

COLLOQUIA

Escrituras plurales
Resonancias

Edición

M. Carmen Domínguez Gutiérrez

Edivaldo González Ramírez

Sofía Mateos Gómez



Comité scientifique :

Rosalba Campa, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

Elsa Cross, UNAM

Javier Gómez-Montero, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Hector Pérea, UNAM

Couverture : Diana Paola Pulido Gómez

Maquette : Gerardo Centenera, Jérôme Dulou, Roy Palomino

Mise en page : M. Carmen Domínguez Gutiérrez, Edivaldo González
Ramírez, Sofía Mateos Gómez

Révision : Yrma Patricia Balleza Dávila, M. Carmen Domínguez Gutiérrez,
Graciela Estrada, Tíehi Disseka Michelet Gondo, Edivaldo González
Ramírez, Enrique Martín Santamaría, Sofía Mateos Gómez, Roy Palomino,
Diana Paola Pulido Gómez, Mónica Moreno Ramos, Victoria Ríos Casta-
ño.

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété
intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégra-
lement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation
du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des
Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction,
intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.
Droits réservés.

© 2020, Eduardo Ramos-Izquierdo

ISSN : 2605-8723

ISBN : en cours

A todos los actores y lectores de este proyecto
editorial que desde hace años lo han apoyado

A Eduardo Ramos-Izquierdo,
por hacerlo posible

Índice

En el umbral: resonancias plurales	9
<i>Voces críticas</i>	19
Punctum borgiano	21
El acto de lectura en la obra de Borges <i>Rafael Olea Franco</i>	23
Contrapunto continental	43
Transgresiones en las bibliotecas: cómo desacralizar un espacio <i>Stefano Tedeschi</i>	45
Resonancias plurales de Venecia	73
Cuerpos en vilo, identidades en tránsito: la narrativa de Guadalupe Nettel <i>Margherita Cannavacciuolo</i>	75
Héctor Galmés o el oficio de escritor <i>M. Carmen Domínguez Gutiérrez</i>	89
El cómic plural: el empleo de la transposición en la didáctica de la literatura hispanoamericana <i>Alice Favaro</i>	101
Lo plural en la escritura: Selva Almada, Mariana Enríquez y Gabriela Cabezón Cámara <i>Susanna Regazzoni</i>	111

Consonancias / Disonancias	123
Sufrir metamorfosis: algunas consideraciones sobre los narradores proteicos	
<i>Jesús Cano Reyes</i>	125
La novela neopolicial cubana y una perspectiva generacional desencantada	
<i>Paula García Talaván</i>	141
Otros espacios. El espacio mexicano como tropo en las narrativas extranjeras	
<i>Nora Marisa León-Real Méndez</i>	157
<i>Soprabiti scambiatei</i> . Conexiones entre Europa y Latinoamérica en la Neovanguardia	
<i>Pablo López-Carballo</i>	191
Polifonía cortazariana	199
De casa y cuerpo tomados: entre caminos de la evolución del pensamiento de Julio Cortázar	
<i>José Cardona-López</i>	201
S'échapper de l'élan acquis : le penchant pour la prise de risque technique de Julio Cortázar	
<i>Victoria Ríos Castaño</i>	213
El surrealismo y la poética inconformista de Julio Cortázar en <i>Teoría del túnel</i>	
<i>Andrea Gremels</i>	225
Julio Cortázar en India: <i>Prosa del Observatorio</i> y la escritura sin tiempo	
<i>Edivaldo González Ramírez</i>	235
Variaciones mexicanas recientes	249
El <i>Diario del dolor</i> . La escritura patográfica	
<i>Adriana Sandoval</i>	251
<i>En la zona prohibida</i> . El otro, mi sombra y el angustioso descubrimiento de Jean-Paul Sartre: "El infierno es el otro"	
<i>Théophile Koni</i>	283

“Finalmente” y la medida que distingue las pluralidades literarias <i>Adriana de los Ángeles Mancini</i>	295
Ecos primigenios	307
El nacimiento de la literatura en América Latina: raíces y conflictos de identidad <i>Roy Palomino</i>	309
Ecos y reflejos: <i>Pedro Páramo</i> y “Tristeza de verano” <i>Yrma Patricia Balleza Dávila</i>	323
El espacio fantástico ciudadano en la narrativa de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar <i>Julia Isabel Eissa Osorio</i>	337
En torno al imaginario del desierto en <i>Cipango</i> de Tomás Harris y <i>Nostalgia de la luz</i> de Patricio Guzmán <i>Mónica Moreno Ramos</i>	365
Primeras escrituras y oralidades	389
La relación epistolar Reyes-Gonnet: afirmando una ética del cuidado <i>Ana María Luna Peña</i>	391
La escritura íntima como construcción de un cuerpo textual en <i>El arte de la fuga</i> de Sergio Pitol <i>Carlos del Castillo</i>	403
Más allá de las mitologías fronterizas: paisajes tijuanaenses en la narrativa de Heriberto Yépez <i>Carlos Sifuentes</i>	419
Formas de creación escénica, convenciones y presencias en tiempos de pandemia <i>Eunice Susana Alanís Gallego</i>	437
La construcción de la masculinidad a través de la atenuación en textos orales: tres casos de mujeres jóvenes de Monterrey <i>Liz Maleni Uribe Martínez</i>	451
Bibliografía	461
Index Nominum	491
Index Rerum	501

<i>Cuatro voces autoriales</i>	505
<i>De Fabulario</i> <i>Rosalba Campra</i>	507
<i>De Bisturí de cuatro filos</i> <i>Vicente Quirarte</i>	513
<i>Micros</i> <i>Raúl Brasca</i>	523
<i>Templos de arena</i> <i>Elsa Cross</i>	527

EN EL UMBRAL RESONANCIAS PLURALES

Desde la resonancia de un coloquio

El Coloquio “Escrituras plurales: teoría y práctica”, previsto originalmente para el mes de mayo del presente año, tuvo que ser anulado por razones de todos conocidas. Después de la experiencia de ocho seminarios doctorales y de cuatro defensas de tesis realizados en línea durante los meses de mayo a julio, decidimos organizar el coloquio por medio de la videoconferencia. De tal manera, renovamos la invitación a los colegas del evento de mayo y a otros más. Para nuestro beneplácito, numerosos investigadores confirmaron su participación en esta aventura académica.

Así pues, el Coloquio internacional “Escrituras plurales: teoría y práctica” *on line* se llevó a cabo a lo largo de nueve sesiones distribuidas del 17 de julio al 7 de agosto. El *Séminaire Amérique Latine (SAL)* tuvo el honor de organizar por primera vez, en el marco del *CRIMIC* y quizá en el ámbito del hispanismo en Francia, un evento de esta naturaleza. Este coloquio, desarrollado durante el periodo vacacional de verano, contó con la intervención de cuarenta y dos participantes de una quincena de universidades de tres continentes: una respuesta sorpresiva a la convocatoria. Es sin duda excepcional que todos los participantes inscritos cumplieron con la lectura en línea de su ponencia o el envío de la grabación y/o del texto para ser leído. Notable también que el número de

participantes haya sido muy superior al promedio en este tipo de eventos.

Como siempre ha sido nuestra costumbre, el coloquio fue organizado por el *Séminaire Amérique Latine* en el marco de la colaboración permanente con un grupo de universidades de nuestra red: principalmente con la Università Ca' Foscari Venezia y también con el apoyo de la Université Félix-Houphouët-Boigny de Abidjan, de la Freie Universität Berlin, de la Università degli Studi di Bologna, de la Universidad de Buenos Aires, de la Université de Louvain, de la Universidad Complutense de Madrid, de El Colegio de México, de la UNAM, de la Universidad de Murcia, de la Sapienza Università di Roma, del Tecnológico de Monterrey, de la Texas A&M International University y de la Università degli Studi di Torino.

Resonancias de un *flashback*

La organización de eventos

En el otoño de 2010, en el ámbito de la reflexión teórico-metodológica del *Séminaire Amérique Latine*, comenzamos a construir el tema de investigación “Escrituras plurales”. Desde entonces perfilamos las que han sido nuestras cinco líneas temáticas principales: *La reflexión teórica*; *En torno a los conceptos de espacio y de tiempo*; *La genericidad literaria y sus variantes*; *Del autor y sus artificios a las percepciones del lector*; *De temas canónicos y/o actuales*.

Dicha reflexión, que propone la declinación de un campo cultural y literario (Bourdieu), nos ha permitido establecer un marco para la creación de una red de relaciones y la consecuente organización de más de doscientos eventos académicos (seminarios, jornadas de estudio, coloquios internacionales, conferencias magistrales, mesas redondas, presentación de autores) a lo largo de una década.

Dos jornadas de estudio en París (el 5 de noviembre de 2010 y el 26 de marzo de 2011) precedieron un primer coloquio internacional que coorganizamos en la Sorbonne con la Universidad de Granada el 27 y el 28 mayo de 2011. En esa ocasión tuve la oportu-

tunidad de exponer el primer enfoque de la propuesta. Meses después coorganizamos dos jornadas fundadoras: en Sevilla en colaboración con su universidad y en París con la Università Ca' Foscari. A esas tres universidades, desde 2012, se han incorporado en la coorganización de eventos sobre la pluralidad de la escritura una veintena de universidades de diferentes latitudes: españolas (Alcalá, Complutense de Madrid, Valencia); italianas (Bergamo, Bologna, Roma, Udine); alemanas (Augsburg, Kiel, Jena); de Europa central (Budapest); norteamericanas (Texas, TAMIU); y latinoamericanas (Buenos Aires, UBA y El Salvador; Federal de Santa Catarina; Colegio de México, Tecnológico de Monterrey, UNAM).

Además de los participantes de estas instituciones universitarias, tanto en nuestras actividades en la Sorbonne como en las coorganizadas con universidades de nuestra red, vale la pena recordar a otros ponentes procedentes de universidades y centros culturales de: Argentina (Córdoba, Nacional del Litoral, Conicet); Brasil (Brasilia, Federal do Espírito Santo, Federal de Santa Maria); Colombia (Antonio Nariño, Javeriana, del Norte); Costa Rica (Universidad de Costa Rica); México (El Colegio Nacional, UAM, Oaxaca, Puebla, Veracruzana); Alemania (Goethe Universität, Freie Universität Berlin, Leipzig); Eslovenia (Liubliana); España (Instituto Cervantes, UAM, Murcia, Salamanca, Zaragoza); Italia (Bari, Cassino, Napoli L'Orientale, Padova, Roma 3, Trieste, Verona); Francia (Cergy, Lille, Montpellier 3, Paris 3, Paris Ouest, Paris 8, Toulon); UK (Cambridge, University College London; Middlesex University London); Corea del Sur (Ulsan).

En el marco de la organización de estas actividades académicas hemos estimado esencial el escuchar la voz autorial de escritores contemporáneos.

Las publicaciones

Nuestro proyecto ha considerado prioritaria la publicación, lo más rápidamente posible, de las ponencias presentadas en los eventos académicos.

Efectivamente, la pluralidad de la escritura ha sido el tema central de los artículos reunidos en los diecisiete números de *Les Ateliers du SAL* (2012-2020), en los nueve volúmenes de la presente colección *Colloquia* (2017-2020) y en diversos volúmenes publicados por las universidades de nuestra red. Citemos los principales: *Letral* (Granada, 2011)¹; *Diaspore Quaderni di Ricerca 2. Scritture plurali e viaggi temporali* (Venezia, 2013), *Escritura plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios* (Udine, 2015); *Symcity 5. Escrituras y lectura plurales de la ciudad Iberoamericana* (Kiel, 2017); *Anejos Artifara: Rappresentazioni del limite. Passaggi del Fantastico tra letteratura e cinema* (Torino, 2017); *Jorge Luis Borges. Viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas* (Olms, 2018); *Diaspore Quaderni di Ricerca 12. L'altro sono io* (Venezia, 2020).

Precisemos también algunas publicaciones puntuales de los participantes en nuestros eventos sobre el tema: *Revista Digital Universitaria UNAM*, Vol. 13, Núm. 1 (México, 2013); *Kamchatka*, Núm. 2, (Valencia, 2013); *Philologia hispalensis*, Vol. 27, Núm. 1-2 (Sevilla, 2013); *Diaspore Quaderni di Ricerca 3. Scritture migranti* (Venezia, 2014); *Rassegna iberistica*, Vol. 37, Núm. 102, 2014; Vol. 38, Núm. 103, 2015; Vol. 39, Núm. 105, 2016 (Venezia, 2014-2016); *Oltreoceano*: Núm. 8, 2014; Núm. 9, 2015 (Udine, 2014-2015); *Diaspore Quaderni di Ricerca 10. Donne in fuga – Mujeres en fuga* (Venezia, 2018).

La presente resonancia textual

El volumen *Escrituras plurales. Resonancias*, el noveno de la colección, publica veintiséis artículos de una selección de las ponencias presentadas en el coloquio en línea del verano pasado².

El término “resonancia”, fundamental en su título, comprende diversos significados. Lo utilizamos evitando la especificidad “técnica” de las ciencias duras (física o química). Preferimos pri-

¹ Por cuestiones de legibilidad, me permito citar de manera abreviada las publicaciones. La ficha completa se encuentra en la bibliografía.

² Hemos previsto otra publicación para la que estamos reuniendo los textos de colegas que nos solicitaron una prórroga y que estará próximamente en línea.

vilegiar las posibles declinaciones de los sentidos derivados del dominio artístico-musical: “el sonido producido por repercusión de otro”; y, en particular, al asociado a los armónicos en la música: “Cada uno de los sonidos elementales que acompañan al principal en una nota musical y comunican timbre particular a cada voz o instrumento” (DRAE). Así, emplearemos el término “resonancia” en el tratamiento de aspectos formales, genéricos y literarios.

Tanto en el coloquio como en esta publicación, preferí dar la palabra a los ponentes que hicieron una propuesta conforme a nuestras cinco líneas temáticas principales. Escuchar sus intervenciones y leer sus ponencias ha sido de una gran riqueza para mí. La experiencia de esta interlocución, a la par de las reflexiones que he presentado en las diversas publicaciones durante esta década, me permitirá redactar una propuesta de los alcances del concepto “Escrituras plurales”.

Presentaremos a continuación el contenido de dichos artículos de acuerdo a una estructura en dos partes principales. La primera, *Voces críticas*, consta de siete subpartes; la segunda, como en el caso del primer volumen de esta colección, *Lectura / lectures de Renga*, integra una parte de creación, *Cuatro voces autoriales*, que reúne textos de notables escritores contemporáneos: Rosalba Campra, Elsa Cross, Vicente Quirarte y Raúl Brasca.

Resonancias de siete escalas

Los siete bloques del presente volumen abarcan e integran una diversidad temática. El primero de ellos agrupa las conferencias magistrales presentadas por Rafael Olea Franco y Stefano Tedeschi en las que discurren sobre los ritos y las prácticas que acompañan al acontecimiento literario. En “El acto de lectura en la obra de Borges”, Olea Franco analiza las funciones que tienen los personajes lectores quienes, mediante la interpretación y el desciframiento de códigos, no solo desarrollan la trama de la obra, sino que exponen la relación entre la lectura y la vida. Por su parte, Tedeschi examina cómo se desacraliza y se transgrede la bi-

biblioteca que instaura el modelo borgiano en un corpus de obras que va desde Roberto Arlt hasta la reciente ficción de Leonardo Padura, David Toscana y Ena Lucía Portela. En este punto, el diálogo con las pautas letradas instauradas por Borges muestra cómo se concibe la escritura y la lectura; además, también nos presenta las maneras en las cuales se socializa la literatura.

El segundo bloque, “Resonancias plurales de Venecia”, examina las formas de violencia que se visibilizan en los cuerpos y las posibilidades expresivas de la escritura. El apartado comienza con el trabajo de Margherita Cannavacciuolo, “Cuerpos en vilo, identidades en tránsito: la narrativa de Guadalupe Nettel”, en donde la autora describe las estrategias de representación del cuerpo en la obra de la mexicana. Asimismo, Carmen Domínguez Gutiérrez, en “Héctor Galmés o el oficio de escritor”, reflexiona sobre la escritura y su oficio a partir de la búsqueda por convertirse en escritor narrada en *Las calandrias griegas*. En cuanto a la reflexión en torno a las posibilidades de la escritura, Alice Favaro estudia la transposición en historieta de *El matadero* de Esteban Echeverría para analizar las implicaciones pedagógicas del uso de cómics en la enseñanza de la literatura hispanoamericana. Por último, el artículo de Susanna Regazzoni hace un extenso análisis sobre las estrategias transdiscursivas y transestéticas utilizadas en las obras de tres escritoras argentinas contemporáneas: Selva Almada, Mariana Enríquez y Gabriela Cabezón Cámara. En cada uno de estos textos, la adopción de géneros literarios, de temáticas y de nuevas posibilidades escriturales tienen como hilo conductor pensar la literatura como un agente trascendental en la transformación de la sociedad.

Mediante el análisis de textos ya canónicos, el tercer apartado, “Consonancias / Disonancias”, está compuesto por cuatro artículos que discuten las tradiciones literarias en América y su relación con Europa. A través del concepto del narrador proteico, Jesús Cano Reyes traza una genealogía de obras que va desde autores canónicos del Boom latinoamericano, hasta autoras contemporáneas como Fernanda Melchor. Bajo el mismo impulso de

revisar las tradiciones, Paula García Talaván aborda la novela policial cubana posterior al quinquenio gris y centra su atención en la generación de novelistas cubanos cuyo referente es la visión desencantada de la sociedad. Los dos artículos siguientes, “Otros espacios. El espacio mexicano como tropo en las narrativas extranjeras”, de Nora Marisa León-Real Méndez, y “*Soprabiti scambianti*. Conexiones entre Europa y Latinoamérica en la Neovanguardia” de Pablo López-Carballo, se enfocan, desde sus propios horizontes teóricos, en explorar la relación entre Latinoamérica y Europa. Por un lado, León-Real Méndez analiza las representaciones literarias que se han hecho de México desde la escritura de D. H. Lawrence, Graham Greene y Malcolm Lowry. Por su parte, López-Carballo hace un estudio detallado de las poéticas acaecidas en la segunda mitad del siglo XX, cuyo principal interés es la experimentación formal en ambos continentes. En este apartado, las pulsaciones entre Latinoamérica y Europa, la formulación de estrategias narrativas y el estudio de generaciones sirven para desentrañar cómo se crea el imaginario literario, los sentidos de pertenencia, pero sobre todo las tradiciones que articulan y dan sentido a la diversidad literaria.

Enseguida, el bloque titulado “Polifonía cortazariana” reúne cuatro artículos que abordan diversos ángulos de la escritura y el pensamiento del autor argentino. “De casa y cuerpo tomados: entre caminos de la evolución del pensamiento de Julio Cortázar”, de José Cardona-López, explora el desarrollo del concepto de lo fantástico como *otro orden*, y las formas en que éste se expresa en dos de sus cuentos. Por su parte, Victoria Ríos Castaño destaca en su estudio “S’échapper de ‘élan acquis’: le penchant pour la prise de risque technique de Julio Cortázar” la característica esencial de innovación en el autor: fusionar los géneros, explorar sus fronteras, renovar sus normas. Andrea Gremels aborda el deseo de originalidad en “El surrealismo y la poética inconformista de Julio Cortázar en *Teoría del túnel*”, donde traza la relación del argentino con el movimiento surrealista y destaca su relectura no solo como una estética, sino como una cosmovisión y una

forma de vida. En el artículo siguiente, “Julio Cortázar en India: *Prosa del Observatorio* y la escritura sin tiempo”, Edivaldo González Ramírez explora la influencia de los viajes a la India en el pensamiento y la creación de Cortázar, que le inspiran un cuestionamiento profundo de las nociones hegemónicas occidentales de autor y de literatura.

El quinto apartado, “Variaciones mexicanas recientes”, presenta estudios sobre tres autores mexicanos contemporáneos: María Luisa Puga, Eduardo Ramos-Izquierdo y Juan Villoro. “El *Diario del dolor*. La escritura patográfica”, de Adriana Sandoval, consiste en un análisis detallado de la obra *Diario del dolor* y sus principales temas (la identidad, la percepción temporal de la enferma, el Dolor como personaje), apuntalado por la consulta de los cuadernos inéditos de la autora. Théophile Kouï plantea “*En la zona prohibida*. El otro, mi sombra y el angustioso descubrimiento de Jean-Paul Sartre: ‘el infierno es el otro’”, la interpretación del tema del doble como una reflexión sobre la posibilidad (y la dificultad), esencial en la actualidad, de convivir en la diferencia. En el siguiente artículo, Adriana de los Ángeles Mancini estudia en “‘Finalmente’ y la medida que distingue las pluralidades literarias” un cuento y una crónica de Juan Villoro para trazar el vínculo entre realidad y representación, tal como lo concibe y lo pone en práctica el autor.

El bloque de “Ecos primigenios” se inaugura con el artículo de Roy Palomino, “El nacimiento de la literatura en América Latina: raíces y conflictos de identidad”, que rastrea los orígenes de una identidad distinta e independiente de España y propone los conceptos de *emancipación mental* y *americanismo literario*. A su vez, en el estudio propuesto por Yrma Patricia Balleza en “Ecos y reflejos: Pedro Páramo y ‘Tristeza de verano’”, se detectan algunas resonancias temáticas de Mallarmé en la prosa de Rulfo, en especial el polisémico “azur”. Por otra parte, los textos de Julia Isabel Eissa Osorio y Mónica Moreno Ramos examinan el tema del espacio en la literatura hispanoamericana desde prismas de análisis distintos. El primero se concentra en dos aspectos del

espacio urbano en la obra de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar: el escenario de lo fantástico y la cartografía de la ficción. El siguiente analiza el espacio del desierto chileno de Atacama, que Tomás Harris relaciona con la dictadura y el campo de concentración, como metáfora del lugar árido en el que la memoria resiste.

El último de los bloques temáticos, “Primeras escrituras y oralidades”, inicia con el estudio de Ana María Luna Peña sobre la correspondencia de un Alfonso Reyes muy personal con Nieves Gonnet, (comparable a las *Cartas de Abelardo y Eloísa*) desde una óptica que revaloriza la “ética del cuidado”. Continúa con el estudio propuesto por Carlos del Castillo sobre una particularísima escritura del yo: la de Sergio Pitol en *El arte de la fuga* que, al contrario de la homogeneidad del juego de identidades yo-otro que pudiera encerrar una correspondencia, se mimetiza en la heterogeneidad estilística para (auto)concebirse. Enseguida, Carlos Sifuentes retoma el espacio como motivo literario y se sirve de los cuentos de Heriberto Yépez para deconstruir la mitología de los imaginarios urbanos sobre la frontera que separa México y Estados Unidos. En cuanto a los textos que cierran este bloque, de temáticas abiertas a la pluralidad genérica de lo teatral y lo lingüístico, están atravesados por la actualidad. Eunice Susana Alanís Gallego propone una reflexión acerca de los problemas de la teatralidad en tiempos de COVID-19 (la ausencia de público en la escenificación y la ruptura de convenciones) lo que supone formular nuevas propuestas; y Liz Maleni Uribe Martínez aborda en “La construcción de la masculinidad a través de la atenuación en textos orales: tres casos de mujeres jóvenes de Monterrey” la transcripción y el análisis de su tema en la oralidad cotidiana regiomontana. De esta manera, el último bloque establece un diálogo entre distintas preocupaciones culturales que replantean el lugar del lenguaje y el arte en los tiempos actuales.

Quisiera expresar mi agradecimiento a todos los ponentes que participaron en el coloquio del verano y nos transmitieron a tiempo sus artículos para la publicación. De igual manera les

agradezco a Rosalba Campra, Elsa Cross, Raúl Brasca y Vicente Quirarte el envío de sus textos de creación.

Mi gratitud al grupo de doctorandos y jóvenes doctores que con entusiasmo y dedicación han realizado varias labores editoriales: a Roy Palomino y Diana Paola Pulido, el diseño de la portada y también labores de lectura y revisión junto con Yrma Patricia Balleza, Graciela Estrada, Michelet Gondo, Enrique Martín Santamaría (Sorbonne Université); Julia Eissa (Universidad de Tlaxcala); Victoria Ríos Castaño (Coventry University); Mónica Moreno Ramos (Universidad Complutense de Madrid).

En particular, les agradezco de manera muy especial a M. Carmen Domínguez Gutiérrez, Sofía Mateos Gómez y Edivaldo González Ramírez, los activos editores del volumen, su polivalencia editorial: en la recepción y revisión inicial de los artículos, en sus múltiples lecturas, en las verificaciones bibliográficas, en algunas traducciones, en el montaje del volumen, en las relecturas finales y en su colaboración con la descripción de los artículos para la escritura de este prólogo a cuatros voces.

ERI, MCD, SMG, EGR

VOCES CRÍTICAS

PUNCTUM BORGIANO

El acto de lectura en la obra de Borges

Rafael Olea Franco
El Colegio de México
rolea@colmex.mx

Resumen: Los textos de Jorge Luis Borges despliegan un permanente acto de lectura, en diversas modalidades. En su obra, las funciones del lector se ejercen no sólo por medio de los libros, como en “El Evangelio según Marcos” o en “Los teólogos”, sino también a partir del entramado de las acciones, como en “La muerte y la brújula”. En algunos casos, la lectura incluso conduce a los personajes a la muerte.

Palabras clave: Borges, lectura, policial, recepción, teólogos

Résumé : Les textes de Jorge Luis Borges déploient un acte permanent de lecture, sous diverses modalités. Dans son œuvre, les fonctions du lecteur sont exercées non seulement moyennant les livres, comme dans les cas de « El Evangelio según Marcos » ou « Los teólogos », mais aussi à partir du réseau complexe des actions, comme dans « La muerte y la brújula ». Dans certains cas, la lecture conduit même les personnages à la mort.

Mots-clés : Borges, lecture, policière, réception, théologiens

Abstract: Jorge Luis Borges’s writings display a continuous –and endlessly diverse– act of reading. In his work, functions of the reader are performed not only by means of books, as in “The Gospel According to Mark” or “The Theologians,” but also through the framework of the action, as in “Death and the Compass.” In some cases, the reading may even lead the characters to death.

Keywords: Borges, reading, detective fiction, reception, theologians

Para Eduardo Ramos-Izquierdo

*Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca.*

Jorge Luis Borges, Poema de los dones

Jorge Luis Borges nunca creyó en el fetiche del texto definitivo, el cual, según una de sus citables frases, tan sólo sería producto de la religión o del cansancio (*Discusión* 280). Por ello, su propia obra no es una entidad fija. Por ejemplo, la versión casi última de su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires*, fijada en 1969, difiere mucho de la que difundió por vez primera en 1923, la cual es desconocida por la mayoría de sus lectores. Entre las numerosas supresiones operadas por el autor, se encuentra el prólogo o dedicatoria, titulado “A quien leyere”. Originalmente de tres páginas (*Fervor de Buenos Aires* 1923 s. p.), donde el joven escritor explicaba algunas claves de su poética, de su versión primigenia sólo quedó el último párrafo, una hábil *captatio benevolentiae* dirigida al futuro lector: “Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor” (*Fervor de Buenos Aires* 1996 15). La idea central es que la literatura, en cuanto hecho estético, requiere de dos polos complementarios: creador y lector, los cuales pueden ser intercambiables. A semejanza del idealismo que profesó desde los años veinte, Borges sugiere que el sabor de la manzana no reside en el fruto, sino en el contacto de éste con quien lo prueba. Esta idea, en principio elemental, como todos los conceptos profundos, adquiere matices múltiples a lo largo de su literatura.

Desde sus orígenes, la obra borgeana es casi toda ella un múltiple y permanente acto de lectura, en el cual se sumergen los personajes. En principio, quizá se pensaría que no hay en esto

nada excepcional, porque sucedería lo mismo con otros autores. Sin embargo, una simple comparación con la espléndida obra de Juan Rulfo muestra significativas diferencias, pues en los textos rulfianos están ausentes los libros y las bibliotecas; este dato, meramente enunciativo, de ningún modo implica un juicio de valor estético. Sirve sólo para exhibir que tal vez no haya ningún autor hispanoamericano en quien pululen tanto los libros y las bibliotecas, y, por ende, el acto de lectura. En esta breve exposición de un tema tan vasto, he escogido tan sólo unas pocas muestras. Sospecho que convendría aclarar que, para proceder con mi análisis, debo aislar metodológicamente algunos aspectos tangenciales de su obra, cuya naturaleza es, como ha expuesto Alfonso de Toro (2008), rizomática por esencia; entre diversas razones, porque sus textos, carentes de un centro y de una sola línea argumental, pueden bifurcarse en cualquier pasaje.

Como punto de partida, escojo uno de los diversos momentos en que Borges empezó a convertirse en una figura canónica: la aparición de “La muerte y la brújula”. Con este texto, difundido en mayo de 1942 en la revista *Sur*, él fue más allá de lo que había ensayado ese mismo año en el género policial, al alimón con Adolfo Bioy Casares, en el libro *Seis problemas para don Isidro Parodi*, difundido bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, formado con los apellidos de dos antepasados suyos; “La muerte y la brújula” incluso provocó desconcierto pleno en sus primeros receptores. Entre otros elementos que trastocaban con fuerza la estructura clásica del relato policial, estaba su insólito final. En efecto, resulta sorprendente, incluso para el lector actual, ver que, al final de la trama, el detective Lönnrot, a punto de morir asesinado, aconseja a su inminente victimario que la próxima vez le construya un laberinto recto, de una sola línea, con sucesivas divisiones intermedias. O sea que, en vez de atemorizarse por su cercana muerte, el detective invoca con calma la paradoja de Zenón de Elea, en la cual, asegura él, se han perdido muchos filósofos.

