manipulación irónica de los propios esquemas naturalistas puestos al servicio de la parodia. La acumulación de pastiches sobre algunos motivos así lo demuestra. Por ejemplo, la referencia a las taras hereditarias, fisiológicas y psíquicas se

remarcan en el linaje distinguido de los antepasados del padre de la protagonista. Rodrigo es descendiente de un “fanático y violento inquisidor toledano” (Hoyos 1916: 8), unos rasgos que en clave humorística exageran la severidad de su vida impecable. Asimismo, a raíz de la muerte de su madre en un manicomio, decide fundar sobre un viejo palacio aislado de la ciudad la institución de El Reposo. Se trata de un espacio que en otro tiempo fue testigo de fastuosas fiestas y misteriosas aventuras de amor y que ahora, debido a los avances de la gran ciudad, linda con los arrabales miserables. En realidad, es una especie de cordón sanitario, un refugio aislado de la vida de la calle.

Su proyecto constituye una obra de higienización y serenidad sobre los presupuestos del determinismo ambiental. Frente al aspecto desolador de un manicomio, aboga por un sistema de bondad y bienestar. En lugar de “martirizar a los pobres locos” (9), trata de fortalecer su espíritu para, en un momento de lucidez, retornarlos a una vida de orden y buen sentido ya que la locura constituye un momento de debilidad: “fases agudas de las perpetuas ideas que martirizan a los hombres” (5). Por ello, como un “sabio de espíritu evangélico” (5) su cura es la de la resignación, la espera y la esperanza: “esperar, esperar siempre que la vida mostrara en un momento dado la falsedad de los ensueños, y entonces enseñarles a tener resignación. Esperar, esperar siempre era su sistema” (9).

Este sistema le lleva a estudiar a su hija bajo los aspectos de un caso clínico cuyo enigma trata de analizar. Por ello, las palabras que abren el relato: “...y sana de cuerpo y espíritu...”, manifiestan la idea fija que le atormenta: ocultar a su ayudante, Arturo Jonás, decidido a casarse con María que ésta es una enferma. Pero los puntos suspensivos introducen también la duda y la inseguridad, la sorpresa y el suspense. Desde el comienzo

se nos mantiene a la expectativa de que un secreto sea revelado. En el fondo, este relato es un cruce entre novela de terror, relato erótico y “novela policiaca”. Su estrategia está puesta al servicio de esa narración cifrada. De este modo, se intercalan varias historias que se cuentan desde la omnisciencia: la de la investigación médica, la erótica y la del terror satánico que conduce al crimen. Por ello, Arturo no actúa como narrador sino como el típico testigo de horrores de muchas novelas decadentistas, su presencia es la del profeta de buenas costumbres que como Jonás se embarca en una misión tempestuosa.

Gracias a ese narrador omnisciente e irónico que juega con el engaño, el lector no se sitúa ni en la perspectiva del médico ni en la del ayudante. Uno de los presupuestos fundamentales del relato es desmentir mediante la ironía y el humorismo llevado al grotesco el sistema integrador del médico. Desde las primeras líneas, el lector sabe que el médico miente, pero también descubre que su mentira remite a un sistema en que la verdad puede ser cuestionada. Es el padre quien a partir de la imagen congelada en un retrato, observa e interpreta a la hija y trata de visualizar un orden patológico. Es él quien “con la atención apasionada con que contemplaría el enigma de un caso incierto aún” (4), fabrica a la enferma para el lector. Varios signos concentran la atención del médico: “la palidez de alabastro, el gesto nervioso, galvanizado por una secreta alegría, o roto, fofo, aniquilado por un dolor [...] subterráneo” (7). Esa sospecha no hace más que engordar el enigma de su retrato, de su frialdad y crispación, del aura histérica, en suma.

Sin embargo, los vestigios naturalistas están privados de su auténtica funcionalidad. El retrato contemplado por el padre sirve para parodiar su perspectiva científica a la búsqueda de los signos del mal. La heroína naturalista ha cedido su puesto a la atormentada heroína decadentista. Su perfil responde a la mujer sensual de cabellos

color miel, ojos verdes luminosos y felinos, nariz carnosa, boca entreabierta y labios gruesos. No obstante, el padre pone bajo observación el retrato, trata de “leer claro en aquel libro escrito con sangre de sus venas” (5) hasta descubrir varios indicios: “la blancura mate y traslucida que daba una sensación de frío, un no sé qué de misterioso que flotaba en los ojos y en la frente, y las manos [...] de alabastro, maceradas, retorcidas en una involuntaria crispación y al mismo tiempo, rotas, tronchadas, inermes, como esas manos cercenadas de Santa medieval que de pronto nos escalofrían al hallarlas sobre un altar abandonado” (5).

Si su método consiste en esperar, la misma espera aplica a su hija, a quien escruta con la idea de que aflore algo escondido. Por ello, la contempla “con fijeza casi dolorosa” y “cada vez los rasgos se acusaban más enérgicos, más claros, más netos” (5). La expectación como método es la base del relato médico y del relato narrativo. Tras esta primera parte que sirve de marco se nos ha preparado para asistir a la revelación de ese secreto médico que se supone vergonzante. Sin embargo, el científicismo en la novela no deja de ser un señuelo, pues iremos descubriendo que los signos de languidez e indolencia leídos como estigmas de una posible perturbación mental responden a una desarmonía espiritual a raíz del choque entre la estrechez de la vida cotidiana y un inmenso anhelo de plenitud. No es casual que al final de esta primera parte se cree una atmósfera de misterio y pesadilla. El neurópata, tras augurar una vida de felicidad a Arturo con su hija y subrayar que es “sana de cuerpo y sana de espíritu” (7), parece ver en las sombras del atardecer “dos claras esmeraldas” que le miran “fijamente con diabólicas fosforescencias de embrujamiento” (7). El espanto que le asedia será el espectáculo portador de amenaza y placer para los decadentistas. A partir de este momento lo más importante es sugerir una atmósfera y crear un sentimiento de pavor en el lector.

## **Los furores del alma y del cuerpo: la represión engendra monstruos**

Este desplazamiento hacia el cuento de terror o más exactamente el cuento cruel, no es intrascendente. El marco mismo del manicomio es mucho más que la exploración objetiva de un medio ambiente. De forma deliberada ese ámbito constituye un espacio decadente condimentado con las especias acres de la anormalidad, la fealdad, lo macabro y lo grotesco. La obra maravillosa de El Reposo donde los enfermos “sobre la mentira de su locura” construyen “involuntariamente una vida llena de orden y de buen sentido” (10) junto a los cuerdos, es una farsa colosal. Su costra mágica de bienestar disimula la corrupción de un trasmundo diabólico: “la mansión de todo dolor, sobre cuya puerta pudiera escribirse la trágica inscripción que el Dante colocó sobre la de su Infierno: ‘¡Deja aquí, mortal, toda esperanza!’” (8).

El mundo así ironizado traza un mapa grotesco por cuyas regiones más repulsivas brotan las aguas turbias de la belleza contaminada y medusea. Una muestra representativa de este afán de mostrar los *dessous* y de ejemplificar la máxima de Dante es el aspecto que cobra la naturaleza, con “la irreal apariencia de esos paisajes crepusculares de algunos pintores enfermos del espíritu” (8), así como el inventario goyesco de personajes.

Pero la primera entrada de María en este clima de pesadilla rectifica algunos de los presupuestos médicos anteriores. El gesto congelado en el retrato cobra vida. Se trata de una risa nerviosa, una rabia o contento debidos a una “misteriosa excitación” (10), el “reflejo de internos estados de espíritu que adquirirían en su imaginación tal plasticidad que sin darse cuenta se traducían en un gesto real” (10). Estos estados responden a una sed de misterio, una atracción por la tiniebla y el abismo donde el sadismo halla su terreno natural: “una curiosidad malsana que le llevaba a escrutar el sedimento de realidad de la

tragedia y una plasticidad imaginativa que le presentaba los cuadros lúbricos, sangrientos y terroríficos con claridad cinematográfica” (10-11). En este estado de ánimo está el origen de toda literatura decadentista. Por ello, el sadismo y el satanismo son los dos polos entre los cuales oscila el alma sensual de la protagonista y los dos mundos por los que ahora circula el relato. De esta forma, se nos introduce en una especie de fábula invertida. María en el ocaso de la tarde otoñal avanza “como en esos cuentos de Perrault en que en medio de inexplorados vergeles, por donde el héroe perdido se aventura, surge feísimo genio o espantable bruja” (11).

Pero a diferencia de los cuentos formativos, María va al encuentro con algunos internos de El Reposo, amistades particulares cuya nota común es la fealdad física y espiritual, entendida a su vez como señal y síntoma de degeneración. La narración ostenta la lujuria de la fealdad tan grata al Decadentismo. Al lector se le asigna la posición de mirón fascinado ante esta puesta en escena de lo monstruoso: una mujer con aspecto de “un habitante de las cavernas” (11) que sujeta un gato disecado al que cree haber engendrado por la influencia de un extraño incubato, el maleficio de una bestia peluda que la posee día y noche; Jesús, el renegado, un sacerdote excomulgado entregado a una nigromancia mezclada de “sensualismo satánico y satiriaco” (12) que pretende resucitar las misas negras sobre el vientre de una virgen; Simón, un sabio inventor y alquimista; Lázaro, un mundano rico con los estigmas del vicio y la voluptuosidad y, por último, Juan, un delincuente “atacado de una sensualidad aguda” (13) acusado de estupro y asesinato. Se trata de una galería de locos sobre los que pesan en su mayoría delitos sexuales o prácticas mágicas.

Poco a poco se desentraña el enigma. En María “arde una hoguera de sensualidades inconfesables” (15), que primero le lleva a refugiarse en el placer cerebral. Por ello, ante los desvaríos morbosos de la poseída se dispara su imaginación: “¿Qué espantables ultrajes habría sufrido aquella desdichada para enloquecer así? Y se figuraba la ruda brutalidad de un hombre semisalvaje poseyendo un cuerpo frágil y quebradizo de adolescente, y, sin quererlo, sentía ella misma el contacto de la piel áspera y peluda y la dureza de los huesos ciclópeos” (11-12).