Si bien este relato arranca con un acto de sangre —el asesinato del rabino Marcelo Yarmolinsky en su cuarto de hotel—, Borges

sigue más bien la línea del policial de enigma, representada por “La carta robada” de Edgar Allan Poe, donde no hay una sola acción sangrienta. Más importante todavía, en general, la trama de un cuento policial requiere que el detective desdoble la mente del criminal, lo cual le permitirá, en visión retrospectiva, develar sus motivos. En un iluminador ensayo, Cristina Parodi ha mostrado que puede sugerirse que cualquier relato de este género se basa en un continuo acto de lectura: “Así, el detective no es más que la reduplicación circunstancial del lector. La «inteligibilidad» de lo real se interpreta en términos de «legibilidad»” (Parodi 78).

Al principio de la indagación del asesinato del rabino Yarmolinsky, el narrador describe (con solapada ironía, se sabrá después) cómo el jefe de policía Treviranus propone una explicación directa y material para el crimen; según él, la contigüidad de la habitación de Yarmolinsky con la del Tetrarca de Galilea, poseedor de los mejores zafiros del mundo, habría provocado que algún confundido ladrón entrara por error al cuarto del rabino, a quien debió asesinar para que no diera la voz de alarma. Pero como el religioso dejó escrita a máquina la frase: “La primera letra del Nombre ha sido articulada”, el detective Lönnrot prefiere buscar una explicación rabínica. Por ello, se sumerge en los libros de Yarmolinsky para buscar la explicación del crimen, quizá relacionada con otra búsqueda, ésta de carácter teológico: el nombre absoluto de Dios, al cual se aludiría incluso por el hecho de que la palabra “Nombre” aparece con mayúscula inicial. Difundida por un periodista, esta noticia llega, como se enterará el lector en visión retrospectiva, al criminal Scharlach, antiguo enemigo de Lönnrot.

Al final se develará que, en efecto, el primer crimen ha sido un desafortunado accidente, según había deducido el policía Treviranus desde su lógica elemental. Y no obstante la ejecución de un segundo crimen (el del ladrón frustrado que devino en accidental homicida) y la simulación de un tercero, el verdadero crimen (desde un punto de vista estructural) sólo se representará hasta el final de la trama; ésta concluye cuando se descubre que Scharlach

había tejido una serie de pistas para que Lönnrot las descodificara y cayera en la trampa. Por ello se podría decir, paradójicamente, que en verdad “La muerte y la brújula” concluye con la acción que suele ser el punto de partida de los relatos policiales clásicos.

Con suprema ironía, el narrador exhibe la funesta eficacia de Lönnrot, cuya caída final deriva del hecho mismo de que posee las capacidades intelectuales para interpretar bien casi todas las claves de lectura construidas por Scharlach, en particular la insinuación de que habrá un cuarto crimen. El detective descubre que los tres crímenes previos (dos reales y uno fingido) no dibujan un triángulo equilátero, sino la mitad de un rombo, al cual alude la palabra Tetrágramaton, que refiere al inefable nombre de Dios; también deduce que los tres simétricos sucesos, cometidos por la tarde del día 3 de meses sucesivos, anuncian un cuarto crimen, porque en el calendario judío el día inicia por la tarde (es decir, fueron ejecutados el día 4, no el 3). El narrador describe así al exultante Lönnrot, satisfecho por sus habilidades personales, que le han permitido prever un cuarto crimen: “Virtualmente, había descifrado el problema; las meras circunstancias, la realidad (nombres, arrestos, caras, trámites judiciales y carcelarios), apenas le interesaban ahora” (“La muerte y la brújula” 504). Con cruel ironía, incluso se menciona que Lönnrot especula que quizá el objetivo del cuarto crimen sea Scharlach, pues el punto geográfico que completaría el rombo se ubica en el territorio bajo su dominio. En suma, todo lo alcanza a predecir el detective, menos que él mismo será la última víctima.

No puedo dejar de mencionar otra infracción de los códigos policiales clásicos, que, a mi juicio, pertenecen a una tendencia realista y racional, porque en el género policial todo debe tener una explicación lógica. Me refiero al reconocimiento explícito, por parte del anónimo narrador en tercera persona, de que su relato es una mera ficción, pues en un pasaje dice: “Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas barrosas, infamado de curtiembres y de basura” (“La muerte y la brújula” 504). Si no me equivoco, a veces esta leve acotación ha sido elidi-

da por la crítica, sobre todo la interesada en encontrar la raigambre policial plena del texto de Borges. En suma, el autor no quiere que el lector olvide la condición ficcional de su literatura, o sea, el hecho de que ésta se basa en la suspensión de la incredulidad, como aseguraba Coleridge, a quien Borges gustaba citar; no en balde este cuento forma parte de su libro de 1944 *Ficciones*, título con el cual renuncia a la referencialidad tradicional de los títulos, por lo general alusivos al personaje, a la trama o al lugar.

A estas alturas de mi exposición, es obvio que la imposible salvación de Lönnrot hubiera dependido de dos factores probables: su ineficiencia para leer todo el entramado de signos que le construye Scharlach, o bien su renuncia misma a seguir ejerciendo el acto de lectura. Por cierto, en la literatura hispanoamericana, fue Julio Cortázar quien llevó al límite la idea de que la lectura puede entrañar un peligro mortal: en el inconcluso cierre de su magistral y mínimo relato “Continuidad de los parques”, el protagonista está a punto de morir porque la angustiante trama de la novela que lee invade su realidad: él es el hombre al que, en la ficción, planea asesinar la pareja que sostiene un romance fuera del matrimonio de la mujer.

En abril de 1947, en *Los Anales de Buenos Aires*, Borges publicó “Los teólogos”, texto donde se hibrida el ensayo y el relato. En su trama, Juan de Panonia y Aureliano debaten en medio de una controversia teológica cuyo sentido cambia con el tiempo. Todo se origina en una acción de guerra que arrasa con los libros de una biblioteca, destruidos por los hunos, quienes temían que contuvieran blasfemias contra su dios, al que con ironía el narrador define como “una cimitarra de hierro” (Borges, “Los teólogos” 550). Quemados todos los palimpsestos y códices, en medio de las cenizas de la hoguera sobrevive el libro duodécimo de la *Civitas Dei* (*La ciudad de Dios*), de Agustín de Hipona o san Agustín, obra donde se “narra que Platón enseñó en Atenas que, al cabo de los siglos, todas las cosas recuperarán su estado anterior, y él, en Atenas, ante el mismo auditorio, de nuevo enseñará esa doctrina” (“Los teólogos” 550). La veneración del texto perdonado

por las llamas inicia con un acto de lectura desviada, pues el narrador indica que quienes reverenciaron esa doctrina olvidaron que “el autor sólo la declaró para mejor confutarla” (“Los teólogos” 550), es decir, refutarla.

Esa doctrina cíclica de la historia, como la solemos denominar en términos modernos, concita la formación de sectas religiosas, entre ellas la de los monótonos o anulares, quienes afirman “que la historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será” (“Los teólogos” 550). Aureliano, coadjutor de Aquilea, percibe los riesgos de que la Rueda y la Serpiente desplacen a la Cruz del cristianismo, como dice el texto. En esta encrucijada se inicia su duelo intelectual y teológico con Juan de Panonia, enemigo suyo desde tiempo atrás. El rumor público anuncia que éste prepara una impugnación de “tan abominable herejía” (“Los teólogos” 550), la cual, entre otras graves consecuencias, vaciaría de sentido el acto sacrificial y único de Jesús para redimir a la humanidad.

La refutación de la doctrina de los anulares escrita por el propio Aureliano es extensa y digresiva (barroca, tal vez). Al principio, él juzga que la esgrimida por su enemigo Juan de Panonia “Era casi irrisoriamente breve” (“Los teólogos” 551); sin embargo, debe corregir su valoración, porque “El tratado era límpido, universal; no parecía redactado por una persona concreta, sino por cualquier hombre, o, quizá, por todos los hombres” (“Los teólogos” 551-552). El indiscutible triunfo de Juan de Panonia, que condena a la hoguera a varios herejes, acentúa el rencor y el duelo entre ellos, por medio de sus escritos. Con agudeza, el narrador asegura que, en los abundantes libros de Aureliano, subyacía el objetivo secreto de destruir a su adversario. Con el típico estilo oblicuo del autor, de los escritos del adversario sólo se dice, entre paréntesis: “(De las obras de Juan, sólo han perdurado veinte palabras)” (“Los teólogos” 552). Borges era un maestro en la inscripción de sutiles indicios textuales. Al inicio del duelo entre Aureliano y Juan de Panonia, se dice que el primero “Sabía que en materia teológica no hay novedad sin riesgo” (“Los teólogos”

550). Cabe recordar que, según el estructuralismo francés, los indicios son elementos textuales que se completan en un nivel posterior del relato, pero deben aparecer desde el principio, con lo cual la solución de la trama se aleja de la retórica clásica del *Deus ex machina*, es decir, de un desenlace sin antecedentes estructurales. Ambas frases, o sea, la idea de que en teología no hay novedad sin riesgo, así como la afirmación parentética de que sólo han perdurado veinte palabras de toda la obra de Juan de Panonia, son indicios del final de este relato-ensayo.

En el argumento, con el paso de los años, la sabiduría teológica es requerida para combatir una nueva herejía, la de los “especulares” o “histriones”, término este último que el propio Aureliano les asigna y que ellos adoptan con atrevimiento. Las ideas de los histriones se dividen en muchas sectas, entre ellas la de quienes discurren “que el mundo concluiría cuando se agotara la cifra de sus posibilidades; ya que no puede haber repeticiones, el justo debe eliminar (cometer) los actos más infames, para que éstos no manchen el porvenir y para acelerar el advenimiento del reino de Jesús” (“Los teólogos” 553). No en balde el narrador había adelantado que las herejías más temibles son las que se confunden con la ortodoxia. Cuando Aureliano reflexiona sobre el medio apropiado para combatir esa herejía:

De pronto, una oración de veinte palabras se presentó a su espíritu. La escribió, gozoso; inmediatamente después, lo inquietó la sospecha de que era ajena. Al día siguiente, recordó que la había leído hacía muchos años en el *Adversus annulares* que compuso Juan de Panonia. Verificó la cita; ahí estaba. La incertidumbre lo atormentó. Variar o suprimir esas palabras, era debilitar la expresión; dejarlas, era plagiar a un hombre que aborrecía; indicar la fuente, era denunciarlo (“Los teólogos” 554).

Luego de invocar la ayuda divina para salir de la encrucijada, decide transcribir las palabras, pero con este aviso precautorio: “Lo que ladran ahora los heresiarcas para confusión de la fe, lo

dijo en este siglo un varón doctísimo, con más ligereza que culpa” (“Los teólogos” 555). Al llegar a este pasaje, el lector sagaz deduce que esas veinte palabras son lo único que ha sobrevivido de la extensa obra de Juan de Panonia, según se había avisado en el indicio citado. Sin embargo, mediante una hábil elusión, el narrador no transcribe esas palabras, lo cual hubiera implicado someterlas al juicio inmediato del lector.

Ya conocemos el desenlace del texto. Urgido por las circunstancias, Aureliano delata que el autor de esa sentencia es Juan de Panonia, quien es acusado de profesar opiniones heréticas. En el juicio, Juan se niega a retractarse, porque, según él, desdecirse de sus palabras era “incurrir en la pestilencial herejía de los monótonos” (“Los teólogos” 555). El narrador acota que Juan no entendió que hablar de los monótonos era hablar de un tema ya olvidado. Además, en el juicio al que lo someten sus inquisidores, Juan comete el error de discutir “con ingenio y con ironía”, lo cual el narrador califica como una “máxima torpeza” (“Los teólogos” 555), pues su condena a la hoguera es inevitable.

En la irónica conclusión del texto, luego de que el propio Aureliano muere, también bajo el fuego (aunque éste accidental), el narrador juega con la idea de que, como Dios se interesa tan poco por las diferencias religiosas, al conversar con Aureliano en el reino de los cielos, lo toma por Juan Panonia. Pero como ello insinuaría una confusión en la mente divina, finalmente lucubra: “Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona” (“Los teólogos” 556).

No tengo espacio (ni las capacidades intelectuales) para discutir las profundidades teológicas de este complejo texto, donde abundan menciones a creencias y sectas religiosas. Para mis propósitos, deseo centrarme en el proceso de lectura aplicado a las veinte palabras escritas por Juan de Panonia. Primero, éstas constituyen una sentencia irrefutable, usada por la ortodoxia religiosa para combatir la herejía de los anulares. Años después, en cam-

bio, son una frase de apoyo a las ideas heréticas de los histriones. En cuanto signos lingüísticos, las palabras son idénticas e invariables en el tiempo. Sin embargo, su contexto de lectura es otro; por ello, el significado de esas palabras oscila hacia un sentido totalmente antagónico en relación con el que tuvieron. Algo semejante había propuesto Borges en 1939 con “Pierre Menard, autor del Quijote”, donde se transcribe un pasaje de la novela de Cervantes que plantea una concepción de la verdad y sus nexos con la historia. La primera vez que se copian las palabras de Cervantes, se enuncia su probable significado en el siglo XVII. La segunda, cuando se supone que Pierre Menard las habría escrito, se describe su muy diferente sentido para el siglo XX. Las palabras son idénticas, pero su significación cambia porque el paso del tiempo genera una nueva forma de leer. A este texto se le podría aplicar la misma conclusión que enuncia De Toro para “Pierre Menard, autor del Quijote”: “Cualquier obra pasada se transforma en otra en el momento de su recepción y concretización y éstas no consiguen restituir su significado original, con la excepción del caso en que el lector se quiera identificar absolutamente con esa obra pasada y excluya el presente” (*Borges infinito* 69). De este modo, Borges postuló en ambos textos una teoría de la recepción literaria *avant la lettre*, pues no debe olvidarse que el desarrollo de ésta se produjo varias décadas después, en particular desde la crítica alemana.

Una forma de leer distinta se presenta en “La escritura del dios”, relato publicado en *Sur* en 1949 e incluido ese mismo año en el libro *El Aleph*. Ahí, el sacerdote maya Tzinacán, encerrado en una celda por los invasores españoles, intenta desentrañar el arcano del universo, el cual quizá esté inscrito en la piel de un jaguar, cuya efigie observa cada mediodía apenas unos instantes, cuando la fugaz luz ilumina la celda contigua, donde reside el animal. Así, el personaje ejerce un acto de lectura por medio de las figuras marcadas en la piel de los jaguares, las cuales, según los zoólogos, son siempre diferentes. Arturo Echavarría (2006) ha mostrado que, en varios textos de Borges, los colores negro y

amarillo se combinan como símbolo de la escritura: el primero alude a la tinta; el segundo, al papel. De este modo, la piel amarilla del jaguar funcionaría como el papel donde se incrustan los signos negros de la grafía.

En el texto de Borges, Tzinacán, quien habla en primera persona, se asume como el último sacerdote de una religión cuyo dios, previendo en el futuro “desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males” (“La escritura del dios” 596). Si bien nadie sabe dónde incrustó ese dios la sentencia mágica, ni mediante qué caracteres, se prevé que habrá un elegido capaz de dilucidarla. Al principio, él se angustia por la incertidumbre de que en cualquier elemento de la tierra residiría el símbolo buscado. Sin embargo, se ilusiona cuando recuerda que el jaguar es uno de los atributos de su dios, pues en la celda contigua a la suya hay un animal de esa especie. Así como en “La muerte y la brújula” se sugiere la búsqueda del centésimo y verdadero nombre de Dios, en “La escritura del dios”, el sacerdote prehispánico intenta descifrar, en la compleja piel del jaguar, la fórmula mágica para acceder a los misterios y al dominio del universo. Después de años de vanos esfuerzos y de sueños de pesadilla, por fin un día recibe lo que, en términos hindúes, se podría denominar como una iluminación:

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban todas las causas y los efectos

y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin (“La escritura del dios” 598).

Me detengo en una necesaria digresión. Antes dije que a Borges le gustaba citar que, según Coleridge, la literatura se basa en una suspensión de la incredulidad, la cual faculta diversos artificios artísticos. Así, es un artificio extremo el hecho de que el sacerdote se exprese en español, aspecto un tanto elidido por la crítica. También, el uso de un símbolo que proviene de otra cultura: la Rueda, palabra escrita con mayúscula inicial. Señalo, por último, que la alusión a la zarza ardiente de Moisés, quien percibió a Dios en medio de un resplandor, obedece a la misma licencia poética; obviamente, en un texto realista no se justificaría ese conocimiento por parte de un sacerdote prehispánico. Consciente de esas transgresiones, en el epílogo de su libro el autor anotó sobre este texto: “el jaguar me obligó a poner en boca de un ‘mago de la pirámide de Qaholom’, argumentos de cabalista o de teólogo” (“Epílogo” 629). Resulta curiosa su explicación de que el jaguar lo forzó a escribir de ese modo, con lo cual continúa el juego literario propuesto por su propio texto.

En cuanto el protagonista logra entenderlo todo, elabora una enumeración parecida a la larga lista de objetos descritos por el narrador del relato “El Aleph” usando la anáfora “Vi”: “Vi el universo y los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua [...]. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre” (“La escritura del dios” 599). Me extraña, por cierto, que los editores de Borges no destaquen este último cambio, porque previamente, en el texto se ha hablado del jaguar (en América nunca hubo tigres, pero sí felinos de tamaño medio a los que se denominó así, en español). En cuanto a la referencia al Libro del Común, se trata del *Popol Vuh*. Daniel Balderston (72-73) menciona a un sacerdote

histórico llamado Sinacán, quien, en efecto, veneraba a un dios denominado Qaholom, aludido varias veces en el *Popol Vuh*.

En el relato, finalmente el sacerdote descubre, inscrita en la piel del jaguar, la fórmula mágica de catorce palabras que le permitiría cambiar su realidad inmediata: “Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán regiría las tierras que rigió Moctezuma” (“La escritura del dios” 599). Sin embargo, acota de inmediato: “Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán. / Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa” (“La escritura del dios” 599).

En suma, pese a la omnipotencia adquirida, Tzinacán renuncia a cambiar su entorno concreto (esta renuncia, así como el uso de la Rueda como símbolo, tendrían también ecos budistas, aunque esa cosmogonía no es el eje del texto). Ciertos críticos de tendencia sociológica han censurado esa falta de praxis social e histórica dentro del mundo de ficción de Borges. Creo, sin embargo, que el texto mismo contiene una probable explicación de esta postura. En el instante de la revelación, el sacerdote dice, jubiloso: “¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir!” (598). Julio Ortega (1999) ha calificado como una epifanía esta actitud, recurrente en los personajes de Borges. En efecto, para algunos de ellos, la probable praxis social y colectiva dentro de la trama sucumbe ante el éxtasis que provoca el conocimiento *per se*, incluso si eso implica perder la vida, tal como le sucede a Tzinacán.

Como es sabido, luego de la maravillosa década creativa de Borges entre 1939 y 1949, la cual culminó con la publicación de

dos de las colecciones de relatos más influyentes de la literatura de Occidente, *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), el autor mantuvo un silencio casi absoluto en ese género. Su regreso pleno se concretó en la década de 1970, mediante dos breves libros: *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1976), los cuales no suscitaron el entusiasmo inmediato de la crítica. Expongo ahora el caso de un texto proveniente de *El informe de Brodie*, volumen donde Arturo Echavarría encuentra algo inquietante, que expresa desde el título de su ensayo crítico: “La expulsión del paraíso: la ausencia de bibliotecas en *El informe de Brodie*” (2015). Con perspicacia, él detecta que, en contraste con sus obras previas, esta última colección casi prescinde de los libros y las bibliotecas. No se trata de una carencia absoluta, sino de una presencia menguante, limitada a veces a unos cuantos volúmenes aislados, los cuales no logran formar una biblioteca). Así sucede en “El Evangelio según Marcos”, cuyo protagonista, el estudiante ciudadano Baltasar Espinosa, veranea en una casa de campo, donde se percibe una limitada presencia de la cultura letrada, a la cual sustituye más bien un sentido pragmático: “En toda la casa no había otros libros que una serie de la revista *La Chacra*, un manual de veterinaria, un ejemplar de lujo de *Tabaré*, una *Historia de los Shorthorns en la Argentina*, unos cuantos relatos eróticos o policiales y una novela reciente: *Don Segundo Sombra*” (OC II, “El Evangelio” 447). Cuando Daniel, su primo, viaja a la urbe bonaerense, una fuerte lluvia anega los campos, por lo que Baltasar debe permanecer encerrado unos días en el casco de la hacienda. Entonces empieza a interactuar con los trabajadores, a quienes denomina como los Gutres (el padre, un hijo y una hija), cuyos rasgos delatan tanto sangre europea como india: “Eran altos, fuertes, huesudos, de pelo que tiraba a rojizo y de caras aindiadas” (OC II, “El Evangelio” 444). Para pasar el tiempo, Baltasar lee en voz alta unos cuantos capítulos de *Don Segundo Sombra* para los Gutres, quienes son analfabetas; pero el intento no tiene éxito, porque, dice el narrador en tercera persona: “Desgraciadamente, el capataz había sido tropero y no le podían importar las andanzas de otro” (“El Evan-

gelio” 445). Esa novela de Ricardo Güiraldes, publicada en 1926, recibe aquí un dardo doble. En primer lugar, porque no suscita el interés de la gente del campo, a la que pretende representar ficcionalmente. En segundo lugar, por la lapidaria opinión del capataz, quien califica al protagonista de *Don Segundo Sombra* no como un gaucho verdadero, sino como un simple “tropero”; algo semejante había hecho Borges en su poema de 1960 titulado “Mil novecientos veintitantos”, donde calificó a los personajes de Güiraldes como simples “reseros” (“Mil novecientos veintitantos” 249), es decir, asalariados a quienes el dueño de una estancia contrataba para trasladar ganado.

En la casa donde se hospeda, Espinosa encuentra una Biblia en inglés (cabe recordar que, por su herencia paterna, Borges estaba familiarizado con la traducción a esta lengua). En las últimas páginas de ese ejemplar, aparece parte de la historia de la familia, registrada por los antiguos Gutres, originarios de Inverness, Escocia, aunque en Argentina se mezclaron con indios y perdieron paulatinamente la capacidad de leer y escribir; incluso “Casi no hablaban” (OC II, “El Evangelio” 444), como dice de ellos el narrador. Para ejercitarse en la traducción, Espinosa empieza a leer a los Gutres el Evangelio según Marcos, el cual escuchan con inusitado interés. Concluida esta lectura luego de varios días, él desea emprender la de otro evangelio, pero ellos le piden que la repita, para entenderla mejor.

En el prólogo a su libro, Borges alaba los relatos que Rudyard Kipling publicó en 1890, los cuales describe como “lacónicas obras maestras” (OC II, “Prólogo” 399). En mi opinión, “El Evangelio según Marcos” sería también una lacónica obra maestra, según se aprecia en la habilidad con que el autor inscribe varias claves, entre ellas este sueño de Espinosa: “Una noche soñó con el Diluvio, lo cual no es de extrañar; los martillazos de la fabricación del arca lo despertaron y pensó que acaso eran truenos” (“El Evangelio” 447). El lector descubrirá poco después que se trata de un fuerte indicio del desenlace del texto, aunque, en ese momento, el ruido es justificado por los Gutres por la necesi-

dad de arreglar las vigas del techo del galpón de las herramientas, supuestamente destruidas por el temporal. Otra noche, mientras Baltasar está ya acostado, recibe la sorpresiva visita de la joven mujer de la familia, quien se le entrega en silencio. A la mañana siguiente, se produce el único diálogo del texto, introducido por el narrador en tercera persona:

El día siguiente comenzó como los anteriores, salvo que el padre habló con Espinosa y le preguntó si Cristo se dejó matar para salvar a todos los hombres. Espinosa, que era librepensador pero que se vio obligado a justificar lo que les había leído, le contestó:

—Sí, para salvar a todos del infierno.

Gutre le dijo entonces:

—¿Qué es el infierno?

—Un lugar bajo la tierra donde las ánimas arderán y arderán.

—¿Y también se salvaron los romanos que lo clavaron en la cruz?

—Sí— replicó Espinosa, cuya teología era incierta (“El Evangelio” 447).

Así, aunque Espinosa es librepensador (como el propio Borges), se ve obligado a hacer una interpretación directa del Evangelio, lo cual delata la inutilidad de cualquier intento de explicación simbólica, por la naturaleza elemental de los Gutres, quienes: “son incapaces de entender que lo escrito en un texto con frecuencia se reviste de un carácter figurado o simbólico” (Echavarría, *Lengua y literatura de Borges* 107).

El final del texto completa la hábil sugerencia previa, sobre la construcción de un objeto con madera:

Espinosa durmió una siesta larga; el despertar le trajo la convicción de lo que lo esperaba del otro lado de la puerta. Se levantó y salió al corredor. Dijo como si pensara en voz alta:

—Las aguas están bajas. Ya falta poco.

—Ya falta poco—repitió Gutre como un eco.

Los tres lo habían seguido. Hincados en el piso de piedra le pidieron la bendición. Después lo maldijeron, lo escupieron y

lo empujaron hasta el fondo. La muchacha lloraba. Cuando abrieron la puerta, vio el firmamento. [...] El galpón estaba sin techo; habían arrancado las vigas para construir la Cruz (“El Evangelio” 447-448).

Se trata de un final lacónico, donde no se menciona la crucifixión, la cual sin embargo se ha sugerido con certeza. Baltasar Espinosa, en cuyo nombre hay reminiscencias de las espinas de Cristo y del filósofo Baruch Spinoza, acepta los hechos de modo paralelo a Cristo, es decir, como un sacrificio voluntariamente asumido. La joven mujer desempeña el papel de María Magdalena, aunque, es obvio, la relación carnal previa no se encuentra en la fuente original. De manera sutil, la condición sagrada de Baltasar se refiere antes, cuando, gracias a sus inconclusos estudios de medicina, él logra curar con unas pastillas a una corderita, suceso que concita gratitud profunda hacia él y que, se deduce, los Gutres juzgan como un milagro, ya que no lo comprenden a cabalidad.

Si en “La muerte y la brújula” la interpretación de los signos de la fingida realidad, emprendida por Lönnrot, causaba su muerte, en “El Evangelio según Marcos” esto se produce de modo más directo y evidente: la lectura misma genera su destino. Tal vez a este último relato se le pudiera aplicar, en su sentido literal, el concepto enunciado en el título de una serie de conferencias impartidas en 1955 por el lingüista John Langshaw Austin: “How to do things with words” (“cómo hacer cosas con palabras”). La ejecución de esta fórmula se forja en Baltasar Espinosa de manera oral y, en principio, involuntaria. Cuando él lee el Evangelio a los Gutres, no busca que sus palabras se conviertan en hechos; sin embargo, al final se produce, en términos austinianos, la materialización del acto performativo (esto es, el efecto del acto de habla).

En el “Poema de los dones” (1959), del cual proviene mi epígrafe, el sujeto lírico, una entidad de ficción identificada con Borges desde el nombre mismo, concibe como una ironía de Dios el hecho de haber recibido al mismo tiempo “los libros y la noche”.

La frase alude al suceso histórico de que el autor asumió la dirección de la Biblioteca Nacional de Argentina en coincidencia con el agravamiento de su ceguera, la cual le impidió el acceso directo al objeto de la cultura que más amaba: los libros. En las primeras estrofas de este poema, el sujeto lírico enuncia:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.
De esta ciudad de libros hizo dueños
a unos ojos sin luz, que sólo pueden
leer en las bibliotecas de los sueños
los insensatos párrafos que ceden
las albas a su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandría.
De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
yo fatigo sin rumbo los confines
de esta alta y honda biblioteca ciega.
Enciclopedias, atlas, el Oriente
y el Occidente, siglos, dinastías,
símbolos, cosmos y cosmogonías
brindan los muros, pero inútilmente.
Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca
(OC II, "Poema de los dones" 187).

En la conclusión del texto, el yo iguala su situación a la de uno de sus antecesores: Paul Groussac; también director de la Biblioteca Nacional, también ciego:

Algo, que ciertamente no se nombra
con la palabra azar, rige estas cosas;

otro ya recibió en otras borrosas
tardes los muchos libros y la sombra.
Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.
¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?
Groussac o Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga
que se parece al sueño y al olvido
("Poema de los dones" 188).

No debe olvidarse que, según Borges, ese preterido escritor, de origen francés, le enseñó, junto con Alfonso Reyes, que el español podría ser un instrumento de precisión y elegancia. Para todos ellos, sin duda, el Paraíso asumiría la forma de una biblioteca. Por ello, me gustaría imaginar que ahora estarán juntos en un Paraíso doble, espiritual y físico, leyendo un infinito número de libros y dialogando sobre ellos, en un acto de imaginación creativa.

CONTRAPUNTO CONTINENTAL

Transgresiones en las bibliotecas Cómo desacralizar un espacio

Stefano Tedeschi
Sapienza Università di Roma
stefano.tedeschi@uniroma1.it

Resumen: La biblioteca en la literatura hispanoamericana es un tema inevitablemente vinculado con la obra de Borges. Ahora bien, en la actualidad algunas novelas la desacralizan como depósito de saber y la convierten en espacio habitado por contradicciones y paradojas sorprendentes. El artículo analiza algunos textos que confirman estas transgresiones respecto de la idea tradicional y del modelo borgiano.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, David Toscana, Ena Lucía Portela, Leonardo Padura, literatura Policial

Résumé : La bibliothèque dans la littérature hispano-américaine est un sujet inévitablement lié à l'œuvre de Borges. Or, à l'heure actuelle, certains romans la désacralisent en tant que dépositaire de connaissances et en font un espace habité de contradictions et de paradoxes surprenants. L'article analyse des textes qui confirment ces transgressions par rapport à l'idée traditionnelle et au modèle borgésien.

Mots-clés : Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, David Toscana, Ena Lucia, Portela, Leonardo Padura, littérature policière

Abstract: The library in Latin American literature is a subject inevitably linked to Borges's work. However, nowadays, some novels deny it as a repository of knowledge and make it a space inhabited by surprising contradictions and paradoxes. The article analyzes some texts that confirm these transgressions from the traditional idea and the Borgian model.