Del mismo modo, frente a la “pasión noble y serena, vagamente tocada del misticismo del sacrificio” (14) de Arturo, desea “una pasión violenta, un poco brutal y otro poco cruel, una de esas pasiones sin respeto ni ternura que acechan siempre en la sombra como alimañas salvajes, dispuestas a caer sobre su presa” (15). Pero a partir de ese momento, el personaje femenino cobra fuerza. Ante la propuesta de matrimonio con el que perpetuar la “herencia espiritual” (15) del padre, la muchacha pregunta sin rodeos: “¿Y yo qué represento en todo eso?” (15). La respuesta del prometido es la de asignarle el papel pasivo de un ángel del hogar sin individualidad ni deseos propios: “La misión más bella, más grande, más santa, una misión de caridad, de ternura, de amor” (15). Ante ello, María permanece indiferente: “sus ojos fascinados” contemplan “un espectáculo horrendo y maravilloso, una cosa extraña y alucinante como una pesadilla” (15). El paisaje crepuscular se puebla de figuras deformes propias de “un horrendo juicio final” (16), que trasladan a un universo satánico y ponen de relieve la atracción del abismo que caracteriza al individuo decadente. No en vano, la narración se desplaza hacia el interior del personaje para ahondar en su psicología de heroína decadentista, inquieta y contradictoria.

De este modo, emerge el auténtico conflicto: un “mal espiritual” motivado por un ambiente asfixiante e hipócrita que escapa a las explicaciones de la psiquiatría. Y es aquí donde ocurre lo verdaderamente importante de *El caso clínico*, pues será la indagación del alma de María y su toma de conciencia lo que realmente dispara la acción y quiebra definitivamente las expectativas de lectura: en lugar de la presentación, análisis y solución de un caso clínico según los factores del laboratorio novelesco, se nos sugiere un estado emocional, la descripción específica de un *état d'âme*, que hasta ahora sólo había sido esbozado.

En un sugestivo pasaje que viene a ser como un desarrollo narrativo del verso “Votre âme est un paysage choisi” en el que Verlaine repite líricamente el leitmotiv de Amiel: “Le paysage est un état de l'âme”, se establece la profunda compenetración entre el paisaje glacial y la insensibilidad de la protagonista. María desde un balcón, indiferente a todo, contempla perdidamente el infinito. Un equivalente verbal de *Convent Lily* (1891) en el que Spartali captó la languidez, el *ennui* femenino, a través del rostro de una mujer enclaustrada que con los ojos fijos en un punto imaginario, desvía expresivamente su mirada hacia el exterior.

Este sentimiento acentuado por la frialdad del espacio es remarcado a su vez con la acumulación de sensaciones áridas y grises que sugieren la inminencia del vacío, la irritación y desarreglo de los sentidos, el deseo de huida, la sed de infinito y de sueños sensuales:

En su alma no había piedad ni amor, ni simpatía ni ternura. Una inmensa aridez lo invadía todo, atroz sequedad espiritual resquebrajaba el terreno baldío, y por las enormes grietas, como en un cataclismo geológico, desaparecían ideas y sentimientos. Toda su vida espiritual vacilaba entre una alegría nerviosa, desordenada, que se deshacía en risas, en gritos, en gestos violentos y en canciones, y una tristeza inmotivada, gris y opresora, que le hacía agonizar de tedio, tristeza plomiza, que le sumía en una modorra hosca, haciéndole pasar horas y horas con los ojos fijos en un punto imaginario, los labios crispados y sin otra señal de vida que algún gesto de desesperación esquivado de vez en cuando. Y por encima de todo esto, como un “ananké”, flotaba un anhelo inexplicable, un deseo de no sé qué cosas malsanas que le llevaban a otear ansiosamente desde su balcón las lóbregas callejuelas que enlazaban al Sanatorio con los barrios extremos de la ciudad (17).

Esta descripción se aleja de las explicaciones causalistas y se ajusta a la atmósfera espiritual del fin de siglo. Es notable la proximidad con la imagen de la condición humana cifrada por Baudelaire como “une oasis d'horreur dans un désert d'ennui” o con la oleada de símbolos vinculados al culto de la *impuissance*, la conciencia del *néant*, la melancolía, el anhelo de cosas imposibles y la huida: el parque solitario de Verlaine, los árboles estériles de Mallarmé, la luna inalcanzable de Laforgue, los espacios áridos de Maeterlinck o el solitario Hamlet tan atractivo para los decadentistas por su fuerza soñadora y su gusto por lo macabro.

Como notable es también la seducción del *gouffre*, la “atracción atroz de aquel abismo en que su imaginación enferma ponía todas las monstruosidades, todas las aberraciones y todos los crímenes” (17). María como típica heroína decadentista, envenenada por su propia alma enferma de infinito, descubre en el abismo una fuente de novedad y experiencias. De este modo, se emprende el habitual *descensus ad inferos*, el viaje de conocimiento y de desintegración que hallamos en la narrativa decadentista. Frente a su padre y su prometido “tan estúpidamente candorosos” (17), el peregrinaje nocturno a la ciudad le pone en contacto con el desorden y el desenfreno sintiendo el deseo de “enfangarse” y “envilecerse” (18). Por ello, tras ir contemplando distintas escenas de borrachos, mendigos, prostitutas y chulos violentos, “como una bestia sumisa y cobarde que sigue al macho” (20) se entrega a un rufián.

Este viaje, desde la esperada abnegación hasta la afirmación de la voluntad de vivir, desencadena los subsiguientes descensos hasta los últimos peldaños de la espiral del sexo. La huida al frenesí de la carne funciona como terapéutica a la grisura de la realidad. María, virtuosa de día, de noche se transforma en la gran meretriz guiada por la llama inextinguible de su incontinencia:

Como una ramera, salía ahora todas las noches a prostituirse por los caminos. Eran unas horas de lujuria, de brutalidad y de miseria, unas horas en que se hundía en el fango, en que vivía en la más inmunda abyección, en que su cuerpo sufría todas las torturas físicas y su alma llegaba al límite de las degradaciones. Poseída, brutalizada, despreciada y maltratada por los jayanes, pasaba de mano en mano, temblando de frío y de deseo

sin fondo, como el tonel de las Danaides. Cuanto más ahondaba en las horripilantes voluptuosidades mayor era el abismo en que caía (20-21).

El enigma queda desvelado. Sin embargo, el relato privilegia la perspectiva de la “enferma” y no la mirada clínica. Lo que se pone sobre el tapete es la cuestión sexual, tema candente en los debates y discursos de la época. Que María sea o no una enferma es una cuestión de punto de vista. O de otro modo: la hija de un respetable burgués puede ser una ninfómana. En cualquier caso, lo que se desvela es que la represión engendra monstruos y ello a pesar de ser metaforizado como una posesión: “la fuerte atracción” que arrastra como “un imán” (17) o la “fuerza” que pesa como un “sortilegio” (21).

Sin duda, en este relato el cuerpo deja de ser un espacio inviolable de lo privado. El sexo es “no sólo una de las maneras más obvias de abrir las compuertas del cuerpo y poner en contacto sujetos incompatibles, sino también el medio propicio de reproducir esa aberración” (Nouzeilles 2000: 29). Frente al espacio cerrado del hospital, María permite conectar ese mundo aséptico, diurno y ordenado con el desorden de ciudad, la noche y el arrabal. La narración no economiza medios a la hora de describir ese peregrinaje entre las casuchas miserables del proletariado, los ventorros inmundos, los grupos de prostitutas, borrachos, soldados, golfos y obreros, las buñolerías o las escenas sexuales: “Junto a unas tapias, un hombre y una mujer, tirados en el suelo, permanecían abrazados mientras ella gemía quedamente” (18) y violentas, como la de la prostituta golpeada y pisoteada por su chulo.

En el fin de siglo la violencia y la sexualidad o el exceso de sexualidad se reconocen en los márgenes. Basta con revisar las crónicas periodísticas. Funciona como un distanciamiento social. Las “clases peligrosas” conforman un universo considerado brutal y grosero. El propio relato se hace eco de ello. Asimismo, la violencia se emparenta con fuerza y vigor. Los modelos hegemónicos de masculinidad muy sujetos a la afirmación de la heterosexualidad exhiben su virilidad violentamente. La mujer por su parte ha de constituir un ser pasivo, dulce e inerte.

### **Furores satánicos**

Entre estas fugas se produce un acontecimiento fundamental: la misa negra en la que María es elegida como piedra del altar. El episodio emparentado con la moda del satanismo fin de siglo y de la que *Là-Bas* constituye un ejemplo revelador, como examina Muchembled (2004: 256-270), introduce un tema importante y muestra la fuerza de las tendencias irracionalistas en la cultura y la literatura españolas del periodo. El propio Bernaldo en *Figuras delincuentes* (1909), al ocuparse de “Las brujas de Zugarramurdi” hace mención a la novela de Huysmans, quien, en su opinión, “ha descrito magistralmente” (2008: 116) las larvas o pensamiento lascivos.

La protagonista, guiada por los locos hasta la capilla del hospital, asiste con curiosidad lasciva a un espectáculo grotesco: la profanación del oficio sagrado con la cruz invertida con un macho cabrío, el altar recubierto con un paño negro y sujetado por dos mujeres desnudas, el sacerdote con una capa pluvial pintada de “figuras nefandas sanguinarias y obscenas” (22) y con dos cuernos sobre su frente o la salmodia que invoca a Satán. Es un ritual preparado para la salvación del mundo mediante el sacrificio del supuesto vientre virgen de la joven. Sin embargo, María escapa al sacrificio al revelar

cínica el misterio de su vida sexual. Y así para los locos, de virgen se transfigura en ramera, la prostituta secular que es preciso inmolar.