Keywords: Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, David Toscana, Ena Lucia, Portela, Leonardo Padura, detective literature

La reflexión que se presenta en estas páginas nace de una constatación colectiva que se ha convertido en un proyecto de investigación llevado a cabo con mis colegas del Departamento de Estudios Europeos, Americanos e Interculturales de Sapienza Università di Roma. La constatación concernía la difusión —ya universal— de una idea y del lugar correspondiente al nombre de *biblioteca*: de allí la pregunta sobre la razón de esta propagación, que encuentra además su reflejo en la presencia de estos lugares en los textos literarios. Una presencia que, a partir del Renacimiento, se puede rastrear con mayores resultados en la época barroca, por ejemplo en la literatura italiana (G. Marino, *Adone*, 1623), o en la española (la biblioteca de don Quijote), y más tarde en el siglo XVIII en la literatura utópica francesa (S.-L. Mercier, *L'année 2440*, 1770) o en la sátira inglesa (J. Swift, *The battle of the books*, 1710). Sin embargo, será en el siglo XX cuando la biblioteca pasa de ser un telón de fondo o una curiosidad intelectual a un lugar donde actúan y se mueven bibliotecarios memorables, entre los cuales recordamos a Mattia Pascal (L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, 1904), Antoine Roquentin (J. P. Sartre, *La Nausée*, 1938), o el sinólogo profesor Kien (E. Canetti, *Auto da fe*, 1935). La creciente relevancia social y esta difusa presencia literaria han solicitado reflexiones teóricas sobre el espacio físico y su uso colectivo que llegó a una sistematización en un artículo de Michel Foucault donde él define a las bibliotecas y los museos como ejemplos concluyentes de lo que llamó *heterotopías*, es decir, lugares donde se acumulan elementos procedentes de tiempos y espacios diferentes:

D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, hétérotopie et hétérochronie s'organisent et s'arrangent d'une façon relativement complexe. Il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même, alors qu'au XVIIe, jusqu'à la fin du XVIIe siècle encore, les musées et les bibliothèques

étaient l'expression d'un choix individuel. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIXe siècle (Foucault 760).

Esta definición ha orientado gran parte de la bibliografía crítica sobre el tema, aunque por su condensación no llega a cubrir todas las declinaciones posibles: quedan fuera justamente algunos aspectos que interesan el análisis de los textos que voy a proponer a continuación.

Un primer aspecto corresponde a la diferencia entre las bibliotecas públicas y las privadas, separadas por Foucault por un corte temporal: las primeras serían esencialmente un producto de la cultura occidental a partir del siglo XIX, mientras que las segundas pertenecerían a épocas anteriores. Como ocurre siempre en la historia y la geografía de la cultura estas divisiones tan marcadas no resisten una observación más atenta: por ejemplo, desde siempre en América Latina estas dos formas de colección de libros han convivido, con finalidades evidentemente diferenciadas, pero también con episodios de trasvase de una dimensión a otra³.

Otro aspecto que nace precisamente de esta distinción es la función de la biblioteca como espacio de construcción de una memoria colectiva: los libros seleccionados con este fin son considerados necesarios para la enseñanza y el aprendizaje, según

³ Véanse por ejemplo las diferencias entre las bibliotecas virreinales privadas y las de los grandes colegios religiosos, o el papel de las bibliotecas privadas en la fundación de las Bibliotecas Nacionales en el siglo XIX, o, ya en el siglo XX, las donaciones de las grandes bibliotecas privadas a las universidades o a instituciones públicas.

resoluciones políticas compatibles con la ideología de quien las funda y las organiza.

Finalmente habrá que observar también el papel activo del espacio de la biblioteca como condicionante en las relaciones que se van construyendo entre este lugar y sus usuarios. Será posible entonces aplicar a estas narraciones la idea de Michel de Certeau sobre la transformación de los *lugares* en *espacios*:

Il y a *espace* dès qu'un prend en considérations des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonscient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. [...] À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre ».

En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes— un écrit (De Certeau 173).

Como se verá, todas las narraciones analizadas irán modificando los *lugares* de las bibliotecas, sitios cerrados regidos por normas muy estrictas, en *espacios* donde se celebrarán transgresiones y desviaciones.

De hecho las bibliotecas se definen al principio como escenas de enunciación, *escenografías* que siguen un modelo reconocible, son espacios cerrados, depósitos de un saber y/o de una memoria, personal y/o colectiva, con estatutos prefijados para su construcción, organización, acceso y conservación del material. A partir de esta configuración la *biblioteca* funciona como un puente entre tiempos diferentes que se relacionan en sus dimensiones abstractas, cuyo orden sin embargo se fragmenta cuando personas reales —procedentes de otros tiempos y espacios— entran en

contacto con ellas, provocando consecuencias totalmente imprevisibles.

El inevitable Borges

Cualquier discurso sobre el tema de la biblioteca en las literaturas de la América de lengua española no puede prescindir, aunque sea de forma introductoria, del escritor argentino que hizo de la biblioteca uno de los ejes portantes de su poética, a partir de una experiencia personal que lo llevó a dirigir la Biblioteca Nacional Argentina, después de experiencias menos gratificantes en bibliotecas locales de la ciudad de Buenos Aires.

El tema alimenta muchos textos de la obra de Borges, pero los principales en los cuales define su visión de la biblioteca son un breve artículo de 1939 (“La Biblioteca Total”), y por supuesto uno de sus cuentos más conocidos, “La biblioteca de Babel”.

En el primero Borges va anticipando lo que se desarrollará en el cuento: “Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira” (Borges, *Miscelánea* 393).

Estos elementos (la vastedad, el desierto, las contradicciones) volverán a aparecer, amplificadas, en el cuento: sin dejarnos llevar por un análisis pormenorizado, tarea que no entra en los objetivos de este artículo, podremos remitirnos a lo que escribe Alan Pauls en su libro *El factor Borges*. Pauls indica que para Borges la biblioteca fue en primer lugar un hábitat, un espacio cerrado donde construyó gran parte de su experiencia de estudio y de aprendizaje: las bibliotecas familiares, la del padre en la casa de Palermo y la del campo en la hacienda de Adrogué, donde se consuma el encuentro con la cultura universal que marcará toda su obra:

Si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. En realidad, creo no haber salido nunca de esa biblioteca. Es como si todavía la estuviera viendo.

Ocupaba toda una habitación, con estantes encristalados, y debe haber contenido varios miles de volúmenes. Como era tan miope, me he olvidado de la mayoría de las caras de ese tiempo (quizá cuando pienso en mi abuelo Acevedo pienso en su fotografía), pero todavía recuerdo con nitidez los grabados en acero de la *Chambers's Encyclopaedia* y de la Británica (Borges, *Autobiografía* 9).

La primera biblioteca le entregará los tesoros de la literatura universal, mientras en la del campo descubrirá toda la tradición argentina, a partir de la gauchesca. De esta experiencia de la infancia y de la adolescencia nace la idea de la Biblioteca como espacio global, capaz de abarcarlo todo, para volverse, en el famoso incipit del cuento, imagen del mismo universo: “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales.” (Borges, *Ficciones* 86). La Biblioteca de Borges aspira de este modo a la totalidad, cruzándose —como evidencia Pauls— con la idea borgeana de la Enciclopedia:

En Borges, sin embargo, la enciclopedia, más que un libro, es un *concepto de funcionamiento*, un complejo de instrucciones, criterios y formas de organización que define ciertas maneras de escribir y leer un libro. Cualquier libro, todos los libros. La enciclopedia es, en ese sentido, el modelo por excelencia del libro borgeano: un *libro-biblioteca*, un libro que reproduce a escala, en un formato relativamente portátil, la lógica que gobierna el funcionamiento de una biblioteca (Pauls 91).

Sin embargo, este proyecto —que pertenece a la vida como a la escritura— no se cumple cabalmente: los textos de Borges dejan abierto un espacio para intrusiones imprevisibles y perturbadoras. De ahí nace la ironía que atraviesa “La Biblioteca de Babel”, analizada detenidamente por René de Costa, donde la demanda de la totalidad se vuelve una pesadilla imposible, con esos libros constituidos por letras puestas de manera casual o la búsqueda nunca realizada del libro definitivo y total. En efecto, como evidencia

otra vez Pauls, lo que interesa a Borges de las bibliotecas no es su dimensión real, sino su proyección como *posibilidad* donde la presencia de una cantidad cada vez mayor de libros permite descubrir relaciones inesperadas: “La biblioteca ya no es tierra de asilo sino laberinto, tablero de una lotería imprevisible, parque de diversiones donde todas las atracciones están conectadas entre sí por pasadizos ocultos” (Pauls 94). Relaciones que se vuelven muy pronto contaminaciones inquietantes, producen autores y libros totalmente inventados, páginas inencontrables de Enciclopedias, fuentes imaginarias de manuscritos perdidos, ya que “antes que un lugar de conservación, un lugar o una cripta, que solo cobran vida cuando alguien los visita, la biblioteca es un espacio de apareamiento, de cópula y reproducción, una fábrica extraña y constante donde se procrean las maravillas y las aberraciones que después ensimisman a los hombres” (Pauls 97).

Las bibliotecas imaginadas y creadas por Borges se imponen así como un símbolo alarmante de una dimensión alternativa de la realidad, un cronotopo que “representa de manera hiperbólica el deseo del hombre de racionalizar el mundo y alcanzar la eternidad” (Pérez 134); sin embargo la representación misma revela como este deseo se vuelve una pesadilla inalcanzable y enloquecedora.

Si estas son las bases sentadas por la escritura borgeana, otras narraciones hispanoamericanas han propuesto diferentes visiones de ese lugar, a veces dialogando con el ilustre antecesor, otras rompiendo esta influencia tan incómoda.

En las páginas siguientes se analizarán las novelas *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (1926 –limitadamente al primer capítulo–), *El último lector* de David Toscana (2004), *La neblina del ayer* de Leonardo Padura Fuentes (2005) y el cuento “Un loco dentro del baño” (2009) de Ena Lucía Portela.

La biblioteca como espacio de la transgresión delictiva. Roberto Arlt

La primera novela de Roberto Arlt se publicó en 1926 con el título *El juguete rabioso* y se considera hoy una de las novelas cruciales del siglo XX rioplatense, y una de las más relevantes de esta verdadera “década prodigiosa” que fueron los años veinte para la literatura hispanoamericana. Estructurada en cuatro capítulos, *El juguete rabioso* se presenta como una novela de formación, con la peculiaridad de que el itinerario de Silvio Astier está marcado por el fracaso y la incapacidad de alcanzar los objetivos esperados⁴.

Desde la primera página de la novela se presenta la peculiar relación que el protagonista mantiene con los libros: al principio son sus fuentes de inspiración —la literatura bandoleresca justo en las primeras líneas—; en el segundo capítulo serán objeto de comercio en la librería donde trabaja —lugar que él mismo intentará incendiar—; en el tercero, material de estudio, en la escuela militar donde se dedica a su pasión por los inventos y finalmente en el último capítulo Astier empezará como vendedor de papel, antes de meterse en el proyecto de asalto con el cual termina la narración.

El primer capítulo es el que muestra la situación que más nos interesa para nuestro análisis, ya que la biblioteca pública alojada en una escuela es el objetivo del robo planeado por la pandilla formada por Silvio con Enrique y Lucio, dos chicos del barrio, que lleva el altisonante nombre de “Club de los Caballeros de la Media Noche”: los muchachos quieren robar los libros más valiosos para revenderlos. Sin embargo antes de elaborar este plan criminal, ya en el Diario de Sesiones del Club ya queda registrada una propuesta de Enrique:

El Club debe contar con una biblioteca de obras científicas para que sus cofrades puedan robar y matar de acuerdo a los más modernos procedimientos industriales. Además, des-

⁴ Sobre esta lectura de la novela de Arlt remito al estudio de Rita Gnutzmann indicado en la bibliografía.

pués de pertenecer tres meses al Club, cada socio está obligado a tener una pistola Browning, guantes de goma y 100 gramos de cloroformo (Arlt 103).

Los libros quedan así clasificados como instrumentos *científicos* para llevar a cabo robos y asesinatos según “procedimientos industriales”: una visión utilitaria que se concretizará cuando Silvio y Enrique seleccionarán los libros más vendibles de la Biblioteca de la escuela.

El asalto nocturno se describe según el modelo de la narrativa policial, como la violación de un espacio sumamente protegido, donde se guarda el saber de la sociedad burguesa: “Cruzada la diagonal de la plazoleta, nos encontramos frente a la muralla de la escuela [...]. Rodeaba el edificio esquinero una hilera de copudos plátanos [...]. Alta verja mostraba sus dientes agudos uniendo los dos cuerpos de edificio, elevados y sombríos” (Arlt 109). Una vez superadas todas estas protecciones, los tres muchachos se enfrentan al salón de la Biblioteca, que se impone como un lugar sagrado:

Enrique abrió cautelosamente la puerta de la biblioteca.

Se pobló la atmósfera de olor a papel viejo, y a la luz de la linterna vimos huir una araña por el piso encerado.

Altas estanterías barnizadas de rojo tocaban el cielo raso, y la cónica rueda de luz se movía en las oscuras librerías, iluminando estantes cargados de libros.

Majestuosas vitrinas añadían un decoro severo a lo sombrío, y tras de los cristales, en los lomos de cuero, de tela y de pasta, relucían las guardas arabescas y títulos dorados de los tejuelos (Arlt 115).

El respeto hacia el lugar, marcado también por la ralentización del ritmo de la narración, se rompe muy pronto, en cuanto Enrique pasa en revista los títulos de los libros: “-¿Sabés que hay buenos libros? -Sí, y de fácil venta” (Arlt 115). La entrada a la biblioteca no se constituye así solo como profanación de un *lugar* sagrado, sino como su transformación en un *espacio* de subversión, donde los libros tienen un valor económico independiente

de su contenido: el *lugar* donde se acumula el saber se vuelve un *espacio* donde se evalúan los títulos según su valor de mercado, como afirma Jitrik:

En *El Juguete rabioso* robar la biblioteca supone dos cosas: denunciar el valor económico de los libros (en cuanto algunos libros van a ser vendidos) y rescatar su valor segundo (en la medida en que Astier se guarda un Baudelaire) sacándolos de la colectividad para privatizarlos [...] ¿Están articulados ambos “Valores”? ¿Existe un punto de contacto entre los dos? Frente a las estanterías de la Biblioteca Pública se producen reflexiones que van en ambos sentidos: por un lado se especula sobre el precio que se puede sacar (“*Las Montañas del Oro*. Es un libro agotado. Diez pesos te lo dan en cualquier parte”); por el otro, sobre la utilidad (“–Evolución de la Materia, de Lebón. Tiene fotografías. –Me la reservo para mí –dijo Enrique”). Es evidente que en la “biblioteca”-acumulación sacralizada- los dos tipos de valores aparecen mezclados: el robo permite una clasificación y, por lo tanto, tiende a desacralizar, tendencia que se continúa en la “Biblioteca del Club de Caballeros de la Medianoche”, cuya explícita orientación pone en descubierto uno de dichos valores y, por lo tanto, en los fines, el otro (Jitrik 118)⁵.

La desacralización del lugar se realiza a través de la selección de los títulos más rentables, reflejado en la construcción de un *espacio* individual de lectura, que encuentra su sitio en una especie de *Biblioteca Personal*, inaugurada por las novelas de Rocambole, continuada con los versos de Baudelaire (“–Che, ¿sabés que esto es hermosísimo? Me lo llevo para casa”) (Arlt 117) y confirmada a lo largo de la novela por una práctica de lectura anárquica, que junta Lugones con el manual de electrotécnica, Carolina Invernizio con Nietzsche o con un Tratado de Química. La *Biblioteca Personal* se confronta así con la *Biblioteca Oficial*: la violación de las

⁵ Sobre este tema véase también el ensayo de Mario Goloboff citado en la bibliografía.

normas de acceso abre una posibilidad nueva, que marca la irrupción de una nueva clase de lectores, de los cuales Arlt es al mismo tiempo testimonio y vocero, como ha señalado Servelli:

Lo que está en discusión, en última instancia, es la incorporación que produce la novela de Arlt de un nuevo y profuso capital simbólico generado por la industria cultural popular a un sistema literario nacional que le era impropio. Esta impropiedad ha sido señalada asiduamente en términos de carencias: detrás de la figura de Arlt no hay tradición, no hay linaje, no hay antepasados. Roberto Arlt trabajó una nueva manera de insertarse en la tradición a partir de ese “vacío cultural” propio de su clase: origen inmigratorio, falta de tradiciones de lecturas familiares, el castellano vulgar como única lengua, “los saberes del pobre”, según la problemática expresión de Beatriz Sarlo. Debido a esa formación precaria, planteada con insistencia en sus relatos autobiográficos, es que Arlt se empeña en exhibir sus lecturas de “intelectual pobre”. [...] Arlt se sirve de todo, lo mezcla todo, lo usa a capricho, subvierte los valores de origen. La ausencia de un lugar propio es a su vez la condición de su autonomía respecto de los modelos establecidos (Servelli s/n).

La modificación de la biblioteca en espacio abierto de formación a través de la violación y el robo marcan así la irrupción en la cultura argentina de una nueva y transgresora forma de escritura, que pretende ocupar los estantes de las antiguas bibliotecas.

Sin embargo en Arlt los transgresores vienen desde fuera y pretenden imponer sus reglas a la biblioteca, hasta desintegrarla: no pasa lo mismo en los textos siguientes, publicados después de los de Borges.

La biblioteca sin lectores. David Toscana, *El último lector*

El último lector es una novela del mexicano David Toscana ambientada en el pueblo de Icamole, una aldea aislada de Nuevo León, donde vive un personaje emblemático, Lucio, convertido en bibliotecario desde que su casa, por ser la única de dos plantas del pueblo, fue elegida para albergar una Biblioteca por unos en-

cargados del Gobierno. La narración empieza cuando la biblioteca de Icamole ya se ha quedado sin lectores, los habitantes sufren las secuelas de una larga sequía y la vida de la población viene sacudida por la desaparición de una niña, cuyo cuerpo aparece en el pozo de Remigio, el hijo de Lucio: el bibliotecario se empeña en ocultar el cadáver y en desviar las investigaciones policiales.

Icamole tiene un parentesco muy estrecho con otros pueblos perdidos de la literatura mexicana, pero en este caso a la pobreza material y a la sequía se suma la carencia de los lectores como imagen de su miseria intelectual. La monotonía y la desdicha de Icamole se rompen solo gracias a las irrupciones externas de varios personajes que buscan al asesino, pero esta línea argumental va entrelazándose “con otra de no menos fuerza que constituye la historia de otra búsqueda: la de Lucio y su *devenir* como lector crítico y apasionado, como *el último lector*, inconforme con sus circunstancias y su mundo” (Sánchez Peña 27).

La figura principal del texto es en efecto el personaje de Lucio, que no solo ejerce de bibliotecario en el sentido tradicional del término, sino que se ocupa de seleccionar entre los libros que recibe los que él considera aceptables para sus lectores:

Lucio es un lector voraz, lee cada ejemplar que llega a su biblioteca, ejerce un juicio sobre el libro y da un veredicto, lo coloca entre sus predilectos, entre los aceptables o definitivamente lo arroja por una abertura que se encuentra en la parte superior de una gran puerta con un pasador herrumbroso y un candado que impide la entrada. A ese lugar le ha llamado, “El Infierno” (Romero Meneses 35).

El requisito necesario para actuar esta selección implacable es para Lucio la capacidad de los libros de explicar la realidad, incluso cuando la trama se desarrolla en ambientes totalmente ajenos al suyo, como pueden ser París, Florencia, o Rusia, y por esto defiende su biblioteca incluso cuando el Gobierno amenaza con cerrarla:

Tras el tercer reporte Lucio recibió la notificación oficial de que a partir de ese momento la biblioteca Profesor Fidencio Arriaga se declaraba cerrada indefinidamente, por lo que ya no recibiría más lotes de libros ni la cuota de mantenimiento. Lucio respondió con una carta colérica a las autoridades estatales, declarando que así como el agua hace más falta en el desierto y la medicina en la enfermedad, los libros son indispensables donde nadie lee. Además, aclaraba, la biblioteca está instalada en mi propiedad y nadie tiene derecho de exigirme que cierre las puertas de mi casa. No obtuvo respuesta. Tampoco lo volvió a visitar el pagador (Toscana 36).

La historia de Lucio y de sus lecturas progresa con la línea narrativa de la investigación policial, pero en realidad serán sus lecturas las que condicionarán poco a poco la realidad ya que el bibliotecario intenta –con éxito– relacionar los libros leídos con lo que está pasando en el pueblo. De esta manera las novelas salvadas de la destrucción lo ayudan a encuadrar los eventos dentro de un marco para él comprensible, como ocurre con *Los peces de la tierra* que cuenta la llegada al pueblo de dos extranjeros o con *El manzano* que le sirve para aconsejar a Remigio que entierre bajo un árbol de aguacates el cadáver de la niña. Otros dos libros le servirán para orientar la investigación de los policías: *La muerte de Babette* puede explicar las razones de la desaparición de la niña, y *Ciudad sin niños* –la novela ambientada en Florencia– proporciona las razones para aprender a Melquisedec, el aguador del pueblo:

Vuelve a sentarse frente a Lucio y pregunta de nuevo. ¿Qué quiere usted decirme? Nada, señor, yo sólo estaba leyendo. El libro yace cerrado; la mano de Lucio se posa sobre la portada, bloqueando título y autor. Teniente y bibliotecario se sostienen la mirada durante varios segundos; uno en espera de distinguir nerviosismo; otro con el deseo de que el visitante comprenda y se marche. En eso suena el cencerro de Melquisedec. El agua llega a Icamole y la gente empieza a caminar hacia la carreta con jarras y botes en mano. Espero que su información sea fidedigna, dice el teniente, o vendré

por usted. Sale de la biblioteca y tarda un instante en ajustar su vista a la luz del exterior; rastrea el sonido del cencerro y descubre la carreta tambaleante con los tambos de agua. Vamos a llevarnos a ese hombre, dice a los dos policías mientras señala a Melquisedec, sólo esperen a que termine de repartir su carga.

Hasta entonces comprende Lucio que la lectura fue perfecta, que Melquisedec trae en sus tambos el agua del Arno (Toscana 64-65).

La biblioteca se vuelve así un *espacio* donde se juntan la literatura y la vida, no solo porque se encuentra en el mismo edificio donde habita Lucio, cancelando la distancia entre público y privado, sino porque desde allí se determina el rumbo que toman los hechos, se reescribe la existencia a partir de la ficción.

El *lugar* de la biblioteca se vuelve un *espacio* en otras dos formas: una es la selección operada por Lucio, que recuerda el gesto del cura y del barbero del *Quijote*, donde los libros malos son “autores del daño”, y hasta repite el mismo gesto de echarlos al vacío, aunque su destino no será el fuego de la hoguera, sino las mandíbulas de las cucarachas:

—Pues, en verdad —dijo el cura— que no le ha de valer al hijo la bondad del padre. Tomad, señora ama; abrid esa ventana y echadle al corral, y dé principio al montón de la hoguera que se ha de hacer (Cervantes 151).

¿Hay algún ritual o sólo los arroja por el hueco? Sólo los arrojo. Ella va hacia la puerta y hace el ademán de lanzar el libro; voltea hacia Lucio y, al verlo cruzado de brazos, con signos de impaciencia, lo deja caer. De acuerdo, dice, pero a esta puerta le hace falta un letrero, algo que indique la suerte de quien la traspase (Toscana 104).

De esta manera la Biblioteca de Icamole es en realidad la Biblioteca de Lucio, su personal colección de historias capaces de

explicar al mundo, resolviendo aquella tensión entre *Biblioteca Universal* y *Biblioteca Selecta* tan propia de la cultura occidental.

La selección sin embargo no está justificada solo por razones literarias o éticas: “Es claro el objetivo de Lucio al leer cada libro y desmembrar palabra por palabra, párrafo por párrafo: encontrar el recuerdo de su esposa fallecida, de Herlinda, que podría habitar eternamente en la novela de cualquier escritor” (Romero Meneses 52). Cuando se da cuenta de que esta posibilidad se aleja sin remedio, Lucio abre el cuarto del Infierno, y rescata las páginas que han sobrevivido al estrago de los insectos para recuperar palabras, frases o párrafos enteros que le permitan escribir una historia para recobrar la memoria de su mujer⁶.

Lucio consigue así juntar lectura, conservación y escritura, en un círculo que vuelve a cerrarse, en las últimas páginas de la novela:

tiene prisa porque sabe que cualquier noche vuelve a aparecer un alacrán para de nuevo arrancarle a su mujer de los brazos, de la tierra, sabe que un mal día puede abrir otra caja de libros y toparse con *La muerte de Herlinda*, y entonces ya no habrá modo de evitarle el destino trágico que le dé su autor, sea tras una puerta o por obra de un anciano que roba jóvenes esposas; Lucio sabe que, a fin de cuentas, él también ha de sucumbir en cualquier momento, avergonzado, con un cuchillo que gira en el esternón; sabe que un escritor de ciudad, un imbécil de ideas tan cortas como su pene, tan mediocre como Alberto Santín, habrá de reducirlo a la nada en una novela digna de infierno y cucarachas, habrá de sepultarlo en las arenas del mar o del desierto cada vez que alguien abra la última página de *El último lector* (Toscana 182)⁷.

⁶ Aquí el itinerario de Lucio recuerda otro bibliotecario famoso, aquel Mattia Pascal que escribe su historia justamente a partir de su experiencia de encargo de la Biblioteca de su pueblo, otro lugar donde faltan los lectores y la pasión para la lectura.

⁷ Creo que resulta evidente como Toscana utiliza un recurso narrativo que es el mismo con el que termina *Cien años de soledad* de García Márquez.

En la novela de Toscana la transgresión nace de la Biblioteca para cambiar la realidad, el bibliotecario-lector utiliza los libros como herramienta de comprensión y de modificación, hasta proponerse como autor, en un movimiento desde dentro hacia afuera.

La Biblioteca como Heterotopía y Heterocronía. Leonardo Padura Fuentes y *La neblina del ayer*

La presencia de las bibliotecas es un *leit-motiv* también en las novelas del cubano Leonardo Padura Fuentes: ya en *Máscaras* (1997), la tercera entrega de la tetralogía “Las cuatro estaciones” había aparecido la biblioteca de Alberto Marqués, dramaturgo homosexual –homenaje evidente a Virgilio Piñera– y el teniente Mario Conde había entablado un largo diálogo con el escritor sobre el libro como bien cultural. Las bibliotecas y los libros se vuelven temas centrales cuando el personaje de Mario Conde dimite de su encargo oficial en la policía y se dedica al comercio de libros antiguos, justamente rescatados de bibliotecas privadas de La Habana. En *Adiós Hemingway* (2001) el ex teniente se enfrenta nada menos que con la biblioteca de Finca Vigía, la residencia cubana del escritor norteamericano, pero será en particular en *La neblina del ayer* (2005) donde el tema asume un papel crucial. Al principio de la novela, Padura cuenta el origen de este comercio tan peculiar, nacido durante el llamado “periodo especial”, cuando en Cuba faltaba prácticamente todo, y la penuria dio pie a cualquier tipo de comercio:

La escasez fue tan brutal que alcanzó incluso el venerable mundo de los libros. De un año para otro la publicación se hundió en caída libre, y las telas de araña cubrieron los estantes de las ahora téticas librerías de donde los propios empleados habían robado los últimos bombillos con vida, prácticamente inútiles en días de interminables apagones. Fue entonces cuando centenares de bibliotecas privadas dejaron de ser fuente de ilustración, orgullo bibliófilo y acopio de recuerdos de tiempos posiblemente felices, y trocaron su olor a sabiduría por la fetidez ácida y vulgar de unos billetes salva-

dores. Bibliotecas invaluable, sedimentadas por generaciones, y bibliotecas apresuradas, armadas con toda clase de advenedizos; bibliotecas especializadas en los temas más profundos o insólitos y bibliotecas hechas de regalos de cumpleaños y aniversarios de boda, fueron lanzadas por sus dueños al más cruel sacrificio, ante el altar pagano de la necesidad creciente de dinero en que habían caído, de repente, casi todos los habitantes de un país amenazado de muerte por acumulativa inanición (Padura Fuentes 9).

En *La neblina del ayer* esta época ha pasado, y Conde considera que ya no le será posible volver a encontrar colecciones íntegras, a lo máximo piezas sueltas escapadas a los saqueadores de rarezas bibliográficas. Con esta convicción accede a la invitación de una pareja de hermanos —los Ferrero— que lo invitan a visitar la biblioteca que han recibido en custodia en el palacio de una de las grandes familias de la alta burguesía habanera —los Montes de Oca— que se exilaron enseguida después de la Revolución. Conde descubre así una biblioteca que guarda en sus altos estantes toda la cultura prerrevolucionaria en ediciones de precio incalculable: “la primera edición de *La joven de la flecha de oro*, la novela de Cirilo Villaverde, en aquella impresión inicial y mítica hecha en La Habana por la famosa tipografía de Oliva, en 1842” (Padura Fuentes 15), hasta que se les revelan las verdaderas joyas de la corona:

Éstos son dos joyas. No tienen precio. No tienen comparación. [...] A este todo el mundo le llama “El libro de los peces”, pero su verdadero título es —abrió la tapa y leyó la portadilla—, *Descripción de diferentes piezas de historia natural las más del ramo marítimo representadas en 75 láminas*. Es el primer libro importante impreso en Cuba..., lo hicieron en 1787... Y este otro, ya lo ve, se llama *Los ingenios*, la impresión es de 1857, debe tener veintiocho láminas de Eduardo Laplante y es uno de los libros más hermosos que jamás se haya hecho en el mundo. De más está decir que son los dos libros más valiosos que se han impreso en Cuba (Padura Fuentes 130).

La Biblioteca de los Montes de Oca se presenta de esta manera como una isla perdida en el tiempo y en el espacio, al mismo tiempo una *heterotopía* y una *heterocronía*, según la terminología de Foucault y como recuerda Battaglia:

Libraries are considered by Foucault as heterotopic and heterochronic spaces where different times and epochs coexist in a place that is itself out of time. [...]. The library in *La neblina del ayer* is simultaneously a heterotopia and a heterochrony. [...]. The physical appearance of the library itself makes clear its unconventional nature. It is a space contained within another one, the mansion, which seems to represent several different eras at the same time. While the house is empty and has been looted of all its precious adornments, the library has remained unchanged for forty years, preserving all its priceless bibliographical treasures. [...]. The library collection is, in fact, an encyclopaedic archive of Cuban culture ranging from the milestones of *criollo* literature to the books banned by the Revolution in the 1970s (Battaglia 61)⁸.

Es la reacción del protagonista la que transmite al lector esta sensación de perderse en un lugar fuera del tiempo:

Conde tuvo la nítida sensación de que aquel recinto era como un santuario perdido en el tiempo y por primera vez pensó si no estaría realizando un acto de profanación. Con delicadeza devolvió cada libro a su sitio y respiró el entraña-

⁸Foucault considera las bibliotecas como espacios heterotópicos y heterocrónicos donde conviven diferentes períodos y épocas en un lugar que de por sí está fuera del tiempo. [...]. La biblioteca de *La neblina del ayer* es a la vez heterotopía y heterocronía. [...]. La apariencia física de la propia biblioteca demuestra su naturaleza poco convencional. Es un espacio contenido en otro, la mansión, que parece representar varias épocas diferentes al mismo tiempo. Aunque la casa está vacía y ha sido saqueada de todos sus preciosos adornos, la biblioteca se ha mantenido sin cambios durante cuarenta años, conservando todos sus inestimables tesoros bibliográficos. [...]. La colección de la biblioteca es, de hecho, un archivo enciclopédico de la cultura cubana que va desde los hitos de la literatura criolla hasta los libros prohibidos por la Revolución en los años setenta. (La traducción es de los editores).

ble perfume que escapaba del estante abierto. Inhaló varias veces, hasta llenarse los pulmones, y sólo cuando se sintió embriagado cerró las puertas (Padura Fuentes 15).

Este lugar representa al mismo tiempo para Conde una especie de paraíso perdido y un desafío moral, ya que su respeto por el valor cultural de las piezas que ha descubierto le impide pensar en venderlas todas en el mercado negro de los compradores internacionales. La biblioteca de los Montes de Oca se vuelve así un espacio de múltiples negociaciones: entre el pasado prerrevolucionario, la Revolución y el presente, entre el valor económico y el cultural, entre la preservación del lugar como una especie de museo y su profanación como un espacio comercial.

En este lugar sagrado se conserva en efecto toda la cultura cubana anterior a la Revolución, ya que ningún libro ha entrado allí desde la salida de los dueños de la mansión, “como si la intelectualidad socialista hubiera sido incapaz de producir una sola obra digna de entrar en ella. Su carácter simbólico es claro, [...] El lugar representa la incapacidad del exilio histórico, del cual los Montes de Oca son típicos miembros, de reconocer legitimidad a la Cuba surgida tras el triunfo del Movimiento 26 de Julio” (Montoya 128); sin embargo, como el mismo Montoya evidencia:

esta biblioteca no se encuentra amenazada por la Revolución —la cual, en cierto modo, ha permitido su conservación monumental—, sino por la irrupción en la isla de una economía de mercado semiclandestina que convierte en mercancías todos los bienes. El destino de los libros, a manos de coleccionistas foráneos, muestra cómo las presentes formas del capitalismo no están ya ligadas a ningún proyecto nacional. La cultura del país, aquélla que algunos sectores han visto como un puente reconciliatorio entre el pasado prerrevolucionario y los años del socialismo, es puesta a la venta por operadores internacionales que se mueven en un espacio impreciso entre el comercio legal y las actividades furtivas. Conde, hijo del proyecto del Estado-nación revolucionario, expresa sus escrúpulos ante su nuevo oficio, e intenta fijarle límites éticos a

partir del valor patrimonial de las obras negociadas (Montoya 128).

Conde se propone así como el agente negociador entre esos tiempos a partir de su presencia en la Biblioteca, cuando separa los libros que se pueden vender de los que hay que conservar para una posible donación a la Biblioteca Nacional.

De esta manera la Biblioteca de los Montes de Oca se constituye como un puente resbaladizo entre dos épocas, ambas ya advertidas como pertenecientes a un pasado irrecuperable: por un lado el periodo prerrevolucionario, testimoniado por la colección de los libros conservada íntegra sin alguna concesión a lo que ha pasado después, y por el otro la Revolución misma, considerada como una experiencia acabada, de la que se conservan sólo con-signas desgastadas e inactuales.

En el momento en que las puertas de la Biblioteca se abren para la posible venta de los libros allí guardados, el *lugar* —más parecido a un museo que a una biblioteca— se vuelve un *espacio*, habitado primero por Conde y su compañero de negocios, y poco a poco poblado por fantasmas del pasado, entre los cuales destacan tres figuras que introducen nuevas líneas narrativas donde la biblioteca se volverá el punto de partida de otras historias. La primera es la de Nemesia Moré, secretaria y amante del último dueño de la mansión, la única que guarda todos los secretos de la familia, la celadora de la propiedad, junto con sus dos hijos. Mientras Conde y su socio separan los libros para la venta, de uno de ellos sale una carta que remite a una cantante de la época prerrevolucionaria, Violeta del Río, asesinada en circunstancias misteriosas —de esta línea nace la investigación policial de Conde—, y finalmente el mismo Conde recuerda la primera biblioteca con la que entró en contacto, con su bibliotecario, Cristóbal el Cojo, que le abrió los campos de la lectura.

Las historias de las dos mujeres se van juntando durante la narración, reconstruyendo la época anterior a 1959, con sus negocios sucios y su atmosfera de fiesta perenne, salpicada sin embar-

go por la sangre de la cantante. La biblioteca contiene así no solo los tesoros culturales de la isla, sino también su lado oscuro, que vuelve a la superficie cuando sus puertas se reabren, como si en su interior guardara las razones profundas de su futuro derrumbe.

Por el otro lado la relación de Conde con el bibliotecario de la escuela, Cristóbal el Cojo, pone en evidencia la confianza inicial con el proyecto revolucionario de una cultura al alcance de todos, y con su caída final:

La relación con Cristóbal el Cojo, como lo llamaban todos en el Pre, fue uno de los encuentros decisivos en la vida de Mario Conde, quien no sólo se hizo lector voraz y obediente, de los capaces de terminar cualquier libro iniciado –pudo vencer *Los miserables* y hasta *La montaña mágica*–, sino que empezó a amar los libros y las bibliotecas del mismo modo en que los creyentes adoran sus templos: como sitios sagrados, donde no está admitida la profanación, a riesgo de la perdición eterna. [...] La convicción de que el mundo podía ser un campo de batalla, pero que una biblioteca era un terreno inviolablemente neutral y colectivo, se enraizó en su espíritu como una de las ganancias más amables de su vida, una noción con la cual, llegada la Crisis, tendría que negociar para sobrevivir, como tantos otros debieron hacer con sus recuerdos y hasta con su dignidad (Padura Fuentes 132-133).

Sin embargo, el proyecto encarnado por Cristóbal el Cojo se viene abajo rápidamente: cuando él se jubila y el joven Mario Conde termina sus estudios, la biblioteca de la escuela se pierde irremediablemente, como el mismo investigador podrá averiguar quince años más tarde:

Quince años después, cuando el teniente investigador Mario Conde entró nuevamente en el antiguo Pre de La Víbora, convocado por el asesinato de una joven profesora de química, una de las primeras visitas que realizó fue a la antes pulcra biblioteca donde Cristóbal lo había inducido a leer a Virgilio, Sófocles y Eurípides, a Novás Calvo, Piñera y Carpentier. Para su dolor eterno, el antiguo estudiante comprendió que

las predicciones de Cristóbal el Cojo habían sido superadas por la realidad. Unos pocos libros, desvencijados y moribundos, colocados de cualquier modo, cabeceaban entre los espacios vacíos de las estanterías antes repletas, de donde habían volado griegos y latinos, trágicos ingleses y poetas italianos, cronistas de Indias e historiadores y novelistas cubanos. La depredación había sido sistemática, despiadada, y al parecer nadie había pagado por aquella acción vejatoria (Padura Fuentes 135).

La breve lista de autores recordados por Conde revela que aquella antigua formación literaria había juntado los clásicos de la literatura universal con autores cubanos (Novás Calvo y Piñera) con una abertura intelectual impensable en los años setenta:

Uno de los empeños más sostenidos de Cristóbal fue acercar al joven a una parte de la literatura cubana que iba quedando oculta por las nuevas tendencias estéticas y políticas. Por ello lo hizo leer a autores malditos o maldecidos, innombrables en aquella árida década de los setenta, escritores de los cuales el Conde no oiría hablar públicamente hasta muchos años después (Padura Fuentes 133).

La biblioteca de la escuela, espacio público de formación por excelencia, le permite adquirir una comprensión más profunda de la realidad: “Conde extrajo una mirada compleja de su pasado, del pasado de todos los habitantes de la isla, y tuvo una intuición de que el mundo podía ser de muy diversos colores, y las verdades, más complejas de lo que oficialmente parecía” (Padura Fuentes 133).

Las dos bibliotecas encuentran entonces un punto de contacto en el fracaso de sus respectivos proyectos, como ha evidenciado Sophie Lavoie:

The school library had helped layer Conde’s consciousness, offering up different deposits of interpretation and awareness from the past and for the future. Like the Montes de Oca library, it once offered alternative texts, silenced voices,

and a plethora of possibilities. That once essential space had become but a shadow of its former glory; the deterioration of the national budget for education had meant the ruin of school libraries that also fell prey to the black market (Lavoie 94)⁹.

Conde volverá más de una vez al gran salón de la Biblioteca de los Montes de Oca, y cada visita le acercará a descubrir la verdad sobre el asesinato del pasado y el homicidio de Dionisio Ferrero, uno de los actuales propietarios de la biblioteca, como si en aquel espacio se juntaran también todas las contradicciones cubanas, históricas, culturales y sociales, y los libros –los que allí se guardan y los que vinieron después– sirvieran para la tarea imposible de conciliar estas memorias encontradas. En este sentido la Biblioteca se pone como una *heterotopía* y una *heterocronía*, donde Conde se mueve más como un lector y un historiador que como un detective, y donde finalmente descubre que probablemente aquella mediación es imposible, ya que el tiempo y la historia real han borrado ya los pasados cubanos:

Con el sabor de aquella frustración prendido en la boca, Conde trató de recordar el orden preciso, con aspiraciones de perpetuidad, existente en aquel sitio durante cuarenta y tres años, pero la evocación se negó a conformarse en su mente. Las estanterías removidas, las montañas de libros clasificados según su valor comercial, las ausencias ya notables de los ejemplares llevados al mercado y la desorganización reciente provocada por su persistente premonición habían al-

⁹ La biblioteca de la escuela permitió a Conde organizar sus ideas, al proporcionarle distintas posibilidades de interpretación y conocimiento entre pasado y futuro. Como la biblioteca de Montes de Oca, en otro tiempo había ofrecido lecturas alternativas, voces silenciadas y una plétora de posibilidades. En el pasado lugar esencial, se había convertido en la sombra de su antigua gloria. Los recortes en el presupuesto de educación supusieron la ruina de las bibliotecas escolares que cayeron en las garras del mercado negro. (La traducción es de los editores).

terado una estructura que parecía perfecta cuando, en realidad, escondía en sus entrañas dolorosos secretos, dispuestos a provocar alteraciones mayores que las allí constatables a simple vista (Padura Fuentes 275).

La transgresión como estrategia de lectura

El tema de la representación de la Biblioteca está presente también en la narrativa breve hispanoamericana, como se puede observar en textos de Juan José Arreola, de Augusto Monterroso, de Roberto Castillo, entre otros. Elegí sin embargo un cuento de Ena Lucía Portela –“Un loco dentro del baño” (2009)– porque añade a nuestra galería de transgresiones otra dimensión diferente.

Aparentemente aquí se trata de una transgresión sexual, que se revela claramente al final del cuento, cuando la protagonista femenina, Chantal, sigue sigilosamente a los tres hombres que se van a juntar en el baño de las mujeres de la biblioteca universitaria para celebrar un evidente festín homosexual. Subrayo lo de *aparentemente* porque, como ocurre a menudo en los textos de la autora cubana, lo que aparece a primera vista esconde una enorme cantidad de lecturas paralelas, de las cuales la autora misma se ha burlado más de una vez.

Una de estas lecturas gira justamente alrededor del lugar donde se desarrolla el cuento. La Biblioteca de la Universidad –que los lectores cubanos reconocen a primera vista– es un ejemplo más de la ruina de La Habana:

[...] desde el fondo de un aula polvorienta, con el piso cubierto de pedazos de techo [...] boronilla y un montón de muebles viejos y apiñados que conformaban un conjunto bastante estratégico si de ocultarse se trataba, hasta la esquina peor iluminada de la biblioteca, dos niveles más abajo, y desierta como el aula y como toda la escuela por aquellas horas (Portela 33-34).

A pesar de todo, aquel espacio guarda todavía algo de “santuario” de universo construido por y para las letras, donde se mueve

a sus anchas el joven Danilo, lector omnívoro y compulsivo, y a la vez objeto del deseo sexual de Chantal, la muchacha que lo espía, escondida detrás de las columnas: “Entonces ella se estremeó y allí, agachada, pensaba que no podía haber nada más excitante que atisbar en secreto las divagaciones de un joven aprendiz que se creía a salvo de los intrusos. Nada tan delicioso como violar impunemente a la inefable soledad del lector” (Portela 35).

Si ellos dos fueran los únicos personajes del cuento, la tentación sexual, siempre postergada por cierto, sería la forma de desacralización a través de la cual el lugar se vuelve un espacio, siguiendo los ejemplos antecedentes. Sin embargo, hay dos elementos que permiten añadir otras lecturas y otras transgresiones. Por un lado hay otros dos personajes que habitan la biblioteca, que no tienen nombre y que representan lo que la crítica ha denominado como “la poética del adefesio” en Portela, donde hay una cantidad insospechada de personajes “raros”:

La “poética del adefesio” en Portela es una exasperación de la rareza y lleva una marca personalísima que la hace distanciarse de los que pudieran parecer parientes próximos: el grotesco y el esperpento. En ellos, tras su apariencia expresionista y en ocasiones hasta cómica, hay un componente de postulación canónica, de conceptualización sustentadora de programas estéticos e ideológicos que les confieren gravedad. El adefesio cultivado por Ena Lucía es, por el contrario, leve, levedad asociada a una indefensión que forma parte del ser de estos personajes. Es decir, a pesar de la seguridad y conformidad que tienen esas figuras al asumirse tal como son y reivindicar -cada una a su manera- esa identidad, son criaturas inermes, que provocan una piedad entreverada de repulsión (Bello 130).

En el cuento en efecto los dos personajes —el bibliotecario y el portero— comparten un aspecto poco agradable pero el segundo es llamado desde el principio con este adjetivo tan poco usual: “En ese mismo instante, por ejemplo, ¿qué le estaría susurrando Danilo al adefesio de la puerta?” (Portela 33).

El adjetivo y las descripciones –totalmente literarias y cinematográficas– de ambos protagonistas remiten así a otra dimensión de la biblioteca, eminentemente borgeana, la del depósito de las palabras, donde se pueden juntar vocablos y verbos para crear una dimensión alternativa de la realidad, lo que puede ser sumamente peligrosa:

Entre las brumas, Chantal le adivinaba al bibliotecario una mueca torcida, similar a un maquillaje fúnebre: la tez muy pálida, espectral, los ojos hundidos y la boca una línea recta, dura. Una calavera. A plena luz el sujeto lucía como un feo corriente, nada diabólico, de esos que andan por ahí por la calle sin espantar a nadie y hasta con una mujer bonita colgada del brazo, pero no así cuando se acercaba a Danilo, bien entrada la tarde, para acabar de expulsarlo de sus dominios: “A ver, ilustre jovencito, si vamos recogiendo, que todavía falta mucho por hacer en esta vida”, decía y entonces le crecían los colmillos, un par de cuernos, y sus manos parecían garras. Suena raro, pero parecía decir otra cosa (Portela 36).

Es entonces el encuentro entre las dos parejas lo que provoca el cambio de *lugar* en *espacio* pero en este caso la biblioteca como *lugar* ya contiene en sí –en el bibliotecario como dueño y en el portero como *adefesio*, es decir marcado por una palabra “de biblioteca”– las razones de esta modificación.

Por otro lado, el cuento es ya de por sí una biblioteca: en él se pueden contar hasta veintiocho referencias a libros y a textos que van del Diccionario de Corominas hasta la novelas de espionaje, además de numerosas alusiones a películas y series televisivas. Esta acumulación de citas de todo tipo –tan peculiar y repetida en las obras de la cubana– nos revela como su pasión lúdica por el *collage* –ya evidenciada en algunos artículos críticos (Previtera)– puede también funcionar como base para romper los límites de los géneros, para desbaratar el orden de los anaqueles de la biblioteca y juntar a Aristófanes con Restif de la Bretonne, al hada Melusina con Las once mil vírgenes de Apollinaire, a Horace Walpole con los Muppets. Gracias a este desbarajuste, y a la ex-

pulsión del búho, símbolo de la sabiduría, “que contra toda ley había instalado su morada en el tercer piso” (Portela 42) se podrá entonces celebrar –ya fuera del texto– el inopinado congreso carnal entre Danilo, el adefesio y el bibliotecario.

En el cuento de Portela la violación del orden establecido se realiza entonces a partir de la biblioteca misma que contiene en sí, en los textos y en los personajes que la habitan, el fundamento de su mismo derrumbe.

Conclusiones

Las historias narradas en los cuatro textos que se han propuesto comparten en principio la biblioteca como centro de muchos de los eventos de las novelas, pero el análisis ha permitido mostrar por lo menos otros dos elementos en común, que corresponden a la transformación del papel de las bibliotecas a lo largo de las narraciones, y a la función de los hechos delictivos en esta transformación. En los cuatro textos las bibliotecas ven cómo se modifica su estatus de *lugar* en *espacio*, según la teoría de Michel de Certeau, gracias a varias formas de crimen que se perpetran dentro o muy cerca de ellas, y que constituyen una ruptura con respecto a las normas de funcionamiento y a la tradición cultural de esos lugares. Al mismo tiempo la irrupción de personajes socialmente ajenos los desacraliza para volverlos espacios de negociación, donde los libros adquieren una vivencia totalmente nueva y donde se puede incluso empezar procesos de escritura que reclamarán en el futuro un espacio en sus estantes.

RESONANCIAS PLURALES DE VENECIA

Cuerpos en vilo, identidades en tránsito

La narrativa de Guadalupe Nettel

Margherita Cannavacciuolo
Università Ca' Foscari Venezia
margherita.c@unive.it

Resumen: El presente trabajo analiza las estrategias de representación del cuerpo en la narrativa de Guadalupe Nettel (1973). El concepto de disonancia (Adorno 1975) permitirá estudiar cómo los cuerpos de los personajes aparecen como materia maleable que se deconstruye y reconstruye para discutir el paradigma convencional de belleza y devolver una imagen inestable de la identidad del sujeto.

Palabras clave: literatura mexicana, Guadalupe Nettel, cuerpo, identidad, disonancia

Résumé : Cet article analyse les stratégies de représentation du corps dans le récit de Guadalupe Nettel (1973). Le concept de dissonance (Adorno 1975) nous permettra d'étudier comment les corps des personnages apparaissent comme une matière malléable qui se déconstruit et se reconstruit pour débattre du paradigme conventionnel de la beauté et renvoyer une image instable de l'identité du sujet.

Mots-clés : littérature mexicaine, Guadalupe Nettel, corps, identité, dissonance

Abstract: This article analyzes the strategies of representation of the body in the story of mexican author Guadalupe Nettel (1973). The concept of dissonance (Adorno 1975) will allow us to study how the bodies of the characters appear as a malleable material, which deconstructs and reconstructs itself to discuss the conventional paradigm of beauty and offer an unstable image of the subject's identity.

Keywords: mexican literature, Guadalupe Nettel, body, identity, dissonance

El presente estudio versa sobre las representaciones del cuerpo en la narrativa de la escritora mexicana Guadalupe Nettel (Premio de narrativa breve Ribera del Duero 2013 y Premio Herralde de Novela 2014), en particular, se darán unas pinceladas sobre todo de la novela *El cuerpo en que nací* (2011) y los volúmenes de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) y *El matrimonio de los peces rojos* (2013).

La hipótesis que se pretende demostrar es que el cuerpo recupera la ambivalencia simbólica según el planteamiento de Umberto Galimberti (2013) que lo caracteriza y que se silencia a partir del intelectualismo griego y la modernidad inaugurada por Descartes; de manera que el cuerpo propio teorizado por Merleau-Ponty (1976, 1979) en los textos de Nettel se resemantiza y, además de constituir el pivote de arraigo privilegiado del sujeto con el mundo, se convierte también en el punto de fricción y de contraste con el mundo, y del sujeto consigo mismo, a raíz de lo cual la disonancia postulada por Theodor Adorno (1975) parece la cifra de la escritura de la autora.

El punto de arranque del análisis está constituido por uno de los párrafos finales de *El cuerpo en que nací*, en mi opinión uno de los más significativos que, en cierta medida, nos brinda también una clave de lectura tanto de la novela misma como de toda la obra de la autora. Se recuerda que la novela se abre con la descripción de la diversidad física de la protagonista, nacida con un lunar en el ojo derecho, y con el desajuste que esto le provoca, y se cierra, de manera rizomática, con la misma referencia. En ese párrafo la narradora y protagonista afirma:

Mi propio cuerpo, que desde hace años ha constituido el único vínculo creíble con la realidad, me parece ahora como un vehículo en descomposición, un tren [...] sometido a un viaje muy veloz pero también a una inevitable decadencia [...] El cuerpo en que nacimos no es el mismo en el que dejamos el mundo. No me refiero sólo a la infinidad de veces que mutan nuestras células, sino a sus rasgos más distintivos, esos tatuajes y cicatrices que con nuestra personalidad y

nuestras convicciones le vamos añadiendo, a tientas, como mejor podemos, sin orientación ni tutorías (195-196).

El fragmento que se acaba de citar es interesante porque expresa precisamente la relación, sancionada por la fenomenología de la percepción, entre el sujeto y su entorno a través del cuerpo, pero, al mismo tiempo, a pesar de constituir el punto de llegada de un camino personal de aceptación y acogida de la malformación física, el cuerpo no se configura como algo confiable, sino como un nudo de significaciones inalcanzables para el sujeto, que sigue remitiéndole a un sentido de inestabilidad existencial. Y aquí el cuerpo, como se verá, reafirma también su estatuto de “enigma primario” (Le Breton, *Anthropologie* 9).

A partir de las líneas citadas, por lo tanto, es posible leer toda la producción de la autora rastreando el abanico de figuraciones donde el cuerpo se dibuja como una materia maleable, rasgo este, por consiguiente, que se vincula con la relación entre mismidad e ipseidad de la identidad subjetiva sancionada por Paul Ricœur (1990).

Cuerpos incómodos

El título del volumen de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* es sumamente sugerente, ya que el adjetivo “incómodo” ofrece otra pista hermenéutica significativa para entender la concepción y “el uso” de los cuerpos que hace Guadalupe Nettel. Los cuentos contenidos en este volumen retratan una serie de situaciones y escenas monstruosas, que dan voz a aspectos generalmente silenciados del sujeto en relación.

En “Ptosis”, cuento que abre el volumen, el protagonista, que trabaja de fotógrafo médico especializado en oftalmología, se siente atraído por los párpados imperfectos e insólitos –en el relato se dice que “los párpados idénticos desaparecen de su memoria” (24)–, y se enamora de una chica que tiene un párpado más caído con respecto al otro. Cuando la joven decide operarse para sanar el defecto, pierde ante los ojos de él todo su atractivo.

En “Bonsái”, relato magistral antologado también en *El nuevo cuento latinoamericano* (selección y prólogo de Luis Fernando Afañador, 2009), el protagonista se descubre semejante a un cactus y se da cuenta de que a su mujer le correspondería, en cambio, la naturaleza de la enredadera, incompatible con las características del cactus.

“Bezoar”, texto que cierra el volumen, se construye sobre la fractura entre la belleza de la protagonista de cara a lo exterior y la compulsión que sufre. Se trata de una modelo de éxito internada en una clínica de rehabilitación por su manía de arrancarse los cabellos y de comérselos, hasta el punto de que, en ciertos períodos de su vida, algunas partes de su cuero cabelludo están sin pelo, obligando a la joven a volverse una “profesional del disimulo” (115).

En el cuento “Hongos”, la micosis en la ingle que los protagonistas, dos músicos que entretienen una relación extraconyugal, comparten, se convierte, sobre todo para la mujer, en una presencia cotidiana que conlleva una intimidad y una familiaridad de las que no quiere desprenderse. La mujer sufre un progresivo ensimismamiento con el parásito que afecta tanto a su entrepierna como a la de su examante, hasta que al final del cuento las dos voces se superponen hasta confundirse: “vivo encerrada e inmóvil en mi departamento, en el que desde hace varios meses no levanto casi nunca las persianas. Disfruto la penumbra y la humedad de los muros. Paso muchas horas tocando la cavidad de mi sexo [...] donde mis dedos despiertan las notas que Laval ha dejado en él. Permaneceré así hasta que él me lo permita, acotada siempre a un pedazo de su vida [...]” (*El matrimonio de los peces rojos* 102).

La escritura descansa en la fractura del sujeto consigo mismo y su entorno, ya que el cuerpo deja de constituir una pertenencia tranquilizadora, para reconfigurarse también como una morada incómoda. En este sentido, relacionado con el tema del cuerpo, aparece también la dialéctica entre esencia y representación que bien pone en escena el relato “Pétalos”. El protagonista es un

“olfateador” de váteres de bares y restaurantes en donde busca los rastros de las mujeres que los han utilizado y, a través de los olores que dejan, imagina conocerlas. La orina se convierte en el interpretante de la manera de vivir y de relacionarse con las cosas del mundo: “Lo mejor era estar ahí, con la cara casi dentro del retrete y aspirar, más allá de los ingredientes, el placer de los comensales, la manera en que cada uno había interpretado el sabor del desayuno o la cena de la noche anterior” (*Pétalos* 93).

Es a través de los olores que se reconstruye al sujeto ya que frente a un olor que lo atrae de manera particular, el protagonista busca las huellas de una mujer misteriosa, que él llama “Flor”: “Ese verano me dediqué a perseguir a otra mujer que imaginaba por fragmentos y con dificultad [...] Algo, posiblemente lo triste de las manchas que había visto en el inodoro, me hacía pensar que los ojos de la Flor eran de un gris cenizo, inconfundible” (*Pétalos* 90). Las líneas citadas son especulares a las siguientes, donde el olfato devuelve una imagen falaz de la mujer, ya que cuando por fin el hombre logra detectarla, afirma: “[...] no reconocí nada familiar en su rostro, del que no recuerdo gran cosa, salvo que los ojos no eran grises ni inconfundibles” (98). La decepción final reside en que el otro no está a la altura de su representación, es decir el cuerpo “real” no coincide con el cuerpo reconstruido, soñado y deseado.

La incomodidad que estos textos sacan a luz, por un lado, reside en el descubrimiento de habitar o desear un cuerpo imperfecto que no reenvía una imagen reconfortante del mundo, sino que remite a identidades inestables y a sujetos cuyas vidas se da en una condición de desequilibrio. Estos personajes sufren el desagrado que les proporciona su cuerpo, pero, por otro lado, el estorbo se convierte en algo misteriosamente atractivo y en una forma alternativa de belleza. La manía de la protagonista de “Bezoar” de estirparse los cabellos aparece como un gesto ritual, cuya repetición constituye una aliada para salir de las dificultades y, como ella misma dice, de “desconectarse del mundo” (*Pétalos* 107). La protagonista de “Hongos” se dedica a alimentar el hon-

go que tiene en la ingle como memoria constante de su examante y, en *El cuerpo en que nací*, la narradora al final decide no operarse y quedarse con su catarata y su estrabismo. Al mismo tiempo, observar la realidad desde el enfoque no grato de la anormalidad implica acceder a un saber sobre sí mismo y sobre las cosas del mundo que está proscrito a la gente que se considera “normal”, que bien resume la protagonista de la novela que se acaba de traer a colación, cuando, al hablar de su diferencia, afirma: “conocíamos mejor esta vida que aquella horda de inocentes que, en su corta existencia, aún no habían enfrentado ninguna desgracia” (14).

Cuerpos cercenados

En esta línea, se establece la equivalencia entre corrección y mutilación, ya que recuperar lo que se considera normal corresponde a acabar mutilando las señas de identidad del sujeto, aquellos defectos que constituyen su unicidad. En este sentido, la puesta en tela de juicio del mito del cuerpo perfecto se declina en “Ptosis” en la desmitificación de la cirugía estética que repara los cuerpos, pero también produce cuerpos uniformados. El protagonista comenta los resultados de la cirugía correctiva de los párpados de la manera siguiente: “En apariencia los ojos quedan más equilibrados, sin embargo, cuando uno mira bien –y sobre todo cuando ha visto miles de rostros modificados por la misma mano–, descubre algo abominable: de algún modo, todos ellos se parecen” (*Pétalos* 17). Más adelante, se dice que el hombre está invadido por “una suerte de asfixia y un odio infinito hacia nuestro benefactor, como si de alguna forma su escalpelo también me hubiera mutilado” (24). Reparar el cuerpo es mutilarlo, porque significa obligarlo a encajar dentro de una estructura convencional y, por lo tanto, quitarle su rasgo distintivo y su singularidad que reside precisamente en su imperfección.