Tras ser execrada y conseguir liberarse seduciendo a Juan con un beso, prosigue el encuentro con el padre, el intruso que ha violado su secreto. Con este suceso surge un conflicto generacional inevitable, el choque entre dos mundos: el de la ciencia, la verdad, la virtud, el orden burgués, la represión, el egoísmo disfrazado de altruismo y el de la pasión, el vértigo, la transgresión, el ansia de plenitud, la libertad, el individualismo, y vuelve a relanzar su motivo principal: el descrédito de la medicina positivista, de la psiquiatría burguesa amparadora de valores y de normas de comportamiento.

Frente al diagnóstico paterno: “eres un caso clínico! Porque no eres una malvada (...) ¡eres una enferma, hija mía, una pobre enferma!” (27), su doctrina social y su terapia: “Dios nos ha dado el albedrío para dominarnos. La ciencia nos ampara” (27), María, en nombre de su verdad personal revela la ineficacia de este sistema opresivo y absurdo con una réplica digna de figurar entre la oratoria finisecular del culto al yo y los ditirambos decadentistas de los instintos:

¡Y vivir en un lento martirio (...), y pasar las noches en vela consumiéndose en un fuego maldito que nos roerá las entrañas, y agonizar siempre de deseo y consumirse siempre de ansiedad para que triunfe la estúpida vanidad de los otros!... O ponerse en cura (...). Ser un caso más en esta ridícula farsa de sanatorio, en que tus locos, tus pobrecitos locos, andan a estas horas por el jardín, dicen misas negras y pretenden asesinar a las gentes... Tu obra no es nada. ¡Tu obra es una farsa ridícula y cruel! (...) Aquí se queda todo, hasta tu nombre, que no quiero para nada, y yo seré yo, seré un ser miserable, abyecto, inmundo; un ser del que huirán las personas honradas haciendo la

señal de la cruz; pero *seré yo*. Viviré como quiera y donde quiera, y ya que tu ciencia y tus virtudes han hecho de mí una bestia insaciable, viviré como una bestia (27).

Sin embargo, este propósito está condenado al fracaso. Se trata de un desenlace decadentista, pero aderezado primero con elementos sentimentales de corte folletinesco: la crisis del padre atacado de una hemiplejía, su jadear de moribundo martirizado por su pena, la agonía última asistido por Arturo, testigo del cuadro de aquelarre que cierra el relato.

En este final en el que los locos entonando un himno apocalíptico bailan una danza calenturienta en torno a la hoguera donde yace el cadáver de María, reside la clave del gesto ideológico de *El caso clínico*. El naturalismo del doctor Vázquez, con su concepción unitaria de la existencia, no ha servido para explicar las agitaciones del alma ni las vesanias del demonismo, de lo sobrenatural; su proyecto regeneracionista no triunfa, a él sucumbe su propia hija sacrificada a manos de su obra. Es más, el doctor ejemplifica el optimismo terapéutico bajo un paternalismo propio de las élites sociales y profesionales. Su idea del asilo vendría a ser “un reflejo de ese desplazamiento cultural de largo plazo que condujo de la religión al secularismo científico” (Porter 2003: 122). De creyentes frente a herejes o de santos frente a pecadores, pasamos a cuerdos frente a locos. El Reposo es una muestra de ese ímpetu de institucionalizar propio del Estado racional. Es el espacio que separa lo “normal” de lo “demente”. Frente a lo racional existe el resto, lo otro. Por ello, se delimita un ámbito en que lo extraño y lo ajeno pueden ser manejados. Sin embargo, el relato nos muestra el asilo como problema. El propio médico es víctima de su proyecto y su sistema de cura queda desmentido. A fin de cuentas, él

mismo desde el principio ya se lo había cuestionado: “¿Iría a convertirse en uno de esos histriones para quien la ciencia es una mentirosa careta que oculta las miserias de su vida real?” (4).

Igualmente, el Decadentismo de María, con su rechazo de la moral burguesa, su *spleen*, su ebriedad vital por medio de experiencias sexuales y su anhelo de alejamiento social, del *là-bas*, se frustra, pues la realidad no perdona, derriba el ensueño y se venga con la muerte. Este desenlace extremo y negativo rompe con la apariencia inicial de un estudio naturalista y de sus posibles soluciones. Pero para ahondar en esta visión de la realidad la narración usa con fruición los registros macabros propios del Decadentismo. El *sabbat* final inspirado en el arte meduseo es un cuadro de fascinante corrupción, de belleza tétrica y decompuesta, fofa, torpe e inarticulada, donde no falta la firma de Sade y de Gilles de Rais o el pincel de El Greco:

Había cojos que daban grandes saltos grotescos; jorobados como ridículos simios que hacían muecas obscenas, y ciegos con grandes gestos inútiles azotaban el vacío, mientras sus ojos de bruñido jaspe lloraban purulentos. Había manos anchas, torpes y viscosas como patas de palmípedo; brazos desarticulados; piernas larguísimas; muñones asquerosos; caras flacas, espiritualizadas como la de los hidalgos del Greco por la llama que ardía en las pupilas, y caras redondas, fofas, tumefactas, comidas de costras; miradas aviesas, crueles, en que se asomaba el alma del marqués de Sade, de Gilles de Rais y de la Brinvillers (33-34).

Esta danza macabra incluye el lado sangriento de los antiguos aquelarres. María, como encarnación de la supuesta fatalidad femenina: la Gran Ramera bíblica, muere en la hoguera, abrasada por el fuego del infierno y de la purificación. Y ante esta misa negra en la que se renueva el sacrificio del calvario mediante la imagen de la mujer quemada viva, el narrador subraya con complacencia la belleza ardiente y triste del bárbaro suplicio comparable a las atractivas torturas de una imaginación delirante y espantosa como la de la Santa Inquisición: “Toda desnuda, desgarrada, ensangrentada, mancillada por todos los ultrajes, carbonizada a trozos; conservaba, sin embargo una belleza maravillosa que la hacía parecer uno de esos viejos ex votos que ardieron en las hogueras de la Santa Inquisición” (34).

Clara ilustración de sadismo militante donde la destrucción del cuerpo de la mujer recuerda el éxtasis del martirio padecido por otras mujeres terribles como las protagonistas de D'Annunzio en *La Nave* o *La Figlia di Iorio*. En los discursos de la época el cuerpo femenino “con su economía biológica anormal y su capacidad de alterar la relación entre el adentro y el afuera a través de la cópula y el embarazo, fue el campo principal de batalla” (Nouzeilles, 2000: 29). La mujer, irónicamente hija de un descendiente de un inquisidor toledano, acaba en la hoguera. Ya lo advirtió Jesús, el renegado: “Vas a morir, mujer, porque eres maldita entre todas las mujeres” (25). Herencia o no, lo cierto es que para María no hay salvación. Para el grupo satanista la mujer es un puro instrumento para el sacrificio. Para la ciencia representada por el padre es alguien que no encaja en el nuevo orden burgués y por tanto, un caso clínico.

Pero en este final además emerge no solo el horror del cuerpo muerto sino un horror intensificado por ser un cadáver desnudo, algo obsceno y abyecto. Se destruye así el cuerpo como asiento de la voluntad de vivir, de las fuerzas que no se pueden domesticar, de la sexualidad considerada peligrosa. El relato se ha internado por los caminos del género gótico hasta rematar en un cuento de terror sangriento y macabro. ¿Acaso no estamos ante de una de esas historias en la que una bella en apuros entra en una residencia extraña donde viven unos personajes inmersos en un terrible secreto que una vez revelado transformará todas las existencias para siempre?

La literatura de la segunda mitad del XIX, como estudió Praz (1969), hizo del horror una fuente de placer y belleza. De hecho, el horror es desde el romanticismo hasta el Decadentismo una categoría de la belleza. El Decadentismo continuó la revolución romántica que reemplazaba la belleza clásica única por la belleza plural y multiforme. Por ello, en esta literatura lo gótico será un elemento clave. Es obvio que nos hallamos ante una mutación de lo gótico. Llámese postgótico o gótico urbano, lo que es indudable es que en la década de 1880 se produce un importante resurgimiento gracias a la influencia que Poe y su traductor Baudelaire ejercieron en autores como Huysmans, Verlaine, Mirbeau, Rachilde, Wilde, D'Annunzio, Darío, Valle-Inclán, etc. Este renacimiento de lo gótico en su mayoría coincide con el simbolismo y el Decadentismo finiseculares y en él el nuevo paisaje será el de la ciudad como fuente de amenaza y desolación.

Es interesante al respecto la visión de la ciudad y de los suburbios que Arturo, mientras vela al médico y trata de interpretar lo sucedido, tiene desde el balcón:

Por primera vez en su vida serena y fría, de sabio que no ve sino lo que tiene que ver, dióse cuenta del pulular de gentes sospechosas, del ir y venir de tipos ambiguos; con curiosidad creciente contempló la fauna del hampa, observó sus movimientos, las masas confusas, los acoplamientos imprevistos... Por encadenamiento de ideas, la vida de fuera parecía que invadía el jardín de “El Reposo” y que todas aquellas cosas malsanas y calenturientas se asentaban allí. Y por absurdo fenómeno anímico, asoció sin quererlo, a las imágenes lúbricas o groseras, la nobilísima de María de las Angustias, la repulsiva a Sara, la estrafalaria de Simón (30).

Es una especie de revelación que desestabiliza los pilares en los que se apoyaba su saber médico presuntamente conocedor de la naturaleza humana y evidencia que el asilo no es más que un cinturón de seguridad alrededor del nuevo orden burgués. Como afirma Byron:

If the city is now the primary Gothic landscape, the primary figure at the heart of most Victorian *fin de siècle* texts is the scientist. Many forms of nineteenth-century materialist science, including Lombrosian criminal anthropology, had attempted to provide tools for identifying and categorising what was decadent, criminal, abnormal within human nature, to establish and distance what was alien and reaffirm the stability of the norm. But science did not just offer reassuring ways of categorising and ordering, of locating and fixing lines of difference; it was also a transgressive and disruptive force. From evolutionary theories to mental physiology, the study of the workings of the mind,

science actually bore much of the responsibility for challenging the stability and integrity of the human subject (2001: 134).

En efecto, la ciencia adquiere ese estatus de un saber paradójico al tratar de ofrecer soluciones tranquilizadoras y a su vez cuestionar la estabilidad de los sujetos, un aspecto que Cardwell (1995) y Poe (2010) han analizado en el campo del Modernismo hispánico. Pero sobre este camino de la duda frente al cientificismo se abren otros interrogantes sobre lo desconocido y lo sagrado. Ni la ciencia ni tampoco la religión de la que es posible burlarse como lo hace la sociedad secreta de El Reposo, son sistemas que permiten explicar lo irracional. Para Jesús, el renegado, las misas negras no solo van a devolver la razón a los locos sino que el “mundo va a dejar de penar” (21). El satanismo introduce de este modo en la novela otros saberes y prácticas alternativas, hace suyo un discurso sacrílego contra el poder y adquiere un sentido subversivo en la exaltación del sujeto como amo del universo.

Hoyos ha aprendido de Huysmans dos lecciones decisivas. La primera relativa a esa “perversidad diabólica que se infiltra, sobre todo en lo que concierne a la lujuria en las mentes de las personas agotadas” (1984: 107), un enigma que permanece sin aclarar: “la palabra “histeria” no resuelve nada; puede ser suficiente para precisar un estado material, para señalar unos zumbidos irresistibles de los sentidos, pero no deduce ni explica las consecuencias espirituales que van unidas a este fenómeno” (107). La segunda, que “cuando el materialismo se sobreexcita, se alza la magia” (1986: 311). Pero también ha aprendido de los decadentistas la imposibilidad del ideal, el fracaso de las lejanías, del *là-bas*.

### **Furores literarios**

En el prólogo a la edición francesa de *El caso clínico*, el doctor Levaditi expresa su fuerte impresión de lectura y valora el conocimiento que el autor tiene de la psicología. Esto le permite “lire dans le grimoire de l’âme humanine, impénétrable pour le commun des mortels” (1928: 6). Ante este mundo sombrío aconseja ver la vida bajo el aspecto de una línea armoniosa. También Simarro leyó la novelita como un cuento de miedo. Hoyos nos brinda un relato de terror atravesado por los registros del cuento erótico y del ocultista, en el que no falta hasta casi una trama “policial” con enigma, investigación y asesinato incluido. De hecho, el moribundo doctor Vázquez trata de desvelar el secreto a Arturo, un ayudante muy poco dotado para la investigación que descubrirá el asesinato final: “...María de las Angustias... las noches... los locos... caso clínico... la muerte... yo, yo... culpable... inmundicia... honor...” (31).

Esto no es algo insustancial si tenemos en cuenta que en el siglo XIX se impone “la fascinación por el crimen” (Muchembled 2010: 325). Las crónicas de sucesos se pueblan de descripciones de atrocidades asesinas. Varios discursos hablan del delito y de los delincuentes y exhiben la ansiedad y el miedo ante el hecho de ser violentamente desposeídos. Lombroso llega a inventar un modelo de criminal nato entre los cuales, para tranquilidad de los burgueses, estaban, por ejemplo, los anarquistas. En el campo de la novela policiaca es indudable la paternidad de Poe y la fascinación que ejerció en el Decadentismo. Por su parte, el periodismo se regodea en la crónica negra y la influencia de lo gótico se deja sentir en la literatura popular.

Sin lugar a dudas, todas las modalidades usadas por Hoyos son muy aptas para captar la atención del lector de *La Novela Corta*, un público que había que conquistar

en los quioscos. De ahí el uso de estrategias de impacto de los nuevos modos de comunicación, la publicidad y el periodismo. No es casual que muchos de los temas sensacionalistas de la crónica negra se reciclen literariamente o se escriban teniendo presente el efecto que se desea provocar en el lector urbano. Pero ante todo, esta colección constituye un escaparate de las distintas caras de una modernidad problemática y problematizada como supo mostrar el Decadentismo.

El mundo de Hoyos está hecho de objetos culturales preexistentes y prolongaciones de lecturas. Ante su escritura es difícil discernir lo que es propio de lo que pertenece al motivo literario que interpreta. Surge un compuesto, un híbrido que es lo más interesante. Su escritura, como ejemplifica *El caso clínico*, tiende a lo superlativo y desbordado: es furiosa, arrebatada, exaltada, agitada, violenta e insaciable, una auténtica ceremonia del furor.

Los usos que se hacen del Decadentismo no solo muestran nuevos modos del contar sino también de hacerse cargo e interferir en otros discursos sociales como el médico, el sexual y el religioso. El siglo de la ciencia, la medicina y el progreso de la razón se pone en entredicho. Se explica así por qué tanta ansiedad de la crítica ante este programa estético en el que los dispositivos del poder acaban cuestionándose. Pero también permite explicar la operación de higienización a la que fue sometido y sigue sometiéndose en España el Modernismo. La prueba más clara es esa pereza crítica que parece negarse a ver que hubo un Decadentismo y cuyos usos pueden encontrarse en esos desvanes del canon que constituye la literatura popular.

## Bibliografía

Alfonso, M<sup>a</sup>. *C. Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del Decadentismo hispánico*. Oviedo: Universidad, Departamento de Filología Española, 1998. Impreso.

Astrana, L. “Los *noveluscos* de Hoyos y Vinent”. *El Día*, 2 Sep. 1919: 8. Impreso.

Beccari, G. “Prefazione”. *Il Caso Clinico*. Firenze: Luigi Battistelli, 1920: 7-12. Impreso.

Bernaldo, C. y Llanas, J. M<sup>a</sup>. *La mala vida en Madrid*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1998. Impreso.

Bernaldo, C. *Figuras delincuentes. Figuras delincuentes en el Quijote. Edgardo Poe y la psicología criminal*. Jaén: Alcalá, 2008. Impreso

Byron, G. “Gothic in the 1890s”. In D. Punter (Ed.), *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2001, pp. 132-142. Impreso

[GER.]. “¡¡Asqueante!!”. *La lectura Dominical*, 26 Feb. 1916, XXIII, nº 1156: 135. Impreso

Campos, R., Martínez, J., Huertas, R. *Los ilegales de la naturaleza*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000. Impreso

Cansinos Assens, R. “Las novelas de Antonio de Hoyos. Su moralidad”. *La Correspondencia de España*, 22 Abr. 1918: 4. Impreso

Casares, J. "Literatura Barata". *Crítica Efímera*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962: 202-206. Impreso

Cardwell, R. "Médicos chiflados: medicina y literatura en la España de fin de siglo. *Siglo Diecinueve*, 1, 1995: 91-116. Impreso

El Caballero Audaz (seud.) (Carretero, J. M.). "Antonio de Hoyos y Vinent". *La Novela Corta*, Número Índice con semblanzas, enero-junio 1916, s.p. Impreso

---. "Nuestras visitas. Antonio de Hoyos y Vinent". *La Esfera*, nº 110, 5 Feb. 1916, s. p. Impreso

Fernández, P. *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*. Woodbridge: Tamesis, 2008. Impreso

Foucault, M. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1998. Impreso

Gil-Albert, J. *Crónica-General (Primera Parte)*. En *Obra Completa en Prosa*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1983, T. IV. Impreso

González-Ruano, C. "Lecturas. La hora española". *El Heraldo de Madrid*, 12 Feb. 1931: 3. Impreso

Hoyos, A. de. *El caso clínico*. Madrid: La Novela Corta, 29 Ene. 1916, nº 3. Impreso

Huysmans, J. K. *A Contrapelo*. Madrid: Cátedra, 1984. Impreso

---. *Allá-Lejos*. Barcelona: Bruguera, 1986. Impreso

Levaditi, C. "A Antonio de Hoyos y Vinent". *Le Cas clinique*. Paris: Veuve André Coq éditeur, 1928: 5-7. Impreso

Marañón, G. "Prólogo". A. de Hoyos, *Sangre sobre el barro. Paisajes Patológicos*. Madrid: Cairel, 1993: 12-15. Impreso

Muchembled, R. *Historia del diablo*. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso

---. *Una historia de la violencia*. Madrid: Paidós, 2010. Impreso

Nouzeilles, G. *Ficciones somáticas: naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000. Impreso

Ojeda, J. "La Plataforma de la Risa. Comedia en tres actos, original de Antonio de Hoyos y Vinent". *La Libertad*, Madrid, 12 Ene. 1936: 5. Impreso

Otero, A. "Desde el 18 de julio yo no me he movido de Madrid porque soy un hombre leal". *La Voz*, 15 Nov. 1937: 4. Impreso

Poe, K. *Eros pervertido. La novela decadente en el Modernismo hispanoamericano*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. Impreso

Porter, R. *Breve historia de la locura*. México: FCE, 2003. Impreso

Praz, M. *La Carne, La Muerte y el Diablo (en la literatura romántica)*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1969. Impreso

Rosa, N. *Usos de la literatura*. Valencia: Tirant lo Blanch, 1999. Impreso

**Las referencias futbolísticas en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique:  
un encuentro entre oralidad y visualidad.**

[Erwin Snauwaert](#)

*KU Leuven*

Según el conocido crítico literario Fernando Aínsa, se lleva a cabo en la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX una “recuperación, a través de nuevas formulaciones estéticas, de la oralidad, del imaginario popular y colectivo” así como una notable “integración de expresiones de la cultura popular y de la cultura de masas” (*Raíces populares y cultura de masas*, 76). Esta tendencia, que también continúa en las primeras décadas del siglo XXI, no solo se concreta en las numerosas referencias al cine, a la tele o a la música que se incorporan a los textos literarios, sino también en una creciente tematización del deporte y, sobre todo, del fútbol (80). Basta pensar en un cuento clásico como *Puntero izquierdo* (1954) de Mario Benedetti, en el que un futbolista decide inoportunamente un partido comprado, o, más recientemente, en *La pena máxima* (2014), novela en la que Santiago Roncagliolo hace avanzar una trama político-detectivesca al compás de los encuentros disputados por la selección peruana en el mundial de Argentina del 1978. Es importante, a este respecto, que el fútbol no constituya un mero telón de fondo de la acción, sino que, gracias a “la teorización estética del juego mismo” (Aínsa, *Raíces populares y cultura de masas* 81), participe plenamente del proceso de significación del texto. Este procedimiento se perfila de manera muy ilustrativa en la obra de Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939), en la que las frecuentes referencias futbolísticas, al sintonizarse con otras muchas alusiones a películas y

canciones populares, alimentan unas estrategias narrativas como la visualidad y la oralidad y resultan ser significativas para la representación literaria.