La reprimenda física y emotiva para amoldarse a un esquema considerado socialmente aceptable es una de las líneas principales del dispositivo narrativo de *El cuerpo en que nací*, ya que, a raíz de la malformación física de nacimiento de la protagonista, los padres

empresen una especie de cruzada para corregirla obligándola por ejemplo a llevar un parche en el ojo sano para que el enfermo trabaje. En la misma novela, la protagonista afirma: “se me entrenaba a ver con la misma disciplina con que otros preparan su futuro como deportistas” (15). Se propone considerar la corrección física como un filicidio simbólico, que se rescata al final de la novela en la tajante negativa de la protagonista a operarse al ojo: “[...] a mí me gustaba mi aspecto de Cuasimodo” (190) y, más adelante, se lee: “Mis ojos y mi visión siguieron siendo los mismos pero ahora miraban diferente [...] A fin de cuentas [mi cuerpo] era lo único que me pertenecía y me vinculaba de forma tangible con el mundo, a la vez que me permitía distinguirme de él” (194-195).

La problemática de la corrección entendida como represión individual y social que el protagonista percibe sobre sí mismo se encuentra metafórica en la imagen del bonsái en el cuento homónimo. El árbol japonés se define como aberrante y produce en el protagonista que lo observa “un malestar casi físico” (*Pétalos* 54). El bonsái se describe como “una contracción” (55), a diferencia de un árbol que es un ser espacioso; se trata, en palabras del narrador, de “árboles que traicionan su verdadera naturaleza” (55).

En la época actual caracterizada por un exceso del cuerpo, en el sentido de atención obsesiva a su cuidado, los textos de Nettel sacan al lector de su zona de seguridad constituida por un binomio cuerpo-identidad que encaja en estructuras socialmente reconocidas y reconocibles. Se adelanta una propuesta estética y ética transgresora y subversiva —en línea con la búsqueda de escritores mexicanos como Guadalupe Dueñas (“Historia de mariquitas”), Mario Bellatín (*Efecto invernal* 1992, *Salón de belleza* 1994, *Flores* 2000) y, saliendo del ámbito hispanoamericano, con escritores como la surcoreana Han Kang y su *La vegetariana* (2007)—, ya que se rehuye la homologación rescatando la diferencia (la protagonista de *El cuerpo en que nació* declara que quedarse con su ojo defectuoso “era mi manera de oponerme al *establishment*” 190). Se

quiebra el canon de perfección como atributo fundamental de hermosura y se pone en tela de juicio el concepto de “normalidad”, o bien se enriquece de un nuevo matiz, a través de la inclusión de lo abyecto —entendido a la manera de Julia Kristeva como “la pérdida inaugural fundante de su propio ser” (*Poderes de la perversión* 12) —, en su esfera semántica.

¿Cuerpos enfermos?

El rescate de la deformidad y la imperfección como pautas alternativas de existencia conlleva el trastocamiento de los valores axiológicos vinculados a la forma física y la salud, considerados los fundamentos principales de la modernidad (Le Breton, *Anthropologie* 272), e implica, por consiguiente, la reflexión sobre la enfermedad.

Esta se aborda declinada en varios aspectos: como mecanismo parasitario (“Hongos”), como agente que actúa una “violación” sobre el sujeto, ya que determina la desposesión del personaje del control sobre su cuerpo (“Bezoar”); también se acude a la isotopía de la guerra y la invasión, a raíz de las cuales el cuerpo aparece deteriorado (*Después del invierno* 2014), en línea con la aserción de Susan Sontag (*Illness as Metaphor* 9), quien insiste en la idea de que los discursos encargados de reproducir la enfermedad usan con reiteración metáforas militaristas. La enfermedad amplifica, en las variaciones citadas, la dualidad cartesiana entre sujeto y cuerpo porque duplica al sujeto; en *Después del invierno*, Cecilia ya no puede reconocer en el Tom del hospital al hombre que vivía en su casa y cuya presencia seguía estanto ahí: “Era como si Tom [...] se hubiera desdoblado y una de sus mitades [...] hubiese [...] emprendido un largo viaje sin fecha de regreso [...] a un territorio ambiguo” (216).

En toda vida sana el cuerpo se caracteriza por permanecer oculto, por un saber que radica en un no saber de la conciencia, el orgullo de la inteligencia, la primacía del espíritu (Pérez-Borbujo, “El cuerpo naciente” 75). Para la inteligencia y la conciencia, el cuerpo propio es el *humilis*, la materia oscura, el fundamento es-

condido, que sólo sale a la luz en los momentos de crisis, esos son la enfermedad y la muerte.

Al “olvido del cuerpo” sano, la escritura le opone su sabiduría escondida, que es el cuerpo mismo, que aflora prepotentemente amplificado por el trastorno. Al recuperarse el saber que el cuerpo engendra, este recobra también un matiz que le es propio y que las prácticas de control tienden a sepultar, es decir, su rasgo comunicativo. En “Hongos”, la micosis se configura como un lenguaje, ya que constituye el signo que expresa la infidelidad de la narradora y la huella que queda del amante después de la ruptura del *affaire*; mientras que en “El otro lado del muelle”, ante la muerte de la madre de su amiga Michelle, la protagonista opone la comunicación somática a los límites de la palabra:

Supé que en ese momento el abrazo más largo hubiera sido suficiente. No encontré nada que decir [...] por eso abrí la parte de la bata que cubría mi pecho izquierdo, mi seno puntiagudo de perra flaca, y dejé que [Michelle] se acercara. Lo tomó en la boca, una boca delgada y fría, una boca de pez, como si intentara succionar de ahí toda la fuerza necesaria para quitarse el miedo. Durante muchas horas sus lágrimas estuvieron mojando la parte que más odiaba de mi cuerpo (*Pétalos* 79-80).

Los dos ejemplos citados muestran cómo el cuerpo deja de ser domesticado por la voluntad del sujeto e irrumpe violentamente como presencia que no miente; se transforma, de este modo, en una infralengua (Galimberti 37), es decir, una zona donde se genera un sentido que rebasa el lenguaje verbal racionalizado, y donde el cuerpo mismo se reconoce como significado fluctuante porque polisémico.

Además de las variaciones del cuerpo expuestas y de su fundamental esencia como interlengua, la enfermedad permite al cuerpo recobrar la complejidad de su ambivalencia simbólica, que se ha perdido en el discurso médico mecanicístico, así como en las prácticas de control y represión que las instituciones políticas

y sociales ponen en acción contra la enfermedad y el contagio (Foucault, *L'Histoire de la sexualité*). Dicha ambivalencia determina un intercambio entre sujeto, cuerpo (propio y ajeno) y sociedad, que viola las restricciones y las medidas de aislamiento y control que caracteriza su tratamiento a partir de la modernidad ilustrada, y que, en cambio, hace de la enfermedad una cómplice del personaje para empujarse más allá de restricciones y construcciones sociales.

Este es el caso de la dialéctica entre desposesión y reapropiación del cuerpo, alrededor de la cual se desarrolla el ya citado “Bezoar”. En particular, parece sugerente la descripción que la protagonista hace de su compulsión, concebida de manera bicéfala. Por un lado, el vicio se convierte en un “espacio de intimidad” (*Pétalos* 109), donde la repetición del gesto sobre el cuerpo le permite al sujeto reapropiarse, aunque de manera momentánea e ilusoria, del dominio sobre sí mismo y su entorno. Por el otro, la manía de arrancarse el pelo constituye una prueba de la pérdida del cuerpo propio que la protagonista experimenta, ya que este sale de su control: “[...] uno se ha dejado controlar durante tanto tiempo por gestos que no reconoce como propios, pero tampoco como los de una mente ajena” (115).

En *El huésped*, la enfermedad provee la posibilidad de reanudar el contacto necesario con la fragilidad constitutiva del ser humano: “Tanto el cuerpo como la mente vuelven a ese estado de fragilidad que conocieron durante la niñez” (79) y, más adelante, se dice que la enfermedad permite el reencuentro con “la naturaleza olvidada del espacio y los objetos” (79).

Con respecto a la ambivalencia simbólica del cuerpo, digno de nota es, una vez más, *El cuerpo en que nací* donde, al final, la enfermedad pasa de concebirse como una cárcel existencial a considerarse el guardián de un secreto inalcanzable. Este lazo aflora en el sueño que la protagonista hace a la víspera de la operación que debería devolver la normalidad a su ojo. La narradora sueña con el doctor que extrae de su ojo un pequeño pergamino que llevaba las razones por las cuales había nacido con aquella particularidad

en el ojo. “Sin embargo”, cuenta la narradora, “en vez de leerlo, el hombre soltaba el pergamino, que se veía arrastrado por una repentina ráfaga de viento. –Nadie, excepto Dios, tiene derecho a conocer la verdad– decía él” (Nettel, *El cuerpo en que nació* 193). El cuerpo se reafirma como “enigma primario” (Le Breton, *Anthropologie* 7) ya que no deja de pertenecer al sujeto, en tanto carga con las huellas de una historia y una sensibilidad que es personal, pero contiene también una dimensión que se escapa a su comprensión y que remite a los simbolismos que constituyen el vínculo social del cual el sujeto mismo es parte.

De límenes y disonancias

Por la disconformidad, la polisemia y, en última instancia, el enigma que caracteriza sus cuerpos, los personajes de Guadalupe Nettel están constantemente en tránsito, ya que experimentan una tensión precaria entre condiciones y dinámicas distintas: normalidad/anormalidad, fragilidad/fuerza en la diferencia, aceptación / rechazo, liberación / soledad, mostrar / ocultar, salud / enfermedad.

Al estar el cuerpo en vilo, la identidad también se define por su inestabilidad, lo cual se vincula al rasgo característico de esos personajes de configurarse como seres marginales y marginados. En “El otro lado del muelle” la protagonista busca ese espacio existencial aislado que llama la “Verdadera Soledad” y encara el periodo de la adolescencia como momento de transición, cuando el cuerpo cambia, evoluciona: “Una telaraña dura que vamos construyendo con los años [...] un lugar privilegiado y caprichoso con leyes de acceso bastante arbitrarias” (*Pétalos* 63). La modelo de “Bezoar” cuando conoce a Víctor, quien también tiene como compulsión la de tronarse los nudillos, dice de ellos que eran “dos exiliados clandestinos en un planeta extranjero” (*Pétalos* 130). En “Bonsái”, el protagonista, al reconocerse como cactus, declara y abraza su condición de ser marginado y marginal: “Los cactus eran los *outsiders* del invernadero, *outsiders* que no comparían entre ellos sino el hecho de serlo y, por lo tanto, de estar a la

defensiva” (*Pétalos* 47). La protagonista de *El cuerpo en que nació* se relaciona con otros *outsiders*: Ximena sufre de esquizofrenia y muere suicida, Camila es rebelde, Antolina sufre de enanismo, pero se dice que tiene un rostro muy bonito (182).

Los personajes de Nettel, sin embargo, permanecen en una condición liminar, que podría compararse con el espacio característico de los ritos de paso, allá donde debería ocurrir una transición entre estados ontológicos distintos. Según Victor Turner, en estos lapsos, “el individuo ya no es lo que era antes pero tampoco ha alcanzado el nuevo estatus” (*La selva de los símbolos* 103). La escritura descubre a los personajes en medio de una transformación identitaria que no se cumple (por lo menos no en el espacio del texto) y donde los límites fijos se sustituyen por fronteras porosas. Esto explicaría que al final de los relatos se mantenga la ambigüedad acerca del cambio ontológico de los protagonistas, que permanecen pasivos con respecto a lo que sucede en su entorno. El fotógrafo de “Ptosis” observa a escondidas a la joven que se aleja después de la operación al párpado, la narradora de “Transpersianas” se dedica al onanismo mirando por los cristales de su ventana a su vecino que no logra llevar a cabo el acto sexual con su compañera, “Bonsái” acaba con la amargura y el sentido de soledad que el protagonista experimenta como consecuencias de la ruptura de su matrimonio por descubrirse él cactus y reconocer en su mujer una enredadera. La protagonista de “Felina” descubre en su gata una fuerza para llevar a cabo su embarazo animal y una capacidad decisional de las que ella está desprovista y, tras el final de su historia de amor, la protagonista de “Hongo” acaba resignándose a su invisibilidad, con apenas vida propia y alimentándose de recuerdos. Se trata de personajes que la escritura retrata cruzando una frontera imposible de superar, que, por consiguiente, ya no es un espacio de pasaje, sino que en el texto se dilata para convertirse en un espacio físico y temporal de vida. “El cuerpo es una frontera chata”, se dice en *El huésped* (164), frontera que se yergue como una condición existencial de los personajes de Nettel, ya que, parafraseando lo que afirma Euge-

nio Trías en *Lógica del límite*, está incrustada en su piel (48). Una frase que tal vez resume esta condición es la que respuesta que Tommaso da a Cecilia en *Después del invierno*: “Soy un ser fronterizo. Ahí es donde me encuentro cómodo, en las zonas intermedias” (87).

Así las cosas, la disonancia, entendida a la manera de Adorno (1975) como algo que rompe la armonía y no es posible asimilar a lo convencional, se impone como la cifra de la escritura de la autora. Retomando la formulación del filósofo, el cuerpo es el “coeficiente de fricción de la armonía” (*Teoría estética* 190): si esta traduce la apariencia a la que se debería tender, la disonancia consiste en la sustancia reprimida de su expresión. Bajo las lentes de la disonancia es posible leer la obsesión por la micosis que la protagonista de “Hongos” no quiere curar y que la llevará a identificarse con ella y aislarse de la sociedad; la preferencia por un párpado irregular “como una hostra juguetona” del fotógrafo de “Ptosis”; la compulsión de la modelo de “Bezoar”, definida como “bestia interior” (*Pétalos* 104), de la cual, sin embargo, no puede deshacerse; la Verdadera Soledad buscada por la chica de “El otro lado del muelle”; el lunar blanco en el ojo derecho y el estrabismo odiado y luego abrazado por la protagonista de *El cuerpo en que nació*.

A raíz del cuerpo representado como constantemente suspendido, la escritura se juega alrededor de la dialéctica entre la “identidad definitiva” que sigue siendo la misma en lugares y tiempos diferentes y que implica una “reidentificación de lo mismo” (Ricoeur, *Soi-même come un autre* 45, 141), y “un ser en proyecto”; es decir, el sí en acción o, dicho de otro modo, el sí insertado dentro de una temporalidad (Ricoeur, *Soi-même come un autre* 107-108, 137). El sujeto se presenta como borrador de sí mismo, en dialéctica constante entre anhelo de estabilidad y alteridad perturbadora: “[...] uno es un constante campo de batalla” –se lee en *Después del invierno*– “una esencia inestable, una serie infinita de pruebas, errores y aciertos” (172).

Héctor Galmés o el oficio de escritor

M. Carmen Domínguez Gutiérrez

Università Ca' Foscari Venezia

carmen.dominguez@unive.it

Resumen: Héctor Galmés publicó en 1977 la segunda de sus novelas, *Las calandrias griegas*. El artículo analiza cómo su protagonista, Adonis, quiere ser escritor y, además de convertirse en el portavoz ficcional de la estética literaria de Galmés, imagina las tramas de sus cuentos.

Palabras clave: narrativa uruguaya, Héctor Galmés, metaliteratura, intertextualidad, estética literaria

Résumé : Héctor Galmés a publié en 1977 son deuxième roman, *Las calandrias griegas*. Cet article analyse comment le protagoniste, Adonis, veut être écrivain et, en plus de devenir le porte-parole fictif de l'esthétique littéraire de Galmés, imagine les intrigues de ses histoires.

Mots-clés : récit uruguayen, Héctor Galmés, métalittérature, intertextualité, esthétique littéraire

Abstract: Héctor Galmés published in 1977 his second novel, *Las calandrias griegas*, whose protagonist, Adonis, wants to be a writer and, in addition to becoming the fictional spokesperson for Galmés's literary aesthetics, imagines the plots of his stories.

Keywords: uruguayan narrative, Héctor Galmés, metaliterature, intertextuality, literary aesthetics

*No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo,
y este diálogo solo puedes entablarlo estando a solas.
En la soledad, y solo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como prójimo;
y mientras no te conozcas a ti mismo como a prójimo,
no podrás llegar a ver en tus prójimos otros yo.
Si quieres aprender a amar a los otros, recógete en ti mismo.*

Miguel de Unamuno, Soledad, 1905

Introducción

En un trabajo anterior planteé cómo Héctor Galmés, autor tardío, periférico y marginal, había sido incluido dentro de una estirpe de escritores uruguayos que Ángel Rama (1966) había calificado como *literatura imaginativa* o de los *raros*. Al margen de esa categorización de Galmés escribía yo acerca de la posibilidad de considerarlo, además, heredero de la corriente del arielismo, pues en su narrativa aflora constantemente la profunda influencia del mundo grecolatino clásico en el contexto del espacio urbano montevideano y con una fuerte individualidad americana (Domínguez, 2020).

Si en aquel texto trataba de esclarecer de manera somera las genealogías literarias de las que consideraba heredero a Héctor Galmés a través de su cuentística, en esta ocasión quisiera centrarme en Adonis, personaje principal en *Las calandrias griegas* —la segunda de sus novelas, publicada en Editorial de la Banda Oriental en 1977, en plena dictadura uruguaya— porque es, en buena medida, el portavoz estético ficcional del autor. La concepción galmesiana de la literatura recorre las páginas de esta novela a través de este personaje, que sueña con ser escritor y evoca las lecciones de su maestro Goroztiaga.

Este quiebro metaliterario sirve al autor, además, para adentrarse en un tema fundamental de la literatura como es el de la identidad, entendida como el propio yo mutante, metamórfico,

proteico y la relación que mantiene, construye o destruye con el otro. Reflexión que atraviesa toda la obra galmesiana y que, en esta en concreto, se manifiesta a través de las conversaciones de sus protagonistas, de los monólogos interiores de ambos y del uso que dan a sus recuerdos, a la memoria que del otro y de sí mismos tienen.

Las calandrias griegas cuenta la historia de Adonis, un actor de publicidad con una memoria prodigiosa que mantiene una relación amorosa con Angélica, su compañera de reparto. Trabajan para Alfredo Gomezaguirre, un empresario de negocios turbios que desaparece dejando un mensaje a Adonis, al que apremia a marcharse de Montevideo y le invita a esconderse en un lugar remoto de la provincia donde posee (y les cede) una pequeña casa. El viaje que inician Adonis y Angélica y, sobre todo, su breve estancia en aquel lugar cambiará sus vidas. El ejercicio metalingüístico que atraviesa la novela, en cambio, es el sueño de Adonis de ser escritor, deseo que termina confesando a Angélica y que le lleva a reflexionar sobre cómo conseguirlo, de qué manera y sobre qué escribir. Fruto de estas reflexiones y de su imaginación aparecen en el texto los argumentos de muchos de los cuentos de Héctor Galmés recopilados en *La noche del día menos pensado* (1981).

Adonis es, entonces, la herramienta galmesiana para plantear los problemas que lo acucian como autor al enfrentarse a la escritura. Y el maestro Goroztiaga –que aunque no es actor de la trama es evocado constantemente por el protagonista– le permite desentrañar su idea de la literatura.

1. El oficio de escritor

Aparentemente el argumento de la novela son los siete días que transcurren en la vida de Adonis y Angélica desde que el jefe de ambos desaparece hasta su llegada a la provincia, adonde viajan para evitar una posible represalia ya que Adonis sabe demasiado de los asuntos ilegales de su protector desaparecido. Pero a medida que el lector avanza en la lectura se da cuenta de que existen

otras historias paralelas, subsidiarias de la trama “oficial”, en realidad verdadero sustento de la novela. El deseo de Adonis de ser escritor, que confiesa a Angélica en esa semana, le lleva a recordar con intensidad momentos importantes de su vida. Estas analepsis se convierten en microhistorias de la trama principal, como las historias que imagina como posibles argumentos de sus novelas (y que son, en realidad, muchos de los argumentos, o de los borradores aún por pulir, de los cuentos de Galmés).

Afirma Castro García que uno de los procedimientos más frecuentes que utilizan los novelistas para entablar una dialéctica en torno a la creación literaria consiste en inventar un personaje escritor o profesor de literatura que reflexiona sobre temas literarios y que “al mismo tiempo inserta en la narración abundantes motivos culturalistas y citas textuales” (Castro García 52) porque “escrutar en el seno de la ficción el sentido de la literatura es el mejor –y el único– recurso que posee el escritor para indagar en el sentido de su propia existencia” (Sobejano 6). En el caso de *Las calandrias griegas* se reproduce este esquema por duplicado pues por una parte es el profesor Goroztiaga, el maestro que en el pasado ha iniciado a Adonis en el maravilloso mundo de la literatura, y, por otra, el propio Adonis, que reflexiona constantemente sobre el modo adecuado de convertirse en escritor y en lo que significa serlo, los problemas que comporta el oficio, la angustia que le produce el folio en blanco, el terror a crear que le lleva, sistemáticamente, a inventar excusas, cualquiera es válida, para posponer el momento de enfrentar la escritura.

Como hiciera Miguel de Unamuno, escritor seguramente leído y releído por Galmés –que cita una de sus obras en la novela y que además fue alumno de José Bergamín, a su vez el discípulo más fiel del vasco salmantino–, uno de los recursos principales en la obra es el diálogo interior, que facilita el uso de la paradoja y la contradicción. El diálogo para Unamuno era el modelo del entendimiento pues como sostiene Mario J. Valdés, “el conocimiento para Unamuno no se basa en la reconstrucción del sentido expresado por el otro, sino en restablecer las condiciones ontoló-

gicas del intercambio entre el yo y el otro” (11-12). El diálogo no tiene límites formales ni tampoco está controlado por los dialogantes porque es un proceso en el que se participa pero no se dirige y así el lenguaje en diálogo se convierte en un medio de tensión creativa (Valdés 13). Galmés usa constantemente este recurso en la novela, de hecho, es la confrontación con Angélica lo que incita a Adonis a reflexionar y a dialogar consigo mismo acerca de la escritura y el oficio de escritor. Los amantes mantienen una relación particular, poco convencional, cuyos diálogos están cargados de ironía y burla, de profundo conocimiento uno de la otra, de sinceridad cínica y descarada, pero que oculta, y solo en ocasiones, muy tímidamente, desvela un amor profundo entre ambos.

Adonis se resigna a ser un narrador, un ensayista. “Los poetas de verdad no son escritores, son poetas”, le dice a Angélica (Galmés, *Las calandrias* 23). Él acepta, por edad, por limitación, ser alguien que solo pretende escribir novelas pues admite que su memoria, por prodigiosa que sea, no le sirve para este oficio.

Galmés se desdobra en ambos personajes, su biografía se ficcionaliza en ambos. Él, escritor y profesor de literatura en la vida real, gracias al maestro desvela en la novela su idea de la literatura y del arte, diseminando a lo largo del texto infinidad de citas y referencias, más o menos veladas: la pintura de Memling, Murillo o el Greco; los clásicos grecolatinos y sus mitos; a Ariosto, Cervantes, Lope, Quevedo, Goethe, Proust, Flaubert; la filosofía de Bergson o Landsberg, etc. En cambio, en Adonis se cela su autobiografía como escritor, ambos resignados a ser “solo” tales, no poetas, a dedicarse a la narrativa y el ensayo por tardíos. Así, Goroztiaga es alter ego en el viaje de la literatura en la literatura, mientras que Adonis lo será del tormentoso camino de la escritura, del oficio de escritor.

Cuando Adonis confiesa a Angélica su deseo de ser escritor ella se mofa:

Hay algo que nunca te dije, quizás por vergüenza. Ya sé que vas a largar la carcajada: hace mucho tiempo que sueño con escribir; no pretendo ser escritor con mayúscula. No. Solo escribir. Aunque no logre nada. Creo que haciendo eso me sentiría más cómodo. Es una necesidad de descargar, ¿entendés?

—Por suerte se te despertó una vocación económica. Lo arreglás con un cuaderno de cien hojas y un lápiz. Si la cosa marcha, podés ir pensando en la máquina de escribir.

—Sos una cínica.

—¿Por qué?, ¿Por qué digo lo que pienso, sin rodeos? [...] No creo que puedas escribir una carilla. Entendeme bien: no digo que no seas capaz, pero sos demasiado perezoso, como yo. Un perfecto boludo. Es mejor no esperar milagros en esta vida, aunque solo sea para evitar nuevas amargas (Galmés, *Las calandrias* 21-22).

Pero acto seguido proyecta un plan para que Adonis consiga su sueño que consiste en *liquidar* a Gomezaguirre, confesar el crimen y en prisión dedicarse a escribir:

[...] liquidar a Gomezaguirre. ¿No te parece una excelente solución? Te liberas de él y disponés de todo tu tiempo de presidiario para escribir y escribir. Porque empezar a escribir a tu edad es bastante ingrato si es que pretendés que te lean algún día. Es más difícil salir del anonimato que de la cárcel. Pero los lectores son condescendientes con los criminales-escritores (que no es lo mismo que escritores-criminales), aunque escriban mal siempre habrá un guardián escrupuloso o un abogadito dispuesto a corregir manuscritos y el atractivo aumenta en proporción directa con la magnitud del crimen. Primero te das a conocer por una acción espectacular, un crimen ejecutado con maestría. Si te parece que matar a Gomezaguirre no te dará bastante lustre, podés elegir a otro. Fugger, por ejemplo, conocido en todo el mundo. Y luego, a escribir una novela de gran aliento. El crimen ha generado más literatura que el amor o los viajes. Por mi parte prometo visitarte todas las semanas, y además serte fiel y esperarte pa-

ra irnos a vivir a Mallorca cuando te dejen libre. Es la única solución por el momento, siempre que insistas en ser escritor. (*Las calandrias griegas* 22-23).

Adonis rechaza la propuesta de asesinato y cárcel de su amante no por lo insensato que es —a pesar de la convicción de Angélica de la solvencia del plan—, sino porque su estancia en la prisión no le garantiza la seguridad de la escritura “mejor era empezar de a poco, imponerse una disciplina, trabajar diariamente durante un par de horas, pulir el estilo, un estilo *entrador*, entablar relaciones con gentes de letras y posibles editores” (Galmés, *Las calandrias* 28) ya que “Goroztiaga lo había prevenido: *el escritor primerizo tiene que trabajar como un zapador porque no debe presentarse, sino sorprender*”¹⁰ (28) pero “se daba perfecta cuenta de que la proposición de Angélica no era tan disparatada. Su amiga era asombrosamente intuitiva, pues al fin de cuentas, el presidiario que escribe lo hace porque no puede cavar un túnel, es decir, como compensación. El escritor-zapador suele llegar a los lectores por caminos subterráneos, sin necesidad de pasar por las aduanas del mundillo literario” (Galmés, *Las calandrias* 29). Y así, la propuesta de Angélica, paradójicamente, lo conduce a evaluar las variables de lo que, usando a Bourdieu, se podría denominar el “campo literario” con sus agentes y fuerzas (texto, lectores, críticos, editores, etc.).

El monólogo interior de Adonis con frecuencia llega al delirio, su propio yo le contesta (en segunda persona), rebate, discute o reprocha. Adonis defiende con la misma vehemencia una cosa y la contraria: un día sostiene lo fácil que resulta escribir y al siguiente la dificultad que comporta, oscila de la certeza de que el acto de escribir es fruto de un método a la convicción de que es un instante mágico de inspiración. De la escritura como memoria: “y cuando te pongas a escribir, esclavo de la memoria, no harás más que repetir y repetirte hasta el cansancio. Tendrías que escribir con el único propósito de vaciarte de recuerdos y conquistar el olvido” (Galmés, *Las calandrias* 52); a la ficcionalización: “no

¹⁰ Cursiva del autor.

sería difícil, pues se trataba simplemente de transformar en palabra escrita las invenciones que había madurado in mente a través de los años” (51).

2. Los espacios vacíos galmesianos

En ese constante debatir interior de Adonis para descubrir en qué consiste realmente el acto de la escritura, se plantea una discusión clásica: el poeta imita la realidad extratextual (la conocida, la suya) y produce otra realidad (intertextual) que no existe, pero se le asemeja (y esto porque hasta la imaginación más desbordante arranca de la realidad pues ni el autor ni el lector de la obra literaria disponen de otros mundos). Para esta remodelación de la realidad se vale de dos procedimientos literarios, el de la mimesis aristotélica –que introduce la realidad a través de la imitación– y el de la ficción –cuyos recursos son inventivos– que no se excluyen sino que se complementan. Ninguno de los dos puede prescindir de la realidad, y no lo hacen, difieren en el grado de fidelidad o de alejamiento del modelo imitado, es decir, en el grado de obediencia a las exigencias de la verosimilitud (Spang 159) que regula su tensión y mantiene el equilibrio entre ambos procedimientos.

Esta lucha de fuerzas entre ambos procedimientos está muy presente en toda la narrativa de Galmés donde, por una parte, se rastrea con facilidad la huella literaria de otros autores y los textos (hipotextos) fundamentales para la existencia de la narrativa galmesiana. Por otra, destaca el papel de la imaginación, de la invención en el acto de escribir: en *Las calandrias griegas*, por ejemplo, Adonis sostiene que “si trataba de explicarse lo que le sucedía, todo se volvía confuso porque su imaginación no cesaba de parir fantasmas y su memoria estaba atiborrada de trastos inútiles” (Galmés, *Las calandrias* 106):

ahora dueño de sus impulsos se sentía en condiciones de sacarle jugo a sus experiencias, de seguir la consigna que se había propuesto: *crear para crear*. Convencido de que las letras eran el fin último de su existencia, ansiaba penetrar de una

vez en la larga noche de la creación, en la vigilia purificadora en que pudiera despojarse de perturbaciones y máculas, y convertir una vida llena de mentiras en verdad asombrosa. Había vendido la memoria, el tiempo y la figura, a cambio de itinerarios tortuosos con fugaces estaciones de placeres, a lo largo de los cuales su imaginación de viajero sensual había poblado de quimeras los espacios vacíos (Galmés, *Las calandrias* 44).