## **1. Hacia una intelectualización del fútbol**

Sin querer ahondar en el fútbol como fenómeno sociológico, (1) nos parece conveniente esbozar primero cómo este deporte consiguió infiltrarse en la literatura como tal, para pasar después a su tematización en diferentes novelas, cuentos y ensayos de Bryce. El fútbol se popularizó al final del siglo XIX entre las élites universitarias en Inglaterra y, por ser este país el motor de la revolución industrial y de la internacionalización del comercio, ya rápidamente se convirtió “en un negocio espectacular [...] que le precedió al proceso de la globalización” (Carrión, *La gol-balización del fútbol* 21-23). Pese a esto, su reconocimiento como fenómeno cultural es de fecha bastante reciente, ya que mucho tiempo fue menospreciado por los intelectuales. Así aparecía en la literatura de los años 1910-30 sobre todo como frivolidad típica de la vanguardia (2) y hasta finales del siglo XX era visto como “políticamente incorrecto” debido a su relación con unos regímenes totalitarios (Cappa, 8-10). Mussolini explotó el mundial de Italia de 1934 como propaganda fascista y la junta militar de Videla vio en el de Argentina en 1978 una oportunidad para lavarse la cara. Otra razón por este desinterés es de orden más bien antropológico: el fútbol sería retrógrado para la raza humana porque “se juega con los pies, lo cual se opone a la evolución” (Villoro, 1). Por lo tanto, encarnaría en el contexto latinoamericano el segundo polo de la notoria discusión ideológica entre civilización y barbarie (Wood, 267) y solo les serviría de escapatoria existencial a los pobres, que

proyectan sus deseos en el equipo favorito (Cappa, 24). Todos estos factores crearon “una presión social” que por muchos años impidió que la resonancia del deporte rey “rebasara los límites del barrio, el descampado, el canallesco arrabal” y se compatibilizara con las letras (Villoro, 1-2).

Junto con otras manifestaciones de la cultura popular, el fútbol se integró plenamente en la literatura en las últimas décadas del siglo XX. Como lo señala Jorge Volpi, el tránsito a la democracia que se realizó en muchos países de América Latina por esos años trajo consigo “como inesperada consecuencia el declive de la literatura política” (179). Este “ambiente apolítico” (181) infundió en la literatura latinoamericana, que hasta entonces se había dado a conocer como fenómeno monolítico gracias a la generación del ‘*Boom*’, una coexistencia de perspectivas distintas que la convirtió en “una entelequia, una agrupación artificial sin sentido” ni “rasgos compartidos” (162). Esta heterogeneidad parece ser una característica fundamental del ‘*Posboom*’ y se ilustra en la irrupción de unos temas como la violencia, el amor y el sexo que, a pesar de su gran variedad, todos se vinculan a la vida cotidiana (Shaw, 260).

Lo cotidiano, tal como ha sido teorizado por Rita Felski, se describe en base a unas claves temporal, espacial y temática. Mientras, en lo que atañe a los dos primeros parámetros, implica una atención por lo repetitivo (Felski, 20) y supone un espacio casero que le garantiza al ser humano seguridad y privacidad (25), (3) este enfoque despierta el interés, en el nivel temático, por unos comportamientos rutinarios y unos sentimientos comunes. Estos resultan ser tan constitutivos para el individuo como unos sucesos de orden más

transcendente, y, por lo mismo, no deben ser considerados como mecanismos aburridos compulsivos sino como actos significativos (17-18). (4) Por esta valoración estética de la vida de todos los días --“the aestheticisation of everyday life” (27)--, la literatura no solo abre las puertas a las costumbres domésticas, sino a todo lo que ocurre a pie de calle, como la información trivial comentada por los noticieros, la diversión y el ocio (16). Al constituir un aspecto de la cultura popular de lo más común, el fútbol encaja perfectamente en la atención por lo cotidiano (5) y conecta con lo que Marc Augé llama “une anthropologie du proche” (16-17). Augé ve esta antropología de lo próximo como un ejemplo de lo que denomina “surmodernité”, una tendencia sociocultural que, al fijarse esencialmente en un “ahora” y un “aquí” intrascendentes, vive pendiente de una aceleración y de una reproducción ininterrumpida del espectáculo, tal como ocurre en la difusión masiva de fútbol (Augé y Derèze, 160-161). Por este camino, el fútbol se ha ganado una resonancia geopolítica impresionante por la que se ha asegurado “su presencia en la cotidianidad de nuestras vidas” (De La Fuente, 262) y, al mismo tiempo, ha preparado su propia “intelectualización”. De hecho, hoy día entusiasma tanto a los meros aficionados como a “una amplia gama de escritores, artistas e investigadores” y “se resignifica como objeto de estudio desde perspectivas diversas” (Carrión, *El fútbol es ancho y ajeno* 30-31). (6)

En la literatura latinoamericana, este nexo entre narrativa y fútbol se patentiza, por ejemplo, en *Cuentos de fútbol* (1995), una selección de textos efectuada por el antiguo futbolista Jorge Valdano, o en *El fútbol a sol y sombra* (2010) de Eduardo Galeano. Si en estos escritos el fútbol se elabora sobre todo como tema, a través del juego mismo o de las emociones que despierta, adquiere una dimensión literaria más pronunciada cuando

su imaginario apoya el proceso de significación de la novela, combinando así los códigos de una actividad física y de una expresión cultural (Wood, 273). En otras palabras, “verbalizándose”, el fútbol, más que jugarse, “se piensa y se interpreta, al mismo tiempo que construye y forma parte de los imaginarios colectivos” (Carrión, *El fútbol es ancho y ajeno* 30) y da cuenta de su pertinencia literaria. Esta intelectualización se concreta en Bryce: mientras en sus primeros textos el fútbol aparece como tema fugaz en los partidos escolares de Julius (*Un mundo para Julius*, 1970) o como acotación socio-histórica al ilustrar la precariedad de la aculturación indígena en Lima, (7) en las obras posteriores suele acoplarse sobre todo a la técnica narrativa. Más específicamente, las referencias futbolísticas actúan de conjunto con las alusiones a las canciones y al cine, otras muestras de la cultura popular importantísimas en la narrativa global del autor (Krakusin, 37, 40), y hasta intensifican las capacidades que tienen estas para producir respectivamente unos efectos de oralidad y de visualidad.

## 2. Fútbol y oralidad

El interés por lo diario que echa las bases de la intelectualización del fútbol va acompañado en la narrativa de una atención por unos medios de expresión populares y por el uso del registro oral. Como lo formula Huarag Álvarez, “todos los hechos cotidianos” como “las lecturas que realizan [los héroes], la música que prefieren y las canciones de la época” (205) coinciden en entrañar una “dimensión mimética” que “se ve reforzada por la intención de la oralidad” (190). En los textos de Bryce, esta oralidad (8) es activada entre otros por las abundantes referencias a unos cantautores populares

como, para citar solo a algunos, Toña la negra, Bola de Nieve, o Carlos Gardel (Bryce Echenique, *El hombre que hablaba* 87, 136, 298-299). A este respecto, Krakusin alega que las canciones populares latinoamericanas como el vals criollo, la ranchera, el tango y el bolero le valen a Bryce para establecer un cuadro de referencia común que “da vida y consolida formas objetivas que permiten al lector compartir el mundo de los protagonistas, sus aventuras amorosas y sus desventuras” (Krakusin, 40). (9) Bourhan El-Dim Khalil comparte este punto de vista añadiendo que “la música realiza las mismas funciones que apreciamos en una película: crea un ambiente, simboliza una situación o una época pasada” (116) y, por lo tanto recurre a un tipo de memoria colectiva que tiende a involucrar al lector. No obstante, la mayor pertinencia de estas reminiscencias musicales está en sus consecuencias narrativas. Concretamente, su melodía y su letra familiares llevan a los personajes a una introspección que les permite “revivir una y muchas veces la misma experiencia, que [...] es semejante a la técnica usada por el psicoanálisis, hasta que eventualmente el protagonista llega a un equilibrio emocional [...]” (Krakusin, 136-137). Igual que lo hace una cura por la palabra, las canciones populares se presentan como un “significante” que “a partir de su sin-sentido [...] engendra la significación” (139). Por lo tanto, funcionan como sueños reparadores, como si fueran “un medio eficaz para la curación de los problemas mentales” y les brindan a los héroes un discurso que muchas veces los reconcilia con la realidad (142).

Esta sensación reconfortante que, según Felski, es inherente a los rituales cotidianos (20), también se desprende del discurso sobre el fútbol. Llama la atención, a este respecto, que el tratamiento psicoanalítico al que se somete el protagonista en *La vida exagerada de Martín Romaña*, se hace predominantemente en términos futbolísticos. En esta primera

parte del díptico *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*, el héroe llega a París para sacar adelante una vocación literaria concebida según los ideales de Proust. A esta ambición puramente artística se opone su mujer Inés, que le exige a Martín que ponga su talento al servicio de la revolución cubana y de la literatura de compromiso que estaban en boga en mayo del '68. Esta desavenencia hunde al héroe en una depresión muy fuerte de la que trata de salvarlo un psiquiatra, ofreciéndole exactamente una imagen inspirada en el fútbol.

Luego [el psiquiatra] añadió:- Relájese usted. Piense, por ejemplo, en la tranquilidad del equipo rojo, mientras se está jugando cerca a la portería del ya dominado equipo azul.

Este hombre habla mi idioma, estamos hechos para entendernos. Fútbol, además, este psiquiatra es un genio (Bryce Echenique, *La vida exagerada* 509).

A partir de este momento, el imaginario futbolístico le permitirá a Martín tamizar su crisis y, además, le servirá de criterio para focalizar todo lo que pasa en su alrededor. Concretamente, se ve como “portero del equipo rojo”, color con el que trata de contrarrestar el ambiente “grisáceo” en el que lo dejó su depresión y se defiende ante el azul del adversario (Bryce Echenique, *La vida exagerada* 511). Este color azul representa sistemáticamente lo negativo: el yo-narrador aborda su relato proponiéndose “salir de la melancolía *blue blue blue*” (13), tilda a los profesores decepcionantes de la Sorbona de “señores azules” (31) y apoda a un médico incompetente de “Danubio Azul” (563). También en la segunda parte de su cuaderno de navegación, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, Martín califica de este mismo color unos sitios donde no consigue amar

plenamente a Octavia, como el “hotelucho” de Bruselas (Bryce Echenique, *El hombre que hablaba* 82) o el barco Victoria con su imponente chimenea azul (293). La oposición cromática inducida por las camisetas de ambos equipos se establece con tanta insistencia que acaba motivando la denominación de las dos partes del díptico (Snauwaert, 105). Mientras Martín llama “cuaderno azul” a *La vida exagerada*, que relata el fracaso de su matrimonio y su inhibición literaria, le reserva el nombre de “cuaderno rojo” a *El hombre que hablaba*, novela en la que espera resarcirse mediante el amor por la joven Octavia. Señalándole a Martín los efectos benignos del color rojo, el psiquiatra le anima a escribir sus vivencias, tarea en la que le ayudará la muchacha. Así la extensa ‘talk cure’ lleva a la redacción misma de los dos tomos y termina por “convertir” a Martín en un “escritor” (Bryce Echenique, *La vida exagerada* 510) que, paradójicamente, “andaba hablando por el mundo” (Bryce Echenique, *El hombre que hablaba* 185).

Además, el héroe sigue utilizando una terminología futbolística para describir la evolución sentimental que acompaña este proceso curativo. Así califica el amor platónico en el que se va transformando su relación con Octavia, por los obstáculos que le pone la familia de la chica, de “operación olvido de Octavia”, cuyas iniciales “O-O” interpreta como un resultado “cero-cero”. El marcador en blanco significa para él un “inolvidable empate” al encaminarlo hacia una resignación que le permita equilibrar nuevamente su vida (Bryce Echenique, *El hombre que hablaba* 175). Esta imagen engancha inmediatamente con otra remisión a la crónica deportiva, más exactamente, la muletilla “deme un comprendido, por favor, Artacho” (175). Por ella, la radiofónica limeña instaba al citado periodista para que transmitiera la posición de unos bolidos extraviados en un rally por una provincia remota del Perú. Aunque tienen que ver con otro deporte, estas

palabras procedentes de “Pregón deportivo” acoplan en cada una de sus apariciones al “desasosiego” del protagonista un mismo sentimiento de seguridad y de control, como consta en la letra del himno introductor del programa: “*Un canto de amistad/ de buena vecindad/ unidos nos tendrá eternamente*” (156). De esta manera, el fútbol otra vez juega un rol análogo al de la música, que le vale a Bryce “para comunicarle ritmo a la obra, lo que le permite al lector pulsar el estado de ánimo del protagonista y seguir su evolución emocional” (Krakusin, 137). De hecho, a partir de este momento, las referencias al empate a cero y a Artacho proliferan en la novela, poniendo de relieve su efecto benéfico en las situaciones turbadoras que viven el propio Martín u otros protagonistas como Manongo Sterne en *No me esperen en abril*.

En esta última novela, que a su vez le dedica mucha atención a la cultura popular al enumerar varios títulos de canciones populares y películas, vuelven a aparecer las mismas imágenes. Ahora es Manongo quien se vale del empate a cero para referirse al desencuentro que viene instalándose en la relación compleja con su amada Tere (Bryce Echenique, *No me esperen* 571, 574). También retoma la expresión “Deme un comprendido, Artacho” para hacer el balance de sus amores. Cuando cesan las reuniones anuales primaverales, a las que alude el título y en las que solían juntarse ambos protagonistas, dicho apóstrofe traduce el deseo de establecer un orden racional que contraste con la desesperanza (504). Entrometiéndose en las focalizaciones de los personajes centrales, las imágenes prestadas al fútbol no solo se diseminan por unas novelas específicas, sino que también trascienden sus límites. Tal recurrencia puede considerarse típica tanto de una reproducción excesiva de la información que, para Augé, es una de las características fundamentales de la comunicación de masas de la que

participa el fútbol (Augé y Derèze, 161) como de la práctica narrativa del autor. Según Ortega, el estilo de Bryce es “obsesivo, a veces maniático de los detalles” (*El hilo del habla*, 15), lo que se manifiesta en “una enunciación teatralizada por su derroche” (36) en la que “los paralelismos, repeticiones y circularidad del relato se basan en un sistema rítmico del habla evocativa, dialógica y humorística” (43). De este modo, las repeticiones de palabras y de expresiones vinculadas al fútbol concuerdan con la “locuacidad discursiva” con la que el autor da cuerpo a “una escritura que emula un lenguaje conversacional y coloquial, lleno de giros populares y capaz de incorporar mil y una digresiones del narrador [...] a la manera de una buena charla” (Ferreira, 79). Es muy significativo, a este respecto, que el propio Bryce explicita la dimensión oral del fútbol, confesando que “los mejores partidos de fútbol en Lima, nunca los vi en el Estadio Nacional, los ‘vi’, sí, los ‘vi’, en los cafés y bares donde el público comentaba las maravillosas jugadas que jamás existieron pero que pudieron haber existido” (Ortega, *El hilo del habla* 119). Asimilando a la narración unos modos redundantes, anónimos, propios del hablar común, (10) esta oralidad se ajusta a la cotidianidad, que es inherente al discurso sobre el fútbol y que, como se ha visto, ha contribuido a asentar la atención literaria por este deporte (Wood, 271). De esta manera, el imaginario futbolístico y la oralidad coinciden en poner en primer plano unos fenómenos propios de la cultura popular que antes “fue considerada como signo de la barbarie” (Franco, 738), y cooperan en la representación literaria. Tal como lo formula Marcone, la explotación del registro hablado en Bryce, lejos de obedecer a un deseo “de fidelidad a un discurso oral específico”, pone en marcha una construcción discursiva de lo oral (256). En el presente caso, la oralidad destaca una función tranquilizadora y

terapéutica, cuyo alcance quedará más claro al examinar el segundo proceso narrativo estimulado por las referencias al fútbol: la visualidad.

### 3. Fútbol y visualidad

Además de propiciar cierta práctica estilística, las referencias futbolísticas llevan a “una infiltración de la cultura visual en la narrativa”, igual que lo hace, según Bourhan El- Dim Khalil, la intertextualidad de las películas (104). Como aparece en la despedida de Martín e Inés en *La vida exagerada de Martín Romaña* (586), un calco del famoso final de *Casablanca*, o en la enumeración de títulos en *No me esperen en abril* (57), estas alusiones apelan a “la formación cinematográfica” del lector y, tal como las canciones, cumplen “una función semiótica” (Bourhan El- Dim Khalil, 108-109) poniendo en marcha una memoria colectiva. Al mismo tiempo, la afinidad entre novela y cine procede de la importancia que le concede Bryce a lo que se podría llamar “la visualidad”. (11) Concretamente, esta equivale a una estrategia por la que “casi todos los hechos, la información que tenemos de los personajes, sus acciones, vienen narrados desde el punto de vista de algún o de algunos personajes” (Bourhan El- Dim Khalil, 112) y por la que muchas veces “la palabra se ve desplazada a un lugar relativamente secundario” por “los mecanismos de la imagen en movimiento en su estado más puro” (103). (12) En consecuencia, las menciones del fútbol, por no hacerse con tanta frecuencia y precisión como las del cine --solo se mencionan contadas veces jugadores o partidos concretos (13) -- no se prestan en primer lugar a la nostalgia típica de la “narración sentimental” de Bryce (Krakusin, 43), sino que sobre todo se empeñan en ofrecer una imagen plástica del relato.

Fijándose preferentemente en el espectáculo mismo, o sea, en el mecanismo del juego y en el ambiente popular que lo circunda, las metáforas concernidas aprovechan el fútbol en su aspecto más rutinario y cotidiano (Augé, 160) y, paradójicamente, lo emplean para representar cierta situación de manera más vistosa. Por estas vías, el fútbol conecta con “una estética de lo exagerado, que hiperboliza tanto los actos de vida como los de habla” y que también es típica en el autor (Ortega, *Alfredo Bryce Echenique y la estética de la exageración* 75).