Galmés recupera esta idea de los espacios vacíos, barruntada en *Las calandrias griegas* en un artículo titulado así (“Los espacios vacíos”) y publicado en el número 20 (1985) de la revista Maldoror de la que era miembro del comité de redacción. Aquel número era, *casualmente*, un monográfico dedicado a Gérard Genette (de hecho, el epígrafe de Galmés era una cita de “La literatura y el espacio”, uno de los ensayos de *Figuras II*). El texto es, abiertamente, la clave de lectura de la concepción galmesiana del oficio de escritor que pocos años antes había velado en las páginas de su novela. Defiende la existencia de espacios vacíos, que “son como negativos de textos aún no revelados, que sin embargo permiten la lectura pre-textual del mismo modo que el negativo fotográfico anticipa la disposición y los contornos de la imagen positiva” (Galmés, “Los espacios vacíos” 1) y que permiten al lector convertirse en autor para textualizar aquello que como lector ha imaginado y desearía leer, pero aún no ha sido escrito. De esta manera:

como compensación de la tarea ardua y minuciosa de explorar, hasta los últimos rincones, la sociedad contemporánea, el escritor reclama para sí, la libertad del lector que posee el conocimiento pre-textual del libro imaginario que hubo de escribir un Rabelais que, a su vez, se despoja de su temática, para mimetizarse en Bocaccio; y luego podría continuar ad infinitum (Galmés, “Los espacios vacíos” 3).

Para Galmés, entonces, el producto literario no solo depende de la evidente tensión entre imitación e imaginación. Esa imita-

ción, además, está dirigida por el deseo de la imaginación de transformar, continuar o modificar lo leído, o de convertir en texto lo imaginado, pero con las pautas de lo ya leído. Así el texto, como sus personajes, son eternos borradores, textos perennemente mutables porque, como afirma Goroztiaga “Andá a saber cómo son las cosas. Uno siempre vive despistado, porque el espejo de la literatura jamás es plano. Es cóncavo o convexo” (Galmés, *Las calandrias* 26).

3. El espacio como temática

Otra constante en las meditaciones del protagonista Adonis-autor Galmés son los temas de sus obras. Adonis se repite a sí mismo que lo que sobran son, precisamente, temas. Que lo importante es vencer el miedo a la escritura e incluso, en el caso de no soportar la idea de afrontar la hoja en blanco –“decía Goroztiaga, escribir es tedioso porque las letras repetidas no guardan ninguna relación con lo que se piensa” (Galmés, *Las calandrias* 37)–, “crear acostado y a oscuras” o utilizar el “recurso del grabador” (Galmés, *Las calandrias* 38).

Es central para Adonis-Galmés tanto en su vida como en su escritura su espacio vital, sus coordenadas geográficas: el espacio urbano montevideano que es una constante en la narrativa de los escritores uruguayos desde Onetti. “Acordate de lo que decía Goroztiaga: Montevideo es una ciudad inexplorada, es algo más que quilombos y hoteluchos llenos de gente con ganas de pegarse un tiro. Mucho más” (Galmés, *Las calandrias* 38). El Montevideo nostálgico y decadente, con su Ciudad Vieja, adormecida, que espera sin esperanza que algo ocurra se refleja en todas sus obras. Esa ciudad que Adonis recorre con afán, que pasea, que olfatea, en la que rebusca las huellas del pasado en la arquitectura, en sus olores y colores (ahora ya ausentes, perennemente condenados a una escala de grises pero con el mar de fondo) y que, en cambio, Angélica detesta pero de la que no ha salido jamás. Esa ciudad, se dice Adonis, cuyo “clima de postergaciones infinitas se te ha contagiado; si vivieras en otra parte hubieras escrito ya varios volú-

menes, porque ganas nunca te faltaron, a decir verdad, lo que te falta es el empujón inicial” (Galmés, *Las calandrias* 38). Efectivamente, en el momento en el que la abandonan, al viaje “real” físico se acompaña un proceso de cambio en sus vidas que no tendrá vuelta atrás. En este sentido creo que la labor de descodificación del texto y la necesidad del lector de completar los infinitos blancos que lo pueblan, obliga a considerar el carácter sociohistórico del texto pues, como han apuntado ya algunos estudiosos, Galmés escribe y publica la mayor parte de su obra durante la época de la dictadura en su país (Gortázar 2015). Y las referencias a la ciudad y sus habitantes transmiten un clima de angustia, de opresión, de aburrimiento, de dejadez constantes: “ganas de nada. Es una de esas tardes en que hay gente que se pone linda para salir a mirar vidrieras, y se perfuma y peina para creer, hasta el lunes, en Dios y en que sus cosas se van a arreglar [...] porque después de todo y a pesar de todo, hay gente que luce contenta aunque no pueda comprarse más que un helado” (Galmés, *Las calandrias* 9).

A modo de conclusión creo oportuno subrayar que un recorrido por la narrativa de Galmés permite apreciar que todas sus obras mantienen un diálogo de conjunto, que están interconectadas (Blixen 2007) y que el autor trabaja con ideas que elabora y reelabora, escribiendo infinidad de copias y borradores hasta conseguir la versión “definitiva” (entrecorrido definitiva porque la última de sus novelas, entregada al editor poco antes de morir, se titula *Final en borrador* en una suerte de confirmación de esta idea). El hecho de que la mayoría de sus novelas y cuentos tengan un final inconcluso, en el sentido de que no hay un desenlace de la trama, viene a reforzar esta idea de borrador, de trabajo inacabado.

Las cosas se repiten –dice Adonis– y además lo hacen condenadas al fracaso: “Vos te empeñas de seguir tu supuesta vocación y la realidad se encarga de persuadirte de lo contrario, con todos los medios” (Galmés, *Las calandrias* 108), pues la necesaria brevedad de la maravilla que pregonaba el profesor Goroztiaga no borra

la impresión de derrumbe. Esta vacuidad de la apariencia, del ser, se constata desde el epígrafe de la obra pues la cita de Apuleyo es la primera pista de que nada es lo que realmente parece ser: “nada de lo que miraba en aquella ciudad me parecía que era realmente lo que aparentaba ser, sino que todo se encontraba trasladado a otra apariencia” (Apuleyo en Galmés, *Las calandrias* 1).

En *Las calandrias griegas*, además, más allá de la reflexión sobre el oficio de escritor que el propio Galmés pone en boca de Adonis, subyacen varios juegos de intertextualidades: por una parte la relación entre los distintos textos del autor. Como en el juego de las muñecas rusas, la figura mayor –la historia de Adonis y Angélica que viajan del Montevideo decadente a un lugar de la costa– contiene muchas otras historias, algunas de la propia biografía del autor (no solo en lo que al ejercicio de la escritura se refiere, la metaficción existe también en una referencia a un encuentro con el poeta español republicano exiliado, José Bergamín, su profesor en la universidad), otras de los borradores de sus cuentos escondidos en la ficción del Adonis memorioso que recuerda episodios de su vida o que inventa posibles historias para sus hipotéticas novelas.

Por otra, el diálogo, irónico y paradójico o abiertamente deudor que *Las calandrias griegas*¹¹ mantiene con otros textos y saberes culturales: valgan como ejemplos además de los ya citados, el irónicamente poético título de la novela, prestado de uno de los presentadores del carnaval montevideano de la infancia de Adonis que equivoca el nombre de las calandrias (aves) con el de las calendas (griegas) y produce la fatídica malinterpretación de la locución griega; o el nombre de la propia Angélica –heroína orlandiana y caballerescas–.

¹¹ “Sí, van a venir. Para las calandrias griegas van a venir’. No admitía que se lo corrigiera. Porfiaba que eran calandrias, porque calendas no significaba nada; y siempre estaba dispuesto a dar una explicación: –Lo que pasa es que la Grecia está muy lejos [...] y los pobres animalitos no aguantan tanto–” (Galmés, *Las calandrias* 20).

El cómic plural

El empleo de la transposición en la didáctica de la literatura hispanoamericana

Alice Favaro
Università Ca' Foscari Venezia
alice.favaro@unive.it

Resumen: La transposición en historieta de *El matadero* de Esteban Echeverría muestra cómo el cómic, gracias a su pluralidad expresiva, además de herramienta para reflexionar sobre las contradicciones sociales y los fenómenos actuales, lo es también para la didáctica de la literatura pues su pluralidad expresiva lo convierte en un lenguaje adecuado para la transmisión de contenidos lingüísticos y socioculturales.

Palabras clave: cómic, transposiciones, transmedialidad, novela gráfica, didáctica

Résumé : La transposition en bande dessinée de *El matadero* d'Esteban Echeverría montre comment la bande dessinée, grâce à sa pluralité expressive, en plus d'un outil pour réfléchir sur les contradictions sociales et les phénomènes actuels, l'est aussi pour la didactique de la littérature. Sa pluralité expressive en fait un langage approprié pour la transmission de contenus linguistiques et socioculturels.

Mots-clés : Bande dessinée, transposition, transmédiatité, roman graphique, didactique

Abstract: The transposition into comics of *El matadero* by Esteban Echeverría shows how comics, thanks to their expressive plurality, in addition to a tool for reflecting on social contradictions and current phenomena, are also useful for the didactics of literature. Its expressive plurality makes it an appropriate language for the transmission of linguistic and socio-cultural contents.

Keywords: comics, transposition, transmediality, graphic novel, didactics

En la contemporaneidad son cada vez más numerosos los cómics y las novelas gráficas empleados para representar las realidades político-culturales actuales y para problematizar los estereotipos sociales. El lenguaje del cómic se presenta como un metadiscurso que, a través de alegorías y cuentos de hadas modernos, ofrece al lector las llaves de descodificación para descifrar la realidad compleja y mudable, echando luz sobre la marginalidad, los flujos migratorios, la subalternidad y denunciando las discriminaciones, la negación de los derechos humanos y los desastres ambientales. La pluralidad de sistemas semióticos de los cuales se sirve y la hibridez de su lenguaje le permiten adaptarse a diferentes contextos y alcanzar un público variado y heterogéneo. El cómic, por lo tanto, se revela como un medio eficaz para alcanzar al lector de manera incisiva; asimismo, la transposición de otros textos en historieta se muestra como una herramienta útil en la didáctica de la literatura para desentrañar los contenidos del hipotexto (Genette 14). De hecho, el cómic puede representar una puerta de acceso —como si fuera un paratexto— para acceder al estudio del texto literario, facilitado por el impacto visual de la imagen, la velocidad y potencia con que el mensaje y el contenido llegan al lector; además, es una puerta de acceso por su capacidad de síntesis y su mayor accesibilidad con respecto a la literatura.

Un ejemplo significativo de la eficacia de la transposición en historieta en la didáctica de la literatura lo representa *El matadero* de Esteban Echeverría, editado en la revista argentina *Fierro*. En Argentina la tradición de las adaptaciones de los clásicos, iniciada en los años treinta y cuarenta del siglo XX, constituye un sector férvido. En este punto, la serie “La Argentina en pedazos” marcó un hito en la historia de la adaptación literaria, al proponer la transposición de clásicos de la literatura nacional, rompiendo con la tradición de las transposiciones en historietas que empobrecían y simplificaban el hipotexto y seleccionando dibujantes y guionistas de alto nivel. La serie empezó a salir en septiembre de 1984, desde el primer número de la revista *Fierro*, y en 1993 Ricardo Piglia reunió las transposiciones en el libro *La Argentina en pedazos*

(Ediciones De la Urraca). *El matadero* forma parte de esta colección y fue la primera transposición que salió en el primer número de 1984.

La historieta, con dibujos y guión de Enrique Breccia, es emblemática no solo porque facilita la comprensión de un texto clave de la literatura argentina, sino también porque enfatiza y explicita algunos aspectos del hipotexto. En la transposición la atención está puesta, de manera particular, sobre dos elementos imprescindibles del cuento de Echeverría: el cuerpo, como vehículo de lo que se relata, y el lenguaje, marcado por la violencia, como símbolo de la escisión entre dos mundos. La versión publicada en *La Argentina en pedazos* (el libro) está precedida por un ensayo de Piglia, quien propone una reflexión sobre el doble origen de la historia de la literatura argentina que se puede establecer entre *El matadero* y *Facundo*. De hecho, las dos obras inician con una misma escena de violencia y de conflicto entre civilización y barbarie, metáfora del encuentro problemático con el otro, sea bárbaro, gaucho, indio o inmigrante.

En la historieta, el mundo primitivo y bestial, que representa la sociedad rural, se dibuja en términos alegóricos y preculturales, y el matadero se configura como “un espacio de penetración de lo rural en lo urbano, una orilla (como dirá luego Borges) que, en vez de separar, comunica a la ciudad con la llanura: por lo tanto, un espacio abierto a la invasión rural del santuario urbano” (Altamirano y Sarlo 43).

La sociedad civilizada se sitúa en contraposición con la campaña bárbara, peligrosamente cercana, que trae el mundo rural a la ciudad. En el matadero se ruralizan las costumbres, las relaciones sociales y el espacio donde coexisten violentamente dos universos distintos: el intelectual urbano de los unitarios y el de la tierra y la provincia de los gauchos y de los federales, enfatizados hasta volverse grotescos. El mundo bárbaro del matadero y de los federales es un mundo ya condenado, un lugar físico híbrido que reúne todas las significaciones, que está situado allí donde lo simbólico y lo alegórico se superponen (Pérez Del Solar 74).

La historieta, como el relato de Echeverría, se construye por oposición, destacando las acciones clave a través de viñetas de diferente tamaño, con distintos planos y detalles sobre los gestos y las miradas de los personajes, que escanden el ritmo de la narración. La enfatización, en el dibujo, de los cuerpos y el uso, en los diálogos, de diversos registros lingüísticos, contribuyen a la representación del choque, de la intraducibilidad entre dos dimensiones sociales distantes que llevan a la muerte dramática e insensata del unitario. Todos estos elementos son el resultado de dos realidades que, al encontrarse, fracasan inevitablemente, como se lee en Altamirano y Sarlo:

La colisión de lo sublime y lo grotesco en *El matadero* señala un momento de profunda ideologización de la estética romántica: no hay puentes entre una y otra dimensión socio-culturales. [...] En la materialidad del barro, la sangre y los humores, los hombres y las mujeres del matadero se mueven rápidos, diestros, con sabiduría y casi con elegancia; cuando atraviesa los límites de ese mundo, el joven de ciudad es torpe y su cuerpo cae desairado del caballo que monta con silla inglesa (46).

En la historieta, el dibujante hace hincapié en el encuentro problemático entre los dos mundos culturales mediante el empleo de una diferenciación gráfica entre los tipos de letras utilizados para los diálogos de los federales y del unitario. La letra es el vehículo de dos tipos de discurso: la mayúscula corresponde a los diálogos de los federales y al discurso impersonal que asume el narrador omnisciente, y la cursiva introduce el discurso del unitario, como se puede ver en la imagen:



La grafía, muy adornada en comparación con la otra, simboliza la imposibilidad del unitario de hacerse entender por los federales y también una distancia cultural. Además, la letra empleada para la voz del unitario es la misma elegida para la dedicatoria inicial; de esa manera, el autor del relato se alinea con la víctima, tomando distancia con lo que cuenta:



La representación del cuerpo, en cambio, está enfatizada y dramatizada porque es el vehículo mediante el cual se desarrolla la narración. El plano general se utiliza solo al principio y al final de la historieta, en donde lo gráfico reitera la estructura textual del cuento y potencia el efecto dramático, haciendo interactuar en dos lenguajes distintos el mismo mecanismo retórico (Gutiérrez 36).

La viñeta, que representa el íncipit, sintetiza toda la secuencia del relato: ya desde el principio pone de relieve la figura del caballo y la matanza, introduciendo también al lector en un contexto social, cultural e histórico preciso, como subraya Vazquez:

Ya en la primera viñeta, la cabeza en primer plano de un caballo agonizante da cuenta del eje vector del relato: la muerte y la violencia como formas de lo monstruoso. La relación animales/humanos es representada mediante escenas de carnicería en las que no habría salto ni diferencia entre los unos y los otros: la carne es la zona común entre el hombre y la bestia (155).

Aquí se puede establecer un paralelo con el *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, no solo por la expresión contraída y desencajada del animal en primer plano, que está descuerado y parece provenir del Teatro Anatómico (1542) de Andrea Vesalio, sino también por las posiciones de las figuras en el fondo y de los animales que yacen en el suelo. La referencia a Picasso indica un contexto histórico, y metahistórico al mismo tiempo, y recuerda que, detrás de cada proyecto estético reciente, están los horrores y los estragos del siglo XX; por otra parte, la referencia metalingüística a Vesalio subraya la tradición del dibujo como base del cómic.

Después de la primera imagen grande, se suceden una serie de viñetas más pequeñas que resumen algunos de los momentos cruciales, como la huida del toro y el incidente que provoca el degüello del niño:

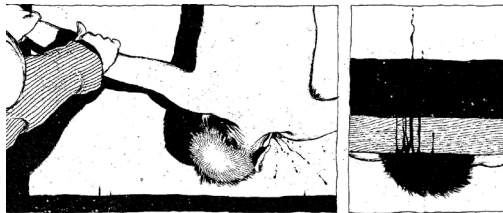


En los momentos de la narración en donde las acciones son rápidas, predominan los cuadros pequeños con planos detalle sobre los fragmentos de los cuerpos, que actúan de manera violenta. La minuciosidad con la que se representan los gestos y el estilo con fuertes contrastes entre blanco y negro del dibujo de Breccia confieren a las imágenes una sucesión dinámica de tipo cinematográfico, donde la mirada del narrador no se queda fija, es inquieta y coincide con la perspectiva asumida por el dibujante.



En el cómic, se acude a un procedimiento metonímico para contar los hechos, precisamente como el hipotexto, hecho que permite enfatizar algunos detalles para aludir al todo y concentrar, de esa manera, la potencialidad significativa de cada núcleo del relato. El matadero es el lugar en el que la sexualidad y la ferocidad van juntos, donde domina lo animal, lo grotesco y lo salvaje. La carne es el medio a través del cual se cumple la matanza, y el toro simboliza la libertad; la matanza y la carne son expresión de la bestialidad, como ambiguo oficio humano que necesita cebarse, ensañarse, para entenderse a sí mismo (Jitrik 11).

La posición final del unitario, en el momento del asesinato, hace referencia no solo a la manera de representar a Cristo en la cruz, sino también a *Los fusilamientos del tres de mayo (o El tres de mayo de 1808 en Madrid)* de Goya.



Con respecto a la relación entre la historieta y la pintura, se puede establecer una conexión entre el hombre de espaldas que se ve en el dibujo y el patriota con la camiseta blanca que está

esperando su ejecución por parte de las tropas francesas en la pintura del artista español. En la escena se asiste a una violencia donde, como señala Vazquez:

La dominación se marca en la carne y doblemente: en la carne podrida/apestada del matadero (la Federación conservadora) y en la apropiación/violación del cuerpo del otro que no quiere doblegarse y “muere de rabia”. Cuando los matarifes tratan como ganado al joven unitario (animalizan a su enemigo/víctima en un juicio paródico y grotesco), ponen en escena su bestialidad y su límite: el unitario se sacrifica con tal de no ser humillado por sus otros antagónicos y, de esa manera, “sobrevive” (en un gesto político) a sus contrarios. Para Echeverría, este destino trágico representa la imposibilidad de síntesis entre fuerzas en conflicto permanente (156).

En la historieta, los “otros”, que son los federales, están dibujados con rasgos físicos monstruosos, con muchos primeros planos en donde los rostros están enmarcados por las viñetas, con detalles sobre las manchas de sangre y la mugre. El dibujo dinámico y “sucio”, con manchas, de los federales se contrapone al dibujo limpio, claro y estático del unitario antes de caer en manos de sus enemigos (Pérez Del Solar 77).

La comparación más evidente entre el animal y el humano se explicita mediante el paralelo entre el toro infiltrado en el matadero y el joven unitario infiltrado en la zona federal. El narrador compara implícitamente al unitario con el toro, los federales en cambio lo hacen expresamente, sobre todo, en relación con la rabia, el rugido, el bramido. La muerte final y la exaltación de la sexualidad y de lo obsceno, que se da a través del lenguaje y de las alusiones, ponen al hombre y a la bestia en el mismo plano: tanto el toro como el unitario afirman la masculinidad en (y después) de la muerte violenta, como en un carnaval en que se llevan máscaras peculiares hechas de barro, vísceras y sangre (Lojo 117).

El espacio en el que se desarrolla la historieta es un espacio de frontera, donde mundo rural y mundo urbano, cultura e instinto, espíritu y carne, coexisten violentamente. Esa realidad precultural

está representada como un ambiente sucio y violento: “un espacio en que la fe termina cuando empieza el hambre. [...] El cuerpo de la Nación en el relato es un cuerpo enfermo que hay que sanar/civilizar; de esta manera, se establece un tipo de ‘pensamiento binario’ y se organiza una dicotomía fundante: lo normal y lo patológico” (Vazquez 156).

El énfasis sobre la matanza, el degüello y la sangre exalta la hibridación y la coexistencia de los códigos en donde se superponen lo paródico, lo carnavalesco y lo grotesco. Lo humano se identifica con lo animal en la pelea por las sobras, como escribe Echeverría, de aquella: “Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa, [que] se desbandaron por la ciudad como otras tantas harpías prontas a devorar cuanto hallaran comible” (16).

La transposición del texto original en historieta exalta, entonces, los tópicos de la violencia y la transmedialidad, asimismo, amplía y multiplica las posibilidades de interpretación del texto, poniendo de relieve la compleja orientación de la hermenéutica, que tiene que considerar no solo el texto adaptado, sino también el texto fuente, el contexto y el proceso transpositivo. El hipertexto aparece como una manera de “reconfigurar el texto”, un dispositivo que mueve el texto de origen, ya que presupone una interpretación y una reelaboración, donde se modifica la experiencia del lector del texto original en un nuevo contexto. Al tener una autonomía estética, la lectura de la transposición prescinde del conocimiento por parte del destinatario del texto de origen, pero tiene un valor de palimpsesto en cuanto forma de intertextualidad, que deja transparentar en la memoria del lector obras previas, evocadas por medio de reiterados procesos de repetición con variación (Hutcheon 8).

Considerando la transposición como el trasplante de una narración de un medio a otro, el relato se adapta forzosamente al nuevo entorno en que se inserta, echa raíces y establece un intercambio, un diálogo y una relación dinámica con el ambiente que lo rodea. Es una mediación que resemantiza el texto fuente y

presupone sistemas comunicativos diferentes en los que la narración sufre un desplazamiento medial y temporal: el texto adaptado es el resultado de una operación no solo intersemiótica, sino también transcultural (Dusi 6). Del pasaje intersemiótico, después de un proceso de interpretación y transformación, surge un texto ampliado en diferentes niveles, que se relaciona con las otras artes, como si fuera interactivo (Lotman 170). De este modo, el texto se abre a diferentes indicios interpretativos, genera nuevos significados, crea un diálogo intertextual (Jenkins, *Cultura* 350) y aporta un placer diferente al del hipotexto a través de un código distinto de lectura, donde transmigran motivos, temas y referencias desde el nivel de lo verbal hasta el nivel de lo visual.

En *El matadero*, la transposición enriquece el texto fuente, enfatizando la presencia de la alteridad monstruosa del mundo rural, añadiendo las referencias a la pintura y empleando técnicas cinematográficas. Aporta también el elemento transcultural, ínsito en la práctica transpositiva. A pesar de su aparente sencillez, el cómic prevé un complejo proceso de abstracción y de síntesis por parte del lector y presupone una metodología activa para el desarrollo de la comprensión y de la producción, en donde se combinan diferentes competencias y habilidades y se genera un ambiente de aprendizaje más vivaz y estimulante (Coscarelli 5).

El cómic se revela, por tanto, como una herramienta didáctica facilitadora y utilizable en todos los niveles de enseñanza, gracias a su naturaleza interdisciplinar e intertextual en donde el texto, entendido como ambiente de aprendizaje, permite al lector realizar la experiencia cognitiva y desarrollar una fundamental capacidad de “imaginación narrativa” (Nussbaum).

Lo plural en la escritura

Selva Almada, Mariana Enríquez y Gabriela Cabezón Cámara

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia
regazzon@unive.it

Resumen: Se propone el estudio de las estrategias transdiscursivas y transestéticas de resistencia política y poética de tres escritoras argentinas que actualizan la problemática del biopoder en este nuevo milenio: Mariana Enríquez y su nouvelle *Chicos que vuelven*, Gabriela Cabezón Cámara (con Iñiqui Echeverría) su novela gráfica *Beya (le viste la cara a dios)* y Selva Almada y su crónica *Chicas muertas*.

Palabras clave: escritoras argentinas, escrituras plurales, desaparecidas, biopoder, política/poética

Résumé : Nous étudions les stratégies transdiscursives et transesthétiques de résistance politique et poétique de trois écrivaines argentines actualisant la problématique du biopouvoir de notre siècle : Mariana Enríquez et sa nouvelle *Chicos que vuelven* ; Gabriela Cabezón Cámara (avec Iñiqui Echeverría) par le roman graphique *Beya (le viste la cara a dios)* ; et Selva Almada et sa chronique *Chicas muertas*.

Mots-clés : Écrivaines argentines, écritures plurielles, disparues, biopouvoir, politique/poétique

Abstract: We propose a study of the transdiscursive and transaesthetic strategies of political and poetic resistance of three Argentinian writers who update the problematic of biopower in this new millennium: Mariana Enríquez and her short novel *Chicos que vuelven*, Gabriela Cabezón Cámara (with Iñiqui Echeverría) the graphic novel *Beya (le viste la cara a dios)* and Selva Almada with her chronicle *Chicas muertas*.

Keywords: argentinian writers, plural writing, missing, biopower, politics/poetics

Desde 2010, se han publicado en Argentina novelas de autoras que, directa o indirectamente, exhuman una realidad hasta este momento invisibilizada y marginalizada: la desaparición de mujeres muy jóvenes –a veces niñas–, víctimas de femicidios o de trata sexual. En 2015, emerge el movimiento social “#ni una menos” contra el femicidio, movimiento que se difunde con fuerza en Argentina y en todo el mundo. Es interesante al respecto estudiar las estrategias transdiscursivas, transhistóricas y transestéticas de resistencias políticas y poéticas de la literatura ultratemporánea que actualizan la problemática biopolítica en la actualidad¹.

En esta ocasión deseo presentar a tres escritoras argentinas que en los últimos años han publicado obras, a menudo de difícil determinación genérica, que, de maneras distintas, han narrado esta tragedia. La primera es Mariana Enríquez (1973), que publica en 2010 la *nouvelle Chicos que vuelven*, transformada en una novela gráfica en 2015 con la colaboración de Laura Dattoli; la segunda es Gabriela Cabezón Cámara (1968) que edita en 2013, con Iñiqui Echeverría, la historieta *Beya (Le viste la cara a dios)* y Selva Almada (1973), que imprime en 2014 la crónica *Chicas muertas*.

La narrativa en español escrita por mujeres –especialmente relevante en América Latina– es uno de los fenómenos editoriales más destacados por la crítica en los últimos años. Se refiere a las jóvenes escritoras que publican a partir del año 2000 una serie de textos que he llamado “en tránsito” –entre un género y otro– sobre los citados temas candentes (Corroto s.p; Canelo 29-35; Criales s.p)².

¹ La necropolítica se relaciona con la palabra biopoder, el término con que Foucault indica el uso del poder social y político para controlar la vida de las personas (Foucault 184-185).

² En Criales se lee:

Este lunes, la escritora bonaerense Mariana Enríquez ganó el premio Herralde de Novela por *Nuestra parte de noche*, su última novela, que será publicada por la editorial Anagrama de España. No es la única escritora argentina que fue premiada en la última semana. También este lunes, Selva Almada ganó el *First*

Estos libros presentan historias que ahondan en las zonas más oscuras y desoladas del ser humano; la intensa preocupación escritural de sus autoras se acompaña de un fuerte compromiso ético. Junto con los nombres citados, hay que recordar también a María Moreno, Samantha Schweblin, Ariana Harwicz, Gabriela Massuh y muchas otras.

En Argentina, desde la Conquista y la sucesiva “guerra del desierto”, el gesto fundacional es el de la aniquilación, concretado con la desaparición de cuerpos y el cautiverio, acompañado por la violación de las mujeres, actuación que se narrativiza en los muchos relatos sobre el mito de las cautivas “blancas”.

Al respecto, Josefina Ludmer propone la lectura del delito como elemento conformador del ámbito simbólico y cultural del país y como instrumento de definición a través de la exclusión y la separación que empieza, precisamente, con *El matadero* de Echeverría y el *Facundo* de Sarmiento (Ludmer 2-3). Desde el principio de la historia argentina, los mitos de los cuerpos blancos violados encubren los cautiverios de las mujeres “otras”, negras e indígenas, simbólicamente negadas en la construcción de la identidad nacional.

Desde allí se conforma un sistema patriarcal caracterizado por un complejo de imágenes negativas relativo a la mujer que se encierra en la palabra *puta* atenuada en la versión popular *mina* y

Book Award de la Feria del libro de Edimburgo (Reino Unido), por su primera novela, *El viento que arrasa* (2012), recién traducida al inglés. El pasado martes, la porteña María Gainza fue anunciada como ganadora del premio Sor Juana, que se le entregará en la Feria del Libro de Guadalajara en unas semanas (“El triunfo de las escritoras argentinas”, párr. 1).