A este respecto, los resultados poco alentadores que suelen sacar los futbolistas peruanos en campeonatos internacionales visualizan el fracaso amoroso que viven ciertos protagonistas (14). En su efímero baile con la tan deseada pero inalcanzable Octavia, Martín se da cuenta de la vanidad de sus aspiraciones y se compara con “nuestra eternamente quimbera aunque derrotada selección nacional de fútbol, que sabe ser delicia de las tribunas hasta con seis goles en contra” (Bryce Echenique, *El hombre que hablaba* 272). También la decepción que les reserva a los héroes el crucero a bordo del Victoria, que, a pesar de reunirlos por un breve período, termina separándolos definitivamente, es anunciada por el fracaso de Cholo Sotil, el prometedor jugador peruano que, por falta de disciplina, no pudo lanzar su carrera en el FC Barcelona (290). Representando de manera más palpable la evolución sentimental de los personajes, las alusiones al fútbol consiguen “dar a entender una situación, tanto a nivel del espacio narrativo como a nivel psicológico y emotivo del narrador”, como si de “recursos y procedimientos cinematográficos” se tratara (Bourhan El- Dim Khalil, 109) y se presentan “como componentes inseparables del discurso verbal” (104). Este procedimiento se ejemplifica todavía más nítidamente en varias crónicas de *Permiso para sentir* (2005), en las que Bryce se vale de unas imágenes relacionadas con la

infraestructura futbolística para resaltar el desquiciamiento de la realidad peruana. De este modo, *Pasalacqua y la libertad* (15) trata la irremediable extinción del equipo del Ciclista Lima Association y recuerda la degradación del antiguo estadio nacional cuyas “tribunas [...] le regalaron otros países o la colonia inglesa de Lima” (Bryce Echenique, *Permiso para sentir* 104). Su aspecto destartalado es pormenorizado en *El campeón y la inmundicia*, ensayo en el que el autor rememora a un ídolo personal suyo, el legendario Lolo Fernández. Este recuerdo reaviva el mal funcionamiento del Universitario de Deportes, un club en el que los entrenadores de los equipos juveniles terminaban pidiendo limosna y las jugadoras de la sección baloncesto casi siempre eran demasiado bajas por causa de una “deficiente alimentación” (211). Como si esto fuera poco, narra cómo la flamante piscina del mismo complejo adquirió una dudosa fama cuando un nadador, en su tentativa de pulverizar el récord mundial de permanencia en el agua, solo logró ensuciar la piletta con sus excrementos, ante un número limitadísimo de espectadores. Este valor alegórico aparece otra vez en *De regreso del infierno*, que retrata cómo, en los desprestigiados distritos limeños de La Victoria y Barrios Altos, unos chicos juegan “embadurnados” y “como locos” en “canchas de carroña” (324), un espectáculo que confirma para Bryce “la impresión de que, en el Perú, deporte y miseria material y moral han estado siempre profundamente ligados” (208). De esta forma, el deterioro sistemático de las acomodaciones motiva la escasa eficacia deportiva ya comentada y le endosa al Perú una reputación de eterno segundón. Efectivamente, el ensayo *Los viejos limeños* describe cómo, debido a su nivel deplorable, el juego peruano llega a constituir una disciplina propia: “el fútbol jugado por peruanos en el Perú” (332-333). El diletantismo que infiere este apelativo repetidas veces toma cuerpo en “La Selección Peruana de Fútbol” que en *No me esperen en abril* es vista como

“un producto patriótico-nacional, intocable antes de un campeonato mundial o latinoamericano, mas nunca después” (Bryce Echenique, *No me esperen* 581). Gastando sus energías en unas interminables preparaciones, a la hora de la verdad, es víctima de un lamentable espíritu de derrota y, para colmo de desdichas, cae “autogoleado por Bolivia” (237-238, 254). Por lo mismo, el equipo nacional resulta ser tan ineficiente como Mono Jordán, un personaje que a pesar de “tener tres cojones” no consigue hacer el amor (254), y explica por qué el Perú suele tener poco impacto en el escenario internacional. (16)

Tales caricaturas infunden en los peruanos un complejo de inferioridad, que, además, es agravado por los estereotipos impuestos por unos países extranjeros, como lo sugiere la escena de *La vida exagerada* en la que Martín trata de surtir efecto en un público de estudiantes parisinos, contando la notoria tragedia del Estadio Nacional de Lima en todas sus proporciones estereotipadas. (17) A petición de un amigo inglés, se comporta, atrapado en “la cinematográfica soledad de King Kong” como “nativo”, como “auténtico peruano”, que relaciona su relato sobre “los muertos y heridos del fútbol en el Perú” (Bryce Echenique, *La vida exagerada* 49) con otros arquetipos sobre el Imperio Incaico y Pizarro. Aunque, insistiendo en el lado truculento de los acontecimientos, el héroe también se burla de sus oyentes extranjeros movidos por el morbo, sobre todo pone en evidencia la imagen reduccionista y discriminatoria que tienen estos del Perú. Amplificándoles las proporciones a estas carencias, las referencias al fútbol dejan establecidos unos escenarios y unos héroes que, tal como lo explica Aínsa, “encarnan auténticas alegorías existenciales” y reflejan una “compleja realidad socio-cultural contemporánea” (*Una literatura que hace sociología* 407). Por la vistosidad con la que retratan cierto fenómeno, conectan plenamente con “el poder evocador de las imágenes y las sugerencias de una metáfora” y resultan ser más pertinentes que “los datos

estadísticos y las informaciones objetivas” (394). Así, la tematización del fútbol finalmente le injerta a la narrativa un valor de denuncia que supera el impacto esencialmente memorativo o sentimental de las referencias fílmicas e invita a una lectura social de los textos citados. Estas implicaciones también se cristalizan en una imagen que, reformulando las reglas básicas del juego, pretende convertirse en instrumento adecuado para sondear la realidad circundante. Este artificio se entreteteje en las reflexiones que se hace Manongo en *No me esperen en abril*, al recorrer los muchos meandros de su pasado.

Y Manongo iba conociendo cada vez más la desasosegante sensación de primer y segundo tiempo, como él mismo la llamaba. La de estar prácticamente en dos sitios a la misma vez, la de haber jugado el primer tiempo de un partido de fútbol en un equipo y el segundo en el otro. [...] Era como haber visto siempre más que los otros, siempre demasiado, y como si al terminar no hubiera nunca una conclusión definitiva a nada, ni un desenlace verdadero y como si perteneciese a muchos lugares y a ninguno al mismo tiempo (326).

La alteración de la lógica que gobierna el enfrentamiento entre dos equipos destaca una vacilación entre diferentes puntos de vista que, más que reflejar indecisión, constituye una fortaleza mental. Dando cuenta de unas posiciones aparentemente opuestas gracias a una privilegiada ubicación en “dos sitios a la misma vez”, esta sensación lleva a una perspicacia que permite “ver más que los otros” y, por lo tanto, hasta les atribuye a las referencias futbolísticas un significado moral. Es revelador, además, que este deseo de relativización y de imparcialidad coincide perfectamente con la actitud que a menudo adopta el propio Bryce en su obra ensayística y se remonta a su experiencia como jugador. En el equipo infantil del Universitario de Deportes, pidió jugar después del descanso en la alineación rival del Independiente argentino con el solo fin de ponerse en el pellejo del adversario (Bryce Echenique, *Permiso para vivir* 315). Es como si, por esta inversión de los roles, el autor pretendiera adjudicarse una visión multifocal que le permita ponderar en varias situaciones los pros y los contras y juzgar así más cabalmente la sociedad en la que le toca vivir. Así vuelve la misma imagen en la entrevista *En España está surgiendo un racismo extraño* (Bryce Echenique, *Crónicas perdidas* 124) y en su ensayo *Crianza y malacrianza literaria* para defender su

predisposición al “eclecticismo” (Bryce Echenique, *Penúltimos escritos* 65-66) como antídoto contra unas posiciones políticas o literarias que, por ser demasiado pronunciadas, obstaculizan una visión más matizada de la realidad. En esta capacidad, el funcionamiento de las referencias futbolísticas demuestra, tal como lo afirma Aínsa, que “la novela no solo es ‘crónica social’ de su tiempo, sino uno de sus posibles condicionantes” (Aínsa, *Una literatura que hace sociología* 393). Insistiendo en el papel crítico que puede desempeñar para aprehender una realidad desahuciada, la literatura parece servir en estos textos de Bryce de recurso “al individuo, a hombres y mujeres en su dimensión más auténtica, perdidos entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira [...] para justificar nuevos sueños y esperanzas” (Aínsa, *Raíces populares y cultura de masas* 85). A través de este llamamiento a la sagacidad y a la comprensión, la visualidad acaba encontrándose con la oralidad, reforzando el valor terapéutico que esta tenía, y, junto con ella, deja su impronta en la representación literaria del fútbol en las novelas y los ensayos de Bryce.

### **Conclusión**

En la narrativa de Bryce, las referencias futbolísticas engendran unos procedimientos retóricos y narrativos análogos a los que ponen en marcha las numerosas apariciones de la música popular o del cine. Con las primeras comparten una oralidad, que aprovecha una repetición típica de la cotidianidad y les estructura a los protagonistas las experiencias como lo haría un discurso psicoanalítico. De las segundas, toman prestada una visualidad por la que destacan de manera sumamente vistosa unas taras de la sociedad peruana. Suscitando una preocupación social, esta visualidad se conjuga con los valores integrados en el registro oral y hasta infunde en los protagonistas una perspicacia y un espíritu equitativo con los que pueden poner el dedo de forma más certera en las heridas de una realidad desacreditada. Por estas vías, el fútbol termina intensificando la función que suelen desempeñar las reminiscencias cinematográficas y musicales, y apuesta por su propia intelectualización: si bien las referencias a este deporte se asocian con la trivialidad, solo raras veces son gratuitas. Al contrario, poniéndose plenamente al servicio de la representación literaria, esta integración del fútbol a la narrativa solidifica la posición de un discurso popular en el conjunto más hegemónico de la expresión literaria (Wood, 271) a la vez que ofrece una interpretación más amplia de unas estrategias narrativas clave en la obra del autor.

### **Notas**

(1). El funcionamiento sociológico del fútbol ya ha sido ampliamente descrito, entre otros, por sociólogos como Norbert Elias y Eric Dunning (*Quest for excitement. Sport and Leisure in Civilizing Process*, 1986) y periodistas como el argentino Dante Panzeri (*Dinámica de lo impensado*, 1967) o el español Vicent Verdú (*Mitos, ritos y símbolos*, 1981).

(2). De este modo, el fútbol se tematiza en la obra de unos poetas vanguardistas españoles como Miguel Hernández, Rafael Alberti o Gerardo Diego. También sigue apareciendo en la literatura española más reciente, como por ejemplo en Javier Marías, quien alude esporádicamente al fútbol en sus novelas y hasta le dedica unos ensayos exclusivos en *Salvajes y sentimentales* (2007).

(3). Visto que la casa es el espacio tradicionalmente reservado a la mujer y que la organización cíclica del tiempo parece oponerse a una concepción masculina del tiempo, enfocada en el cambio continuo, Felski considera estas claves como “femeninas” (19).

(4). Josefina Ludmer insiste todavía más en la importancia de la cotidianidad, explicando cómo la narrativa reciente echa mano de unas “escrituras del presente” que,

en el caso extremo, tienden a borrar los límites entre los géneros, entre realidad y ficción, entre lo económico y lo cultural y hasta cuestionan la autonomía de la literatura misma (1-2). Esta concepción “postautónoma” de la literatura aprovecha lo diario de manera gratuita, disociándose de los conceptos de equivalencia y de comprensión y, por lo mismo, no corresponde con la integración de lo cotidiano por medio del fútbol en la obra de Bryce que, como se verá, está íntimamente vinculada a la problemática de la representación literaria.

(5). Felski advierte que lo popular y lo cotidiano no son términos simplemente intercambiables, visto que los miembros de las capas altas también llevan una vida cotidiana y tienen sus costumbres (16). El fútbol sí integra los dos componentes en la medida en la que como deporte popular ampliamente difundido se ha anidado en la experiencia diaria de casi todo el mundo.

(6). Esta intelectualización del fútbol ya se vislumbraba a mediados el siglo XX en Europa. Así Albert Camus confesó encontrar en este deporte una “ética” de lo arbitrario que presidía a su filosofía existencialista y contrastaba con la intransigencia de Sartre, que difícilmente se puede imaginar como “preocupado por la suerte del Paris Saint-Germain” (Villoro, 1-2).

(7). Este aspecto se ilustra en los encuentros callejeros que disputa Manolo con unos serranos en *Su mejor negocio* (*Huerto cerrado*, 1968). Una vez que el héroe se entera de la condición humilde de sus adversarios, deja de jugar con ellos y disocia así unas capas sociales que, en realidad, tendrían que convivir. Al referirse a las migraciones internas de los andinos a Lima a mediados del siglo XX, este relato remite, como lo afirma Wood, a un contexto urbano en el que a continuación se desarrollará la pasión por el fútbol (267-268). De hecho, Wood considera este aspecto urbano como el factor que condiciona una primera ola de interés por el fútbol en el Perú. Las dos otras fases decisivas son las dictaduras izquierdistas de Velasco Alvarado y Fujimori, que valoraban la cultura popular en los años 1960 y 1990 respectivamente (267-268). Para Wood, la presentación a través del fútbol de los problemas de la aculturación y de la sociedad clasista a los que alude *Su mejor negocio* también se observa en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, donde los deportistas serranos tienen un estilo menos sofisticado que los costeños, y en *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa, donde la castración por mordida de perro del joven futbolista Pichula Cuéllar simbolizaría el estancamiento de la clase media (280).

(8). La “oralidad” ya ha sido avanzada como una de las características fundamentales del estilo de Bryce por Ortega (*El hilo del habla*, 22) y Marcone. Siguiendo a Marcone (250), la consideramos aquí en su repercusión en el registro y en el estilo de la narración y no en su elaboración temática tal como se perfila en otras novelas peruanas como *El canto de la sirena* (1977) de Gregorio Martínez o *El hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa.

(9). Solo señalamos aquí el parentesco en el funcionamiento de la música, del cine y del fútbol, ya que no es nuestra intención hacer un análisis sistemático de las canciones o de las películas citadas en la obra de Bryce. En lo que se refiere a las canciones, remitimos a Krakusin, que estudia la influencia de la música popular sobre todo en la novela *La última mudanza de Felipe Carrillo*. A este respecto, la autora avanza que, por la integración de la música, Bryce también pone en evidencia un sentimentalismo que rompería con la tradición machista que impera en las letras latinoamericanas (Krakusin, 136, 140). Aunque el fútbol inevitablemente trae consigo una connotación masculina y

agresiva, importa decir que Bryce la subordina completamente, como lo veremos, a su impacto social generado por los procesos de oralidad y de visualidad.

(10). El lenguaje ordinario también es considerado por de Certeau como una de las más importantes manifestaciones de la vida diaria en la literatura (35).

(11). También Paz Gago se refiere a “la visualidad” como concepto que tiende el puente entre cine y novela (*Escritores de cine*, 44). Según este mismo investigador, el parentesco entre estos dos medios y la transposición de uno a otro depende sobre todo del grado en el que cierto texto se asemeje a un guion y contenga descripciones precisas que permitan “mostrar o poner ante los ojos” cierta situación (Paz Gago *Propuestas para un replanteamiento metodológico*, 222). Aunque no es nuestro objetivo analizar aquí las posibilidades de una transposición de los textos tratados a un medio visual, este planteamiento sí da cuenta de la importancia del efecto visual que establece el fútbol en la obra de Bryce.

(12). Según Bourhan El- Dim Khalil, esta estrategia coincidiría con la técnica cinematográfica del “encadenamiento fundido” (112), que consiste en la rápida sucesión de las perspectivas de distintos personajes. En cuanto a su elaboración formal en la obra de Bryce, este procedimiento es agilizado por unas técnicas de focalización implícita que, prescindiendo de marcas que indiquen la percepción, permiten que los puntos de vista de los personajes se enganchen y se repartan fácilmente sobre las novelas y hasta entre ellas (Snauwaert, 12).

(13). Solo aparecen muy esporádicamente unos futbolistas peruanos como, por ejemplo, Hugo ‘Cholo’ Sotil (Bryce Echenique, *El hombre que hablaba* 290) o Teodoro ‘Lolo’ Fernández (Bryce Echenique, *Permiso para sentir* 208).

(14). El paralelismo entre el amor y la pasión por el fútbol se nota también en *Tantas veces Pedro*, cuando el héroe califica los pasos de baile con los que se conquista a Beatrice el doctor Chumpitaz -cuyo apellido posiblemente recuerda a otro célebre futbolista peruano- sucesivamente de “gol peruano” (Bryce Echenique, *Tantas veces Pedro* 143), “gol de media cancha” (144) y de “Perú campeón” (145).

(15). Este relato figura también en *Cuentos de fútbol*, el ya mencionado florilegio de Valdano.

(16). Esta idea del ‘*second best*’ aparece asociada a otro deporte en *Tantas veces Pedro*. En esta novela el héroe se califica, por sus amores que nunca llegan a realizarse plenamente, de “Poulidor del amor” como referencia al “ciclista más popular de Francia [...] que nunca ganaba una carrera y siempre llegaba segundo [...]” (Bryce Echenique, *Tantas veces Pedro* 126).

(17). Esta catástrofe, que Martín describe como “la tarde aquella en que centenares de personas murieron o resultaron heridas en un partido de fútbol, porque a un árbitro se le ocurrió tocar el pito cuando no debía tocar el pito” (Bryce Echenique, *La vida exagerada* 49) tuvo lugar en 1964 cuando la anulación de un gol al Perú provocó un asalto a la cancha que se saldó con centenares de muertos.

#### **Obras citadas**

Aínsa, Fernando. “Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999): 75-86. Impreso

---. “Una literatura que hace sociología. El ejemplo de la narrativa latinoamericana”. *Revista del CESLA*, 13, 2 (2010) : 393-408. Impreso

Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil, 1992. Impreso

- Augé, Marc y Derèze, Gérard. "Le sport como phénomène surmoderne". *Recherches en communication*, 5 (1996): 159-173. Impreso
- Bourhan El-Dim Khalil, Mariam. "A. Bryce Echenique y el cine: semejanzas e influencias". *Anales de literatura hispanoamericana*, 29 (2000): 103-120. Impreso
- Bryce Echenique, Alfredo. *Tantas veces Pedro*, Madrid: Cátedra, 1977. Impreso
- . *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona: Argos Vergara, 1981. Impreso
- . *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, Barcelona: Plaza y Janés, 1985. Impreso
- . *Permiso para vivir*, Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso
- . *No me esperen en abril*, Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso
- . *Crónicas perdidas*, Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso
- . *Permiso para sentir*, Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso
- . *Penúltimos escritos*, Lima, Peisa, 2009. Impreso
- Cappa, Ángel, et. Al. "El Fútbol y las artes". *Cuadernos Hispanoamericanos* 581 (1998): 7-26. Impreso
- Carrión, Fernando. "La gol-balización del fútbol". *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, 14 (2006): 21-29. Impreso
- . "El fútbol es ancho y ajeno: Selección de referencias en la literatura y el arte de América Latina y Europa". *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, 14 (2006): 30-39. Impreso
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1980. Impreso
- De la Fuente, José Luis. "La narrativa del 'post' en Hispanoamérica: una cuestión de límites". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999): 239-266. Impreso
- Felski, Rita. "The Invention of Everyday Life". *New Formations*, 39 (2000): 15-31. Impreso
- Ferreira, César. "La palabra de Alfredo Bryce Echenique". *Letras*, 78, 113 (2007): 75-88. Impreso
- Franco, Jean. "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas". *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 200 (2002): 737-752. Impreso
- Huarag Álvarez, Eduardo. *Estructuras y estrategias en la narrativa peruana*. Lima: Fondo Editorial, 2004. Impreso
- Krakusin, Margarita. *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental*, Madrid: Pliegos, 1996. Impreso
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas", *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 17 (2007): 1-6. Fuente electrónica <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Marcone, Jorge. *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y reinscripción del discurso oral*. Lima: Fondo Editorial, 1997. Impreso
- Ortega, Julio. "Alfredo Bryce Echenique y la estética de la exageración". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 521 (1993): 71-88. Impreso
- . *El hilo del habla. La narrativa de Alfredo Bryce Echenique*, Universidad de Guadalajara, 1994. Impreso
- Paz Gago, José María. "Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 29 (2000): 43-74. Impreso

---- “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual”. *Signa: revista de la Asociación Española de*

*Semiótica*, 13 (2004): 199-232. Impreso

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid: Cátedra, 1999. Impreso

Snauwaert, Erwin. *Crónica de una escritura inocente. La focalización implícita como base interpretativa de las novelas de Alfredo Bryce Echenique*, Leuven: University Press, 1998. Impreso

Villoro, Juan. “El arte y el fútbol”. *La insignia*, (2001):1-2. [http://www.lainsignia.org/2001/abril/cul\\_043.htm](http://www.lainsignia.org/2001/abril/cul_043.htm) Fuente electrónica

Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Barcelona: Mondadori, 2009. Impreso

Wood, David. “Reading the Game: The Role of Football in Peruvian Literature”. *The international Journal of the History of Sport*, 22, 2 (2005): 266-284. Impreso