Carmen Alemany y Cecilia Eudave señalan, además, que “No cabe duda de que uno de los hechos más destacados de la narrativa escrita en español de las últimas décadas ha sido —y es— la proliferación de narradoras en la nueva configuración del mapa literario. Lo que vivimos en nuestros días, y de forma palmaria en este siglo XXI, es la culminación de lo que desde la década de los sesenta del pasado siglo fueron gestando las narradoras de una y otra orilla del Atlántico” (9).

donde el cuerpo de la mujer se considera como matriz u objeto de goce.

La represión política que, en el ámbito femenino, pasa especialmente a través del cuerpo, provoca una reacción que resulta evidente en la voluntad de escribir y pensar el cuerpo de otra forma y narrar la sexualidad femenina bajo nuevas perspectivas. Es precisamente por esa razón que Helena Araújo señala:

el dilema del cuerpo, esa presencia turbia y peligrosa, esa tentación de la especie, [...]. Sin embargo, es allí, sobre todo que ha de instalarse la subversión. Al tomar por asalto lo que podría llamarse un campo vedado, asumimos al fin la sexualidad, dando a la libido una nueva dimensión (18).

Sobre el mismo tema, Hélène Cixous subraya el conjuro entre logocentrismo y falocentrismo con el consiguiente pensamiento binario donde a la oposición activo-masculino/pasivo-femenino resulta la desvalorización de lo femenino, pensamiento que, según la filósofa francesa, se puede controvertir a través de la escritura, que es el lugar que no está obligado a reproducir el sistema. De ahí que Cixous invite a todas las mujeres a escribirse « Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre » (43).

Chicos que vuelven es una novela corta de Mariana Enríquez, una suerte de relato policial, en el que lo religioso, lo fúnebre y lo sobrenatural están estructurados en el horror y la desesperación. Como se sabe, el ambiente más frecuente en la enérgica –como la define Sánchez Cabanette– prosa de Mariana Enríquez es el del terror, como se evidencia en sus dos libros de cuentos: *Los peligros de fumar en la cama* y *Las cosas que perdimos en el fuego* y más recientemente en la novela *Nuestra parte de noche* (2019). En este texto aparecen todas las obsesiones de la obra de Enríquez: personajes y barrios marginales, el *conurbano* más violento, las drogas y, como siempre, el terror. El relato presenta la historia de jóvenes desaparecidos, en su mayoría chicas adolescentes en un movimiento de ida y vuelta: jóvenes que desaparecen, que son posteriormente encontrados asesinados o muertos y que finalmente retornan. En

realidad, no se entiende bien si efectivamente regresan o se trata, más bien de una construcción imaginaria fruto de una elección de la literatura fantástica de terror junto con una alusión a los desaparecidos de la tragedia del siglo pasado. El libro cuenta la historia de Mechi, una empleada del Centro de Gestión y Participación de Parque Chacabuco, que actualiza el archivo de chicos perdidos y desaparecidos en la ciudad de Buenos Aires. La monotonía de su trabajo se ve interrumpida con la aparición de Vanadis, una chica desaparecida a los 14 años que será la primera de otras que vuelven luego de haber estado ausentes durante años. Hay un detalle singular: todos reaparecen exactamente en las mismas condiciones (edad, contextura física y hasta ropa) en las que se encontraban en el momento de su desaparición. Los hijos “cuando aparecen”, son recibidos con entusiasmo y alegría inconmensurables, pero, en un segundo momento, son “devueltos” con horror por sus perplejos padres, que alegan que esos no son sus hijos. Así ellos se reúnen en torno a una casa rosada –clarísima alusión simbólica a la casa gubernamental–, solos y abandonados otra vez. Nadie quiere saber nada de estos nuevos chicos desaparecidos que no se sabe de dónde vienen y quiénes son en realidad. El relato policial se mezcla con el horror provocado por esos jóvenes abandonados que dan miedo y asco –“Les van a prender fuego a los pibes. Los van a gasear, les van a mandar la policía” (65)– y que, una vez más, en una actitud tristemente deshumanizada y deshumanizante, formada por: “esas familias de clase media (debían haber) enloquecido(as) porque no eran capaces de comprender ninguna interrupción a sus cómodas vidas. (...) ¿los matarían a todos, como había visto pedir a una madre por televisión, una madre que decía que eran como cáscaras, que estos chicos no tenían nada adentro?” (89). Resulta evidente la denuncia de una sociedad que no ha sabido proteger a su juventud, la cual se ha transformado precisamente en cuerpos sin vida.

Beya (le viste la cara a Dios) (2013) es un texto de Gabriela Cabezón Cámara e ilustración de Iñaqui Echeverría (Balcarce, 1974), trasposición gráfica de la novela breve de la misma Cabezón Cá-

para *Le viste la cara a Dios. La bella durmiente* (2010), texto trabajado ampliamente por Alice Favaro (2019). Su publicación forma parte de un proyecto de la periodista española Cristina Fallarás acerca de una colección “Bichos” sobre la reescritura de cuentos infantiles clásicos para la editorial digital Sigueleyendo. Cabezón Cámara elige *La bella durmiente* proponiendo su escritura en tres formatos diferentes: ebook, libro y novela gráfica³. *Beya* relata la historia de una chica en situación de trata⁴. Es un libro duro escrito en segunda persona que va contando lo que significa ser una joven secuestrada y el entrenamiento al que la someten para que trabaje en un burdel de Lanús y que, en cuanto puede, se duerme para escapar del horror que la rodea. El compromiso político de la autora es evidente desde la primera página donde se lee: “Aparición con vida a todas las mujeres y niñas desaparecidas en manos de las redes de prostitución. Y juicio y castigo a los culpables” (7), epígrafe que sitúa el texto en una doble referencia: por una parte, remite a la historia de Marita Verón, desaparecida en 2002, en la provincia de Tucumán y los frecuentes casos en Argentina de trata de mujeres; por otra, a la última dictadura militar. De hecho, se cruza el campo de concentración con el prostíbulo. En la transposición se enfatiza la reivindicación del cuerpo femenino que ya en la primera imagen está-representado como si fuera un objeto en venta detrás de un código de barras. Según señala Alice Favaro “el texto fuente tiene un ritmo apremiante con numerosas referencias a la literatura, al arte, a la religión y las creencias populares. El uso de frases muy breves como si la narradora fuera una ametralladora verbal con un realismo desesperado y

³ Existe también una adaptación teatral realizada por Marisa Busker, que se estrenó en 2016.

⁴ En el mundo hay 21 millones de personas víctimas de la trata, en América Latina 100.000, en Argentina miles. “Madres víctimas de la trata” es un ONG que declara que hay 30.000 desaparecidas en democracia. Se piensa que en Buenos Aires hay más de 1.200 burdeles clandestinos y que desaparecen cuatro menores al día (Bispori 67-71).

exasperado en que se describe lo más vulgar y bajo acentúa el lenguaje violento y el ritmo vertiginoso” (Favaro 45).

En la versión gráfica el género del texto se sitúa entre poema ilustrado y *graphic novel*, en el que la parte escrita no está nunca dentro de la viñeta sino al lado. En la historieta dividida en cinco partes, se hace particular hincapié en la reivindicación del cuerpo y la afirmación de sus derechos junto con las conexiones con lo sagrado y la transmedialidad. La imagen es preponderante y se mezcla con un registro lingüístico bajo, vulgar, casi pornográfico –nunca erótico–, cargado de términos típicos argentinos. Los dos lenguajes se cruzan para narrar la tragedia de la desaparición de mujeres en manos de las redes de prostitución desde el punto de vista de las víctimas. El hecho de encontrar amparo en la religión produce en la protagonista un efecto de bilocación y desdoblamiento en que el alma se separa del cuerpo –y naturalmente el pensamiento vuela a Sor Juana y su *Primer Sueño*– representando una manera de huir de la realidad demasiado atroz. La historia avanza en una continua intersección entre culto y popular, sagrado y profano, para narrar la degradación de Beya con un lenguaje descarnado y, al mismo tiempo, cargado de violencia. La perspectiva del narrador que focaliza desde la subjetividad de la protagonista se mezcla con la segunda persona que enfatiza su desdoblamiento e incita a la mujer a actuar, registra las distintas etapas de la trata, y la exhorta a cultivar el odio. La alusión a *El matadero* de Echeverría es inmediata: desde la primera estrofa, a través de la comparación del cuerpo de la joven con el cuerpo de la vaca “Si a Matasiete el matambre, / a vos el refalar en tu sangre” (24). De hecho, es la misma Cabezón Cámara que afirma que existe un imaginario nacional de escritura de la violencia que remite a algunos textos literarios (Domínguez 2). Además, como bien analiza Alice Favaro: “Beya está siempre representada desnuda [...] utilizando el estilo fileteado muy típico del ambiente tanguero porteño” y constante es el paralelo entre la mujer y la bestia, como si estuviera esperando ser descuartizada antes de llegar a la carnicería, (Favaro 49). A este propósito se lee: “como no se acaba nun-

ca/ la cosecha de mujeres/ y eso te lo hacen saber,/ no te vayas a olvidar,/ que ellos te pueden pasar/ a degüello como a un chanchito/ y filetearte después/ como si fueras jamón” (37).

En la parte final, la voz en off de la narradora propone la venganza; y después del relato de la opresión, esclavitud y muerte, se pasa a la que indica el deseo de vida y la potencia femenina. Después de haber aludido a las referencias pictóricas, literarias y religiosas, se cita el cine cuando Beya se transforma en una vengadora que tiene mucho de la protagonista de *Kill Bill*, en un final inesperado en que la mujer deviene justiciera, final muy diferente de lo que acontece a las víctimas de las crónicas de todos los días.

El cuerpo de esta mujer es un territorio de imaginación biopolítica, un disparador narrativo en una literatura que sirve como instrumento de denuncia política y social.

Con su crónica de no ficción⁵ *Chicas muertas* (2014), Almada realiza una investigación sobre tres asesinatos de mujeres sin resolver, ocurridos en distintas provincias argentinas en los años ochenta. Esto le permite proyectarse como escritora feminista⁶. Estos casos dan lugar a una investigación atípica e infructuosa que se realiza a través de un trabajo de campo con la colaboración de testimonios de los familiares y amigos de las asesinadas y también la colaboración de jueces, fiscales y periodistas. En *Chicas muertas*, Almada reconstruye la vida de las tres mujeres asesinadas y, al mismo tiempo, relata su propia experiencia de una chica de provincia nacida en un medio de violencia masculina. Esta violencia se podía expresar de formas muy diversas, a través de per-

⁵ Almada publica una no ficción por primera vez en la revista *Anfibia* en 2013, cuando escribe, como anota Miriam Chiani, “en base a la investigación de Federico Schirmer una crónica sobre el asesinato de Ángeles Rawson, ‘A esta nena la mataron’” (193).

⁶ Para realizar este libro recibió una beca del Fondo Nacional de las Artes de Argentina (FNA-Argentina), entregada para desarrollar un proyecto sobre femicidio adolescente. Además, dentro del campo editorial, co-dirige el ciclo de narrativas “Carne Argentina” y coordina talleres literarios de lectura, escritura y reflexión en el interior del país y en la ciudad de Buenos Aires.

sonas muy cercanas a la familia o en la misma familia. La voz con la que se narra esta historia es la de la misma Almada, una primera persona, una voz autobiográfica que se mezcla con la investigación, difuminando los límites entre ficción y no ficción.

El libro empieza con una descripción familiar relatada por un yo que remite a la autora

La mañana del 16 de noviembre de 1986 estaba limpia, sin una nube, en Villa Elisa, el pueblo donde nací y me crié, en el centro y al este de la provincia de Entre Ríos. Era domingo y mi padre hacía el asado en el fondo de la casa. Todavía no teníamos churrasquera, pero se las arreglaba bien con una chapa en el suelo, las brasas encima y encima de las brasas la parrilla. Ni siquiera con lluvia mi padre suspendía un asado: otra chapa cubriendo la carne y las brasas era suficiente (10).

Selva Almada tiene 13 años cuando escucha en la radio que una chica un poco mayor, Andrea, ha muerto. Desde el principio de la narración sobresale la violenta fuerza de una naturaleza que rodea imperiosa y que manifiesta su vigor rudo por todas partes.

En el galponcito, una perra loca que teníamos había enterrado una vez a sus crías. A una le había arrancado la cabeza. La copa de la morera era un cielo verde con los destellos dorados del sol que se colaba entre las hojas. En algunas semanas estaría llena de frutos, las moscas se amontonarían zumbando, el lugar se llenaría de ese olor agrio y dulzón de las moras pasadas, nadie tendría ganas de sentarse a su sombra por un tiempo. Pero estaba hermosa esa mañana. Solo había que cuidarse de las gotas peludas, verdes y brillantes como guirnaldas navideñas, que a veces se desprendían de las hojas por su propio peso y allí donde tocaban la piel, quemaban con sus chispazos ácidos (12-13).

De los delitos narrados, uno sucedió en Sáenz Peña (Chaco) en 1983: una niña de quince años, María Luisa Quevedo, violada, estrangulada y arrojada a una lagunita; el segundo, en 1986, se realiza en San José, un pueblo de Entre Ríos: la chica de dieci-

nueve años, Andrea Danne, fue puñalada en el corazón, en su casa, mientras dormía y el tercero tiene lugar en Villa María en 1988, Córdoba: una joven, Sarita Mundín, desaparecida casi un año hasta que sus restos se encontraron a la orilla de un río. Todos los casos, además de la impunidad, quedan sin explicar y a la autora le interesa saber qué tipo de repercusión se realiza en la memoria de un pueblo en donde sus mujeres son asesinadas y no se encuentra justicia con la cual castigar los culpables. Lo primero que impulsa esta escritura es ir contra el olvido, pero lo que más preocupa a la autora es, como señala Miriam Chiani: “replicar estas muertes y la impunidad que las rodea en los miles de muertes posteriores, cuando ya sí pueden llamarse femicidios [...]. Enumeraciones con nombres y apellidos de las víctimas al principio y al final del texto a las que van sumándose a lo largo del relato otras muertes” (194)⁷. De esta forma *Chicas muertas* presenta dos historia paralelas; por un lado, la de las tres jóvenes víctimas que se refleja y se amplifica en las miles de muertes posteriores recordadas a través de los nombres, y por el otro, el relato subjetivo y personal de la investigación de la misma Selva Almada contada en presente a través de los viajes, el trabajo de campo, las entrevistas, las reflexiones y las emociones que ella vivió en esa época.

Al elemento autobiográfico, ampliando con recuerdos personales como el episodio violento que sufrió la tía con un primo (con el que acaba el libro), se añade el aporte de la vidente tarotista astróloga, la “señora” en el texto, que es el resultado de una

⁷ Ya desde las primeras páginas empiezan las listas de nombres que irán aumentando a medida que avance la narración:

Durante más de veinte años Andrea estuvo cerca. Volvía cada tanto con la noticia de otra mujer muerta. Los nombres que, en cuentagotas, llegaban a la primera plana de los diarios de circulación nacional se iban sumando: María Soledad Morales, Gladys Mc Donald, Elena Arreche, Adriana y Cecilia Barreda, Liliana Tallarico, Ana Fuschini, Sandra Reitier, Carolina Aló, Natalia Melman, Fabiana Gandiaga, María Marta García Belsunce, Marela Martínez, Paulina Lebbos, Noram Dalmaso, Rosana Galliano. Cada una de ellas me hacía pensar en Andrea y su asesinato impune (s.p.)

experiencia concreta de la misma autora. Es esa mujer que revela a la narradora: “Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (s.p). Es precisamente a través de la “señora”, que la narradora y la autora, que coinciden, descubre el mundo de estas desaparecidas y al final logra también separarse de ellas.

Más concretamente, *Chicas muertas* se arma como una especie de *collage* donde confluyen varias formas de escritura: que van de la narración autobiográfica, al ensayo, al artículo periodístico, a la encuesta sociológica a la relación del trabajo de campo y más, todas contribuyen a la condición inestable del texto que entra en la categoría de los géneros no ficcionales, de difícil definición, pero cada vez más presentes en la literatura contemporánea latinoamericana. En el epílogo, Selva Almada amplía la historia de las tres jóvenes asesinadas con el recuerdo de todas las víctimas de femicidio, volviendo a enumerar los nombres de todas las que sufrieron violencia a principios de 2014. Lo que resulta evidente es el sentido de precariedad como condición compartida entre las protagonistas de la narración con la misma autora y por extensión con todas las mujeres. En el Epílogo la narradora concluye: “Seguimos caminando, más apretadas, la una contra la otra, los brazos pegajosos por el calor. El viento norte frotaba entre sí las ramas ásperas de las plantas de maíz, cimbrea las cañas maduras, sacándoles un sonido amenazador que, si afinabas el oído, podía ser también la música de una pequeña victoria” (s.p.).

Los textos presentados adoptan un género narrativo en tránsito entre distintas opciones, autobiografía, narración, encuesta, new journalism, autoficción, crónica ficción o crónica narrativa... Donde se evidencia lo que Tamara Kamenszain define como una especie de post-yo que: “liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente, irrumpe alegremente, pero ya no a la manera centralista y autoritaria de aquel incuestionado yo autorial, sino en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo que se hace presente en esa

operatoria” (11). Finalmente, estos libros presentan una acción política en contra de una realidad social transformada por el neoliberalismo, la cual implica distintas formas de violencia que, como ha señalado en varias ocasiones Judith Butler, establece categorías entre cuerpos que valen y cuerpos que no.

CONSONANCIAS / DISONANCIAS

Sufrir metamorfosis

Algunas consideraciones sobre los narradores proteicos

Jesús Cano Reyes
Universidad Complutense de Madrid
jesuscanoreyes@ucm.es

Resumen: El artículo ofrece las conclusiones preliminares de una investigación en curso en torno a un tipo singular de narrador que proponemos denominar narrador proteico. Se expone una breve genealogía de este narrador que surge en las obras canónicas del Boom (Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez) y desemboca en novelas recientes como *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor.

Palabras clave: narratología, narrador proteico, Latinoamérica, técnicas literarias, ficción

Résumé : Cet article formule les conclusions préliminaires d'une enquête en cours sur un type singulier de narrateur qu'on propose de qualifier en tant que narrateur protéique. On retrace une brève généalogie de ce narrateur qui surgit dans les œuvres canoniques du Boom (Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez) et qui débouche sur des romans récents comme *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor.

Mots-clés : narratologie, narrateur protéique, Amérique Latine, techniques littéraires, fiction

Abstract: This paper sets out preliminary findings of an on-going research about a specific narrator proposed to be named protean narrator. We retrace a brief genealogy of this narrative form from canonical works of the Boom (Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez) until recent novels like *Temporada de Huracanes* (2017) by Fernanda Melchor.

Keywords: narratology, protean narrator, Latin America, literary technique, fiction

Ovidio lo califica en el libro II de sus *Metamorfosis* como “ambiguum”, que puede traducirse en nuestra lengua como mudable, cambiante o variable (236). Proteo, divinidad del mar, era el pastor de las focas de Poseidón y tenía el don de ver a través de las profundidades del océano, pero se transformaba constantemente –león, dragón, pantera, jabalí, agua o árbol– para no ser encontrado por quienes solicitaban su sortilegio. Shakespeare, Milton o Wordsworth lo han invitado a figurar repetidamente en la literatura inglesa. “De Proteo el egipcio no te asombres, / tú, que eres uno y eres muchos hombres”, concluye Borges en el soneto que le dedica a este dios cambiante en *La rosa profunda* (416).

Una singular estirpe de textos presenta a un narrador proteico, inestable, que no deja de convertirse en otro al tiempo que habla. Su narración, habitualmente desenfrenada, absorbe la descripción y el discurso de los personajes (es decir, narrativiza el discurso), alternando entre los modos directo, indirecto, directo libre, indirecto libre; de ahí que el narratólogo Óscar Tacca lo denominara en su libro sobre el estilo indirecto libre el “vendaval de los estilos” (80-85). El narrador mutante construye su relato huracanado como un *totum revolutum* que fusiona voces, tiempos y lugares de enunciación.

Conviene entonces no confundir el concepto de narración proteica con otros en algún sentido afines pero esencialmente distintos, como son el de la polifonía bajtiniana (que el crítico ruso Mijaíl Bajtín, como es sabido, toma prestado de la música para aplicarlo al examen de la obra de Dostoievski y se refiere a la coexistencia de distintas voces y conciencias independientes en una novela)¹ o el multiperspectivismo jamesiano, a la postre perfeccionado por Woolf y Faulkner (que apela a la presentación de

¹ Recuérdese el axioma con el que abre Bajtín su definición de la novela polifónica en los *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929, 1963): “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski” (15).

un mismo hecho o un personaje desde perspectivas diferentes). En cambio, el narrador proteico optaría por la convivencia simultánea de todas esas distintas voces, conciencias y perspectivas unificadas en un *mismo discurso*, y con frecuencia en una *misma oración*.

*

Los cuentos de Cortázar son pioneros a la hora de explorar las posibilidades de los narradores proteicos. Ya en un texto temprano como “Lejana” (*Bestiario*, 1951) vislumbra sus posibilidades, aún de forma muy tibia, cuando Alina Reyes, la narradora homodiegética que vive en Buenos Aires y siente la presencia de una doble en la nieve de Budapest, parece desdoblarse desde la misma expresión gramatical: “porque soy yo y le pegan. [...] Porque a mí, a la lejana, no la quieren” (178). Parece que el tema del doble justifica el procedimiento, que en este caso no va más allá de un tímido tanteo.

Más atrevidos son los experimentos de dos cuentos de *Las armas secretas* (1959). El célebre íncipit de “Las babas del diablo” insta una reflexión metaliteraria sobre la perspectiva que debe regir el relato: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada” (295). Tras la frase impersonal aparece un narrador homodiegético, el fotógrafo y traductor Roberto Michel, que cuenta su propia historia en dos momentos decisivos: el día que, a la caza de algunas fotos por el centro de París, captura con su cámara a una inquietante pareja en la isla de Saint-Louis, y el día que, examinando en su estudio la ampliación de la fotografía revelada, observa cómo de algún modo esta cobra vida ante sus ojos y origina una reinterpretación. No obstante, el narrador homodiegético se va alternando con un heterodiegético que lo observa desde fuera, en un vaivén que se desplaza entre la subjetividad del sujeto y la objeti-

vidad de la cámara² y al mismo tiempo marca una distancia entre quien experimenta los hechos y quien los narra, acaso ya convertido en otra persona:

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para aceptar con la verdad. Antes de que se fuera, // [1] y ahora que llenaría mi recuerdo durante muchos días, porque soy propenso a la rumia, decidí no perder un momento más. Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto (302).

Las armas secretas incluye otro relato cuyo narrador proteico es en mi opinión más logrado por ser más natural su imbricación en el relato. “Cartas de mamá” relata una historia de miedo en la que Luis, afincado con su esposa Laura en París, va recibiendo cartas de su madre desde Argentina en las que insinúa la inadmisibile existencia de Nico, su hijo muerto, hermano de Luis y, tal y como se va desvelando progresivamente, también exnovio de Laura. ¿Un equívoco de la senilidad de la madre o la irrupción de lo imposible? La ambigüedad del desenlace, donde se ponen en juego otros recursos oportunos, como la identificación de Luis con su hermano, hace aparecer al fantasma de la culpa. El narrador es una voz heterodiegética apoyada en todo momento sobre la focalización interna de Luis, pero en un par de ocasiones se instala dentro de su atormentada mente hasta tal punto que por arte de birlibirloque se ha transformado en él:

² Una lectura interesante del cuento es la que propone Adelaida López de Martínez, que señala una frase clave en este sentido: “El desdoblamiento del narrador en esta etapa, cuya función es poner de relieve la doble actividad –percepción sensorial y deducción– que nos coloca en la vía del conocimiento al modo occidental, se evidencia en la siguiente interacción entre fotógrafo y cámara. Esta: ‘Michel sabía que el fotógrafo opera siempre una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa’” (571).

La carta de mamá lo metía, lo ahogaba en la realidad de esos dos años de vida en París, la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos. // [1] Sí, mamá, sí, pobre Bobby sarnoso, mamá. Pobre Bobby, pobre Luis, cuánta sarna, mamá. Un baile del club de Flores, mamá, fui porque él insistía, me imagino que quería darse corte con su conquista. Pobre Nico, mamá, con esa tos seca en que nadie creía todavía, con ese traje cruzado a rayas, esa peinada a la brillantina, esas corbatas de rayón tan cajetillas. Uno charla un rato, simpatiza, cómo no vas a bailar esa pieza con la novia del hermano, // [2] oh, novia es mucho decir, Luis, supongo que puedo llamarlo Luis, verdad. // [3] Pero sí, me extraña que Nico no la haya llevado a casa todavía, usted le va a caer tan bien a mamá. Este Nico es más torpe, a que ni siquiera habló con su papá. Tímido, sí, siempre fue igual. // [2] Como yo. ¿De qué se ríe, no me cree? Pero si yo no soy lo que parezco... ¿Verdad que hace calor? // [3] De veras, usted tiene que venir a casa, mamá va a estar encantada. Vivimos los tres solos, con los perros. Che Nico, pero es una vergüenza, te tenías esto escondido, malandra. Entre nosotros somos así, Laura, nos decimos cada cosa. Con tu permiso, yo bailaré este tango con la señorita (260).

Consumada la metamorfosis (que Cortázar ha preparado a lo largo de las líneas precedentes con una hábil gradación en la que el narrador heterodiegético ha relatado primero lo que hizo Luis, después lo que pensó y por último lo que sintió), lo que se lee es el apóstrofe de Luis a su madre (“Sí, mamá, sí...”) en el que conecta la sarna del perro que ella ha mencionado en su carta con la rememoración del coqueto encuentro primero entre Laura y él. Durante la reconstrucción de ese recuerdo en la conciencia de Luis, irrumpen las voces de Laura (“oh, novia es mucho decir...”), Luis (“Pero sí, me extraña que Nico...”), Laura nuevamente (“Como yo. ¿De qué se ríe, no me cree?...”) y Luis para

acabar (“De veras, usted tiene que venir a casa...”). Con este rápido ejercicio del narrador transformista queda apuntalada la traición.

Entre los relatos de *Todos los fuegos el fuego* (1966), “La señorita Cora” se construye también con un narrador proteico, que se va transformando abruptamente en cada uno de los personajes que habitan la clínica, de modo que el texto se configura como la suma de las perspectivas de todos ellos en beneficio de la complejidad y la riqueza de la historia. El narrador adopta habitualmente la forma de los dos protagonistas: Pablo, el adolescente enfermo de apendicitis, y Cora, la joven enfermera de la que se prenda, pero en menor medida el narrador se transforma también en la madre sobreprotectora de Pablo, el anestesista Marcial (a su vez, amante de Cora) y los doctores. El contrapunto permite subrayar los conflictos, los deseos y los temores de cada uno en torno al asunto central, que no es otro que el despertar erótico de Pablo en medio de un trance fatal³.

En la mayoría de las ocasiones, un punto o seguido o un punto y aparte separan mínimamente la intervención de un personaje u otro, pero hay veces en las que el cambio de voz se produce sin transición alguna:

Volvió a eso de las seis y media con una mesita de esas de ruedas llena de frascos y algodones, y no sé por qué de golpe me dio un poco de miedo, en realidad no era miedo pero

³ Cortázar confesó identificarse con el personaje de Pablo durante la escritura del cuento: “pude trabajar el cuento avanzando lentamente y sufriendo mucho porque yo era Pablo. Yo sufría mucho. En realidad yo, mientras escribía el cuento, amaba y odiaba a Cora a la vez” (Picón Garfield 78). En su libro almanaque *Último Round* (1969), Cortázar incluye un texto ensayístico (y también fuertemente experimental, construido como un *collage* de reflexiones cortadas), donde reconoce que “no creo haber escrito nada más erótico que ‘La señorita Cora’, relato que ningún crítico vio desde ese ángulo, quizá porque no logré lo que quería o porque en nuestras tierras el erotismo sólo recibe su etiqueta dentro de parámetros de sábanas y almohadas que sin embargo no faltan en ese cuento (74). Por otra parte, Peter Standish hace una breve y lúcida lectura del cuento en su libro *Understanding Julio Cortázar* (38-40).

empecé a mirar lo que había en la mesita, toda clase de frascos azules o rojos, tambores de gasa y también pinzas y tubos de goma, // [1] el pobre debía estar empezando a asustarse sin la mamá que parece un papagayo endomingado, // [2] le agradeceré que atienda bien al nene, mire que he hablado con el doctor De Luise, // [1] pero sí, señora, se lo vamos a atender como a un príncipe. Es bonito su nene, señora, con esas mejillas que se le arrebolan apenas me ve entrar (586).

Al comienzo del fragmento, Pablo posee la palabra hasta que súbitamente es desplazado por Cora (“el pobre debía estar empezando a asustarse...”), que retoma la narración desde ese lugar y permite que la escena sea contemplada por dos puntos de vista. En una vuelta de tuerca, el monólogo de Cora es invadido por un discurso que pertenece a la madre de Pablo (“le agradeceré que atienda bien al nene...”), lo que bien puede interpretarse como una nueva y momentánea mutación del narrador, o bien, más probablemente, como el eco de esas palabras en la conciencia de Cora, que las reproduce interiormente antes de darle, irritada, una réplica (“pero sí, señora, se lo vamos a atender como a un príncipe”). De este modo, girando alegremente el carrusel de voces, se van proyectando en el lector las distintas subjetividades afectadas por la historia, y en particular se va cumpliendo la evolución de Pablo en el aprendizaje acelerado de la vida y de la muerte al que obligan unos pocos días irremediables en un hospital.

*

Fue Mario Vargas Llosa quien acuñó la etiqueta de “periodo literario proteiforme” para la desconcertante forma narrativa que forjó en *Los cachorros* (1967), cuyo narrador no solo oscila entre una posición heterodiegética y otra homodiegética, sino que también absorbe y expresa indistintamente en discurso indirecto o directo libre las palabras de los diferentes personajes de la historia. Desde el íncipit de la novela se introduce al lector en una sintaxis inusual que debe ser descifrada:

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del “Terrazas”, y eran traviosos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año, cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat.

Hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo?, ¿para el “Tercero A”, Hermano? Sí, el Hermano Leoncio apartaba de un manotón el moño que le cubría la cara, ahora a callar (93).

En las primeras líneas se ve el zigzaguo gramatical del narrador, entre la primera y la tercera persona del plural; además, la narración está entreverada con la voz de los personajes en discurso directo libre: se escucha a los alumnos, presumiblemente dos distintos (el que pregunta si viene un estudiante nuevo y el que pregunta si entrará en su clase de tercero A), y al hermano Leoncio contestando afirmativamente y ordenando silencio en el aula alborotada por la noticia. “Sigo luchando con un cuento que está construido íntegramente sobre este procedimiento, que consiste en expresar simultáneamente la realidad objetiva y la subjetiva en una misma frase, mediante combinaciones rítmicas”, contó Vargas Llosa durante el proceso de escritura del texto (Frank 570) , y más tarde, en una entrevista publicada el mismo año que la novela, declaró cuál era la motivación del recurso: “La idea es que esta voz colectiva, saltarina, serpentina, que marca al lector y (musicalmente) lo maltrata, vaya insensiblemente contaminándolo de la historia de Cuéllar, empapándolo con ella, no explicándosela” (570).

Toda innovación formal cumple siempre un doble propósito: aumenta las capas de significación del texto (no solo ha de interpretarse la historia, sino también el modo en el que esta es contada) al tiempo que explora una fórmula más veraz de representar la realidad, es decir, una manera más intensa de impactar al lector. En este caso, el narrador proteico de *Los cachorros*, con su posición fluctuante entre el adentro y el afuera, subraya la precaria

pertenencia de Cuéllar al grupo de amigos, siempre al borde de la exclusión a causa de su diferencia. La eficacia de la forma hallada por Vargas Llosa para esta historia consiste en que trasciende de algún modo la dicotomía entre *contar* (*telling*) y *mostrar* (*showing*) como los dos modos tradicionales de presentar los hechos en la narración para explorar acaso como tercera vía la de *representarlos*, lo que instala al lector en el centro y lo involucra, lo afecta, aguijoneando su conciencia después de haber sido comprometido en la progresiva e implacable marginación de Cuéllar, ataviada de amistad, y en su destino fatal.

*

Gabriel García Márquez desarrolla su propio narrador proteico para la novela de dictador *El otoño del patriarca* (1975), donde el relato está confiado a una voz compleja y fascinante que aglutina todas las voces de la novela: el narrador homodiegético que recurrir a la primera persona del plural y que parece asociarse con la expresión del pueblo se alterna con un narrador heterodiegético con atributos de omnisciencia, y entre uno y otro y sin pedir permiso toman la palabra con sus discursos y pensamientos los distintos personajes que pueblan la novela. Todo ello aparece entremezclado en los seis párrafos torrenciales que constituyen el texto, donde la prosa del escritor colombiano, apuntalada en la hipérbole y la acumulación, se da un festín en oraciones tenazmente adjetivadas e inacabables como el poder del dictador:

y a todos los hospedaba por unos meses en la casa presidencial, los obligaba a jugar dominó hasta despojarlos del último céntimo, // [1] y entonces me llevó del brazo frente a la ventana del mar, me ayudó a dolerme de esta vida puñetera que sólo camina para un solo lado, me consoló con la ilusión de que me fuera para allá, // [2] miré, allá, en aquella casa enorme que parecía un trasatlántico encallado en la cumbre de los arrecifes donde le tengo un aposento con muy buena luz y buena comida, y mucho tiempo para olvidar junto a otros compañeros en desgracia, y con una terraza marina // donde a él le gustaba sentarse en las tardes de diciembre no

tanto por el placer de jugar al dominó con aquella cáfila de mampolones sino para disfrutar de la dicha mezquina de no ser uno de ellos, para mirarse en el espejo de escarmiento de la miseria de ellos mientras él chapaleaba en la ciénaga grande de la felicidad [...] (25).

Como se puede ver en este párrafo, que menciona la casa de los arrecifes en la que el patriarca mantiene a los dictadores latinoamericanos caídos en desgracia, el narrador heterodiegético es desplazado en primer lugar por la intervención de uno de esos dictadores (“y entonces me llevó del brazo frente a la ventana del mar...”), y en segundo lugar por la voz del patriarca mismo (“mire, allá...”), hasta que el narrador heterodiegético retoma la palabra (“donde a él le gustaba sentarse en las tardes de diciembre”). El narrador proteico no tiene que recurrir al diálogo para referir las distintas voces, pues las sucesivas metamorfosis que lo convierten en uno u otro hablante dan cuenta de ellas. No se trata de una novela con varios narradores, sino con uno solo que se transforma y además se desplaza a través del tiempo en una misma oración:

tanto más desolado cuanto más convencido estaba de que cada recurso que concebía para aliviar aquella ansiedad insostenible, cada paso que daba para conjurarla lo acercaba sin piedad al // [1] pavoroso miércoles de mi desgracia // en que tomó la decisión tremenda de que // [1] ya no más, carajo, lo que ha de ser que sea pronto, // decidió, y fue como una orden fulminante que no había acabado de concebir cuando dos de sus edecanes irrumpieron en la oficina con la novedad terrible de que a Leticia Nazareno y al niño los habían descuartizado y se los habían comido a pedazos los perros cimarrones del mercado público, // [2] se los comieron vivos mi general [...]. (220).

La deixis mutante del posesivo pivota también la elipsis temporal: a partir del “pavoroso miércoles de mi desgracia” –un fongazo en el que el patriarca reemplaza por un instante al narra-

dor heterodiegético—, el pretérito imperfecto deja paso al pretérito perfecto simple (“tomó la decisión”, se lee en lugar del condicional con valor de futuro que solicitaría la gramática convencional, que no es desde luego la gramática de la novela), y la inminencia del día futuro se ha convertido sin transición en un pasado irrevocable. A partir de entonces se escucha la voz del patriarca, con la muletilla malsonante que lo acompaña, y la de los dos edecanes que traen la noticia del descuartizamiento de su mujer y su hijo por parte de los perros del mercado. Este párrafo muestra a las claras el movimiento del artefacto narrativo de la novela: del mismo modo que un planeta rota sobre sí mismo y se traslada alrededor del sol, el narrador de *El otoño del patriarca* realiza un movimiento de rotación, cambiando incesantemente de perspectiva y adquiriendo distintas formas durante el proceso, y de traslación, orbitando una y otra vez alrededor del núcleo de la trama —la muerte del dictador—y revelando la circularidad del tiempo hasta anunciar “la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado” (299).

*

Descendiente de la voz proteica de *El otoño del patriarca* es el narrador escurridizo de *Temporada de huracanes* (2017), de la escritora mexicana Fernanda Melchor. El hallazgo del cadáver de la Bruja en un canal de La Matosa (lugar ficticio pero fácilmente ubicable en México, y concretamente en Veracruz) detona la historia tremebunda que hay detrás del crimen, alrededor del cual todas las personas implicadas o próximas están marcadas de un modo u otro por la violencia. La estructura del relato debe mucho a la novela de García Márquez: cada capítulo constituye una extensa tirada, sin párrafos ni divisiones entre los discursos, en la que se privilegia un punto de vista distinto —una focalización, diría Genette (283-308)—; de la misma manera, rige una voz narrativa inestable que se adueña de todo el relato. Sin embargo, al mismo tiempo —y esto es aporte de Melchor respecto a la obra del Nobel colombiano—, cada capítulo revela una faceta inesperada de la historia, que la transforma una y otra vez y defrauda felizmente

las expectativas del lector. Así, las metamorfosis del narrador llevan aparejadas las metamorfosis de la historia.

aunque Munra más bien sospechaba que a lo mejor fue la tal Bruja la que lo salvó por haberle hecho el feo aquel día, y solo por eso era que él conocía la entrada a la cocina de esa casa, y no porque personalmente tuviera trato con esa persona, por el motivo que ya les indiqué de que sus costumbres y su apariencia me parecían repugnantes, pero en ningún momento manifesté yo el deseo de hacerle daño a esta persona, yo no vi nada, ya se los dije, yo no vi nada ni supe qué fue lo que pasó[...] (92).

El narrador heterodiegético, focalizado en este capítulo en Munra, adopta repentinamente su voz para expresarse dentro de la historia como un narrador homodiegético; la forma verbal “tuviera” sin pronombre, que sirve ambiguamente tanto a la primera como a la tercera persona gramatical, efectúa con suavidad la transición de uno a otro. Esta es una de las abundantes rupturas y transformaciones de la voz narrativa, que asimismo emplea indiscriminadamente los estilos directo libre e indirecto libre. Si en *Los cachorros* se escucha la voz de todos los amigos de la pandilla menos precisamente del protagonista, el malhadado Cuéllar cuya interioridad es desconocida, Melchor busca en su novela el mismo efecto dramático al recoger las voces de casi todos los personajes menos los dos centrales: la víctima y el victimario, que son opacos al lector.

Por otra parte, los saltos de la voz agilizan la velocidad de la narración mediante las elipsis temporales, a la manera de *El otoño del patriarca*:

porque él tenía que volver a La Matosa aquella misma noche: tenía que regresar a casa de la Bruja, después de la novela de las nueve, después del noticiero y a la mitad del programa de variedad que su madre contemplaba ya dormitando; volvería en bicicleta, peleándose contra las moscas que trataban de metérsele por la boca entreabierto a causa del esfuerzo, y

contra las raíces de los árboles que crecían por encima del suelo, y contra el viento necio que le alborotaba los cabellos y que le arrancaba de la frente los goterones de sudor que terminaban salpicando la tierra reseca. Había vuelto a casa de la Bruja para buscar el dinero, y una vez más no había hallado ni un carajo [...] (204-205).

Melchor recurre aquí al mismo procedimiento que en la cita anterior. En esta ocasión, el gerundio “peleándose” es la cortina con la que el mago cubre por un instante la escena antes de revelar su magia: el uso del imperfecto a partir de entonces muestra que se ha producido una elipsis y lo que era un plan en la cabeza del personaje, contado en estilo indirecto libre, se ha convertido en la narración de una acción posterior en pretérito imperfecto.

Un último ejemplo puede ilustrar la imbricación del estilo directo libre con la narración de tal manera que parecen fusionarse, en una exacerbación del “Principio del Tío Charles”, que Kenner identificó en la obra de Joyce y por el que el narrador se “contagia” del modo de hablar de los personajes de su historia (y que a su vez Juan Rulfo utilizó, como es sabido, en textos como “Diles que no me maten”):

Era siempre tú, zonza, o tú, cabrona, o tú, pinche jija del diablo cuando quería que la Chica fuera a su lado, o que se callara, o simplemente para que se estuviera quieta debajo de la mesa y la dejara escuchar las quejas de las mujeres, los gimeos con los que salpimentaban sus cuitas, achaques y desvelos, los sueños de parientes muertos, las broncas con aquellos aún vivos y el dinero, casi siempre era el dinero, pero también el marido, y las putas esas de la carretera, y que yo no sé por qué me abandonan justo cuando más ilusionada me siento, le lloraban, y todo para qué, gemían, mejor era morir ya, de una vez, que nadie nunca sepa que existieron [...] (13).

En la confusión de los estilos indirecto, directo libre e indirecto libre; en el cruce de voces que transmiten la lírica indómita del habla popular; en las elipsis y dislocaciones temporales, resulta

complicado identificar quién es el narrador de la novela⁴. Probablemente no hay un *quién*, pues en el discurso del chisme el emisor se multiplica y desvanece⁵. Ahí está probablemente la clave que explica la utilización de un narrador proteico y su valor en la novela, más allá de la exploración estética: es la murmuración de todo un pueblo relatando las distintas facetas del crimen la que se impone en la narración.

En última instancia, la narración parece estar en consonancia con la imagen del título: el dios maya Huracán (el “corazón del cielo”, como se llama en el *Popol Vuh*, donde se identifica también con una “voz que muge”⁶), con su antorcha de fuego y su pierna sola, la divinidad que azota el Caribe y origina el torbellino impetuoso que revuelve y fragmenta el relato a su paso.

*

Lo visto hasta aquí son solamente algunas manifestaciones de este narrador proteico, que igual que cambia su forma altera los fines y las motivaciones que explican su elección en cada novela.

⁴ La propia Melchor ha bautizado al narrador de su novela con un singular nombre demoníaco: “yo le llamo el narrador pazuzu, porque es como el narrador del demonio de *El exorista*. ¿Ven que está el demonio y luego está ahí arriba y se mete dentro de una persona? Entonces el narrador hace eso, el narrador está en todas partes, es todo el pueblo y de repente empieza a hablar por la boca de alguien muy específico con su forma de hablar. [...] Entonces yo quería profundizar en un crimen, quería meterme en los motivos más profundos y oscuros de una persona, y no podía hacerlo desde un narrador omnisciente que lo ve todo desde arriba como si fuera Dios. Eso hubiera sido como creerme yo más que ellos, ¿no?; yo tenía que estar al ras de los personajes” (Melchor, Presentación min. 25).

⁵ Ávalos Reyes ha realizado una interesante reflexión sobre la novela a través del chisme, lo que lleva a que las voces de los personajes que irrumpen en la narración sean en realidad “los ecos de sus propias historias entremezcladas con el relato de un narrador pretendidamente ‘omnisciente’. Una focalización mutante que potencia la historia, un germen, un virus que se multiplica para relatar lo que sucede en la Matosa” (66).

⁶ Así lo recuerda el antropólogo cubano Fernando Ortiz (101) en su completo estudio dedicado a los mitos y los símbolos del huracán en el ámbito del Caribe.

Entre su desarrollo en la década de los cincuenta y sesenta del siglo XX, al calor de la ambición experimental del Boom, y su recuperación por parte de textos actuales, podrán seguramente hallarse otros modelos elocuentes. De la misma manera sucede con obras recientes como *Vivir abajo* (2018), del escritor peruano Gustavo Faverón, que recurre en algunos pasajes a una voz profética que muda de la tercera a la primera persona o imbrica el estilo directo libre con el discurso del narrador heterodiegético, haciendo en este caso un uso abiertamente vargasllosiano de la técnica. Mientras se termina de establecer la genealogía y se reflexiona sobre el auténtico alcance y las funciones diversas del narrador mudable, sirvan las páginas precedentes como una invitación al diálogo.

La novela neopolicial cubana y una perspectiva generacional desencantada

Paula García Talaván
Universidad Alfonso X el Sabio
talavanpaula@hotmail.com

Resumen: El peso de dos décadas de novela policial revolucionaria de cuestionable calidad no ha impedido que Cuba tenga hoy importantes escritores de novela neopolicial, con Leonardo Padura a la cabeza. A la renovación genérica que introdujo con el ciclo novelesco de Mario Conde se han sumado pocos escritores, pero con un destacable estilo propio y diferentes propuestas estéticas.

Palabras clave: novela neopolicial, Cuba, Leonardo Padura, Lorenzo Lunar, Amir Valle

Résumé : Deux décennies de roman policier révolutionnaire d'une qualité douteuse n'ont pas empêché Cuba d'avoir aujourd'hui d'importants écrivains de roman néo-policier, avec Leonardo Padura à leur tête. Si peu d'écrivains ont rejoint la rénovation générique qu'il a introduite avec le cycle romanesque de Mario Conde, ils ont tous un style remarquable et des propositions esthétiques différentes.

Mots-clés : roman néo-policier, Cuba, Leonardo Padura, Lorenzo Lunar, Amir Valle

Abstract: Two decades of revolutionary detective novel of dubious quality have not prevented Cuba from having important neo-crime novel writers, led by Leonardo Padura. Few writers have joined the generic renovation introduced with Mario Conde's novels, but they have their own remarkable style and different aesthetic proposals.

Keywords: neo-crime novel, Cuba, Leonardo Padura, Lorenzo Lunar, Amir Valle

Al hablar de novela neopolicial cubana, se hace obligatoria la alusión a Leonardo Padura, referente internacional de este tipo de narrativa y responsable de la renovación del género en Cuba en la década de los noventa. Su tetralogía “Las cuatro estaciones” (1991-1998), protagonizada por el teniente Mario Conde, conecta la narrativa policial cubana con la que venía cultivándose en otros países iberoamericanos desde mediados de los setenta y que hoy reconocemos como novela neopolicial. Aunque en este artículo voy a centrarme en Padura y en otros escritores cubanos que han continuado en su línea transgresora, me parece necesario detenerme un momento en la novela policial que se creaba anteriormente en la isla, ya que si hablo de una renovación y de una conexión con otros países iberoamericanos es porque previamente el género seguía un rumbo muy diferente y exclusivo. Para ello, tenemos que remontarnos precisamente a la década de los setenta, cuando escritores como Rubem Fonseca en Brasil, Rafael Ramírez Heredia y Paco Ignacio Taibo II en México y Manuel Vázquez Montalbán en España adaptaron la novela policial a sus propios contextos nacionales y empezaron a cultivar un tipo de literatura crítica con la política de estado y con los problemas sociales reales de la población, mientras en Cuba tenía lugar el nacimiento de la novela policial revolucionaria.

El punto de partida es la novela *Enigma para un domingo* de Ignacio Cárdenas Acuña, publicada en 1971, que establece la línea de las novelas que comenzarán a escribirse a continuación. Esta novela de Cárdenas Acuña, reconocida por la crítica literaria cubana como obra inaugural de una tradición policial propia (Lunar, *El que a hierro mata* 10), toma como modelo las novelas del escritor norteamericano Raymond Chandler y se concentra en la crítica del estado de la sociedad cubana antes de la llegada de la Revolución de 1959, momento en el que se produce el crimen, pero añade una aportación original que se convertirá enseguida en distintivo de la nueva novela policial cubana: la participación colectiva de todo el pueblo en la resolución del crimen; hecho que

acontece ya en tiempos de la Revolución, cuando el crimen es investigado.

Esta novela, en la que, con el esfuerzo colectivo, la Revolución logra reponerse de la corrupción y el delito e imponer justicia, demuestra, en palabras de José María Fernández Pequeño, “la factibilidad de una literatura policial puesta al servicio del proceso revolucionario cubano” (535). De ahí que el gobierno cubano, interesado en esos años en reconducir la cultura hacia manifestaciones eficaces en la transmisión de los objetivos y los logros de la Revolución —recordemos que nos encontramos en la década de los setenta, justo en los años conocidos como “el quinquenio gris” de las letras cubanas—¹, impulsara su práctica desde el Ministerio del Interior con la creación del Concurso de novela policial Aniversario del Triunfo de la Revolución en 1972. En sus bases quedaba aclarado que las obras premiadas y posteriormente editadas debían tener “carácter didáctico y ser un estímulo a la prevención y vigilancia de todas las actividades antisociales o contra el poder del pueblo” (“Concurso”)².

El concurso, las publicaciones en amplias tiradas que de él se derivaban y la actitud de una crítica complaciente³ —que se limitaba a exaltar la originalidad de la versión cubana, ligada a la defensa de los principios y valores revolucionarios, y a destacar de manera repetitiva una serie de rasgos esenciales, relacionados con el procedimiento narrativo, con la inclusión del pueblo como agente

¹ Para un estudio exhaustivo de la política cultural adoptada por el gobierno revolucionario en la década de los setenta, véase Ambrosio Fornet. *Narrar la nación. Ensayos en blanco y negro*. La Habana: Letras Cubanas, 2009, donde además se explica el origen y el sentido del término “quinquenio gris” (379-403).

² Conviene señalar que el lugar habitual de publicación de las convocatorias, donde apareció la primera bajo el título “Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución. Género policiaco. Diciembre de 1972” (en el interior de la contraportada), era la revista *Moncada*, órgano informativo del Ministerio del Interior, editado bajo la orientación de su Dirección Política.

³ Me he ocupado de profundizar en el fenómeno de la crítica complaciente que se generó en torno a la novela policial en el artículo “Literatura policial cubana: del corsé político a la apertura crítica”. *Revista de Letras* 2 (2017): 107-119.

colaborador y con la configuración del delincuente y del delito como elementos contrarrevolucionarios— funcionaron como incentivo para muchos autores. Completamente ideologizada, excesivamente normativizada y llena de clichés, como el del “protagonista colectivo” o el “criminal colectivo” (Lunar, *El que a hierro mata* 14), la novela policial revolucionaria se desentendió de toda preocupación estética, y esta fue precisamente la causa de su agotamiento. Hasta mediados de los ochenta, hubo tiempo para publicar muchas novelas policiales afines a las pautas dictadas desde el MININT; ahora bien, son muy pocas las que hoy podríamos salvar de ser considerados meros ejercicios panfletarios⁴.

No voy a profundizar más en la novela policial revolucionaria, que ya ha sido estudiada ampliamente por otros autores⁵, pero sí me interesa destacar el rumbo que adoptó y el peso que adquirió en la esfera cultural, porque creo que el control político-ideológico ejercido sobre el género por parte de las autoridades

⁴ Carlos Uxó incluye esta clase de novela en lo que dio en llamarse “sinflictivismo”, al considerar que se trataba de un tipo de texto “panegírico y mitificador, de función exegética (de los logros de la Revolución), poco exploratorio y cada vez menos conflictivo [...] [donde] se evitan los experimentalismos formales y se tiende a una línea argumental simple, centrada en el apoyo obvio y sin fisuras a la Revolución” (“Hacia una nueva poética” 260).

⁵ Las deficiencias de la novela policial revolucionaria han sido destacadas por Leonardo Padura desde 1981 en diferentes artículos y en 1996 en el ensayo “Modernidad y posmodernidad: la novela policiaca en Iberoamérica” (*Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Ediciones Unión, 2000. 117-157); por Desiderio Navarro en 1983 en “Aspectos comunicacionales de la literatura masiva. El caso de la novela policial en América Latina” (*A pe(n)sar de todo. Para leer en contexto*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007. 217-245); por Amir Valle en su ensayo de 2013 “La voz de los sin voz’ ó el concierto desvelado de las víctimas de la marginalidad en la actual novela negra cubana” (en el Sitio Oficial del autor <https://amirvalle.com/es/ensayos/categoria/de-amir-valle/>); por Lorenzo Lunar, de manera pormenorizada, en *El que a hierro mata (apuntes sobre la literatura policial cubana)* (Cienfuegos: Ediciones Mecenaz, 2012) y por Carlos Uxó, entre otros críticos, en “El Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución” (Emilio J. Gallardo Saborido, Damaris Puñales Alpízar y Jesús Gómez de Tejada (eds.). *Asedios al caimán letrado: Literatura y poder en la Revolución cubana*. Praga: Karolinum, 2018. 129-147).

durante dos décadas explica, en parte, que hoy haya tan pocos escritores de novela neopolicial en Cuba. Cabe mencionar que el concurso sigue convocándose año tras año y que aún siguen publicándose en la isla novelas más o menos apegadas a sus fórmulas y estructuras narrativas, aunque afortunadamente están más trabajadas y son menos maniqueas. Y es que, si dejamos a un lado a escritores como Daniel Chavarría, Justo Vasco y José Latour – que tienden más hacia la práctica de la novela negra– y si adoptamos como rasgo definitorio del género policial el único que, tal y como sugiere José Colmeiro, puede reconocerse en todas las obras consideradas como tal –esto es, la utilización de la investigación de un delito como hilo conductor de la trama (*La novela policiaca* 55)–, aparte de Padura, solo podríamos citar los nombres de Lorenzo Lunar, Amir Valle y Vladimir Hernández.

Al igual que en las novelas de Padura, en las de estos otros tres escritores, se relega a un segundo plano la resolución del enigma, contraviniendo así las normas de la novela policial clásica; se mantiene el carácter de crítica social de la novela policial negra, adaptada a los problemas del contexto cubano, y se desaparecen la intención ideologizadora, los clichés, los personajes planos y las estructuras narrativas fijas. Además, se otorga especial relevancia al análisis del estado de la ciudad, representada con distintos niveles de violencia, según el autor, pero sumida en todos los casos en la corrupción generalizada y en un deterioro evidente. De esta forma, los cuatro autores proporcionan una imagen de la realidad cubana, cuando menos, verosímil y, por ello, muy diferente a la de la novela policial anterior, que resultaba falseada al presentar no los problemas reales del país, sino una imagen ideal de la sociedad que se pretendía construir.

No obstante, en el presente trabajo estudiaré de manera conjunta la narrativa policial de Padura, Lunar y Valle, y excluiré del análisis las novelas de Hernández, apoyándome en una cuestión fundamental: la perspectiva generacional que comparten los protagonistas de las novelas de los tres primeros autores, de la que se alejan los personajes de Hernández. Me refiero a una perspectiva

desencantada con respecto al proyecto revolucionario. Los protagonistas de Padura, de Lunar y de Valle pertenecen a una generación que se ha formado durante las primeras décadas de la Revolución y, como parte activa en la construcción de la nueva sociedad socialista, han asumido toda una serie de sacrificios durante su juventud. Sin embargo, con la caída del Muro de Berlín en 1989, o sea, con el fin del socialismo en la Europa del Este, y con la gran crisis económica y social que se desencadena en Cuba a principios de los años noventa, conocida como el “Periodo Especial en Tiempos de Paz”, ven frustrarse todos sus sueños de futuro. En definitiva, son personajes que han creído en la utopía revolucionaria y ahora se muestran desencantados con respecto a los ideales en los que les hicieron creer, a los que ahora se acercan con cierta ironía.

Por el contrario, los personajes de Hernández pertenecen a una generación posterior, nacida durante los peores años de la crisis de los noventa. Así, “las difíciles circunstancias vitales en las que han crecido engendran una generación que no cree en la Revolución, pero tampoco en la solidaridad colectiva” (Martínez, “La Habana indómita”). En sus novelas, como reconoce el propio autor, “se comprende el desastre, se acepta el desastre, y se canaliza el desastre en la medida de la obsolescencia del personaje” (Valle, “En la Cuba actual”). Además, las novelas de Padura, Lunar y Valle se construyen como un ciclo novelesco, estructurado en torno al personaje protagonista, y en todas ellas se percibe una intención de distinguirse de la novela policial revolucionaria.

Dicho esto, en primer lugar, presentaré a los tres autores y las obras que componen sus ciclos novelescos. A continuación, abordaré su renovación genérica, partiendo de sus protagonistas y examinando su visión de la realidad cubana. Por último, señalaré las particularidades estéticas de las obras de cada uno de los tres escritores.

1. Los autores y las obras

Es Leonardo Padura (La Habana, 1955) quien a principios de los años noventa se aventura a cultivar el género sin respetar las normas que aseguraban su publicación en Cuba. Su primera novela neopolicial, *Pasado perfecto* (1991), fue desestimada por los organizadores del concurso y, aunque esta se publicó en 1991 en México, tuvo que esperar hasta 1994 para ser editada en la isla. En ella, se da forma al teniente, más tarde ex policía, Mario Conde, que protagonizará en adelante: *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997), *Paisaje de otoño* (1998) —que, junto a *Pasado perfecto*, integran la tetralogía de “Las Cuatro Estaciones”—, *Adiós, Hemingway* (2001) —reeditada con algunos retoques en 2006—, *La neblina del ayer* (2005), *La cola de la serpiente* (2011), *Herejes* (2013) y *La transparencia del tiempo* (2018).

Lorenzo Lunar (Santa Clara, 1958) pertenece a la misma generación que Padura, es decir, a la de los escritores nacidos en los años previos a la llegada de la Revolución. Ha escrito, entre otras obras policiales, el ciclo protagonizado por Leo Martín, Jefe de Sector de la Policía de un barrio marginal de la ciudad de Santa Clara: su propio barrio, el cual recorre destapando todas sus miserias. Este personaje aparece en las novelas *Que en vez de infierno encuentres gloria* (2003), *La vida es un tango* (2005) y *Usted es la culpable* (2006).

Por su parte, Amir Valle (Guantánamo, 1967) es integrante de una generación de escritores más jóvenes (nacidos después del triunfo de la Revolución), conocida como la generación de los Novísimos (Uxó, 2018: 76). Él crea al teniente Alain Bec y a su directo colaborador el viejo Alex Varga, quienes comparten distintos grados de importancia en según qué novela de la serie “El descenso a los infiernos”, compuesta por *Las puertas de la noche* (2001), *Si Cristo te desnuda* (2001), *Entre el miedo y la sombra* (2003), el relato “Últimas noticias del infierno” (2005), *Santuario de sombras* (2006) y *Largas noches con Flavia* (2008). Se han publicado

además unas páginas de *Nudos invisibles*, novela que debía cerrar el ciclo, pero que permanece inédita⁶.

2. Los protagonistas y su visión de la realidad

Respecto al personaje protagonista, rápidamente salta a la vista que los nuevos investigadores no tienen nada que ver con los policías perfectos, invencibles y planos de la novela policial revolucionaria, con los que se pretendía ofrecer un ejemplo de compromiso y responsabilidad revolucionarios. Muy al contrario, Mario Conde es un policía, profundamente sensible, que sueña con ser escritor. Por ello, sufre una aguda crisis de identidad que le persigue a lo largo de todas las novelas y que le hace reflexionar sobre lo que es y sobre lo que querría ser. Esto le permite enfrentarse al discurso revolucionario, del que él mismo es representante hasta que abandona el cuerpo de policía en 1989 en la cuarta novela. Desde la primera, le da vueltas a las ideas de sacrificio, responsabilidad y culpa; siente cansancio, miedo y le asaltan las ganas de llorar (Padura, *Pasado perfecto* 13-14); piensa que su vida es una suma de errores hasta el momento presente, con el que se siente profundamente insatisfecho (*Pasado perfecto* 56), y solo logra aliviar ligeramente su desencanto y su frustración consumiendo alcohol barato en grandes cantidades con su amigo Carlos, el Flaco y pasando tiempo con Tamara, la mujer que ha amado desde los años del instituto preuniversitario.

Por su parte, Leo Martín es, como él mismo dice, “un policía comemierda. Un imbécil que para darle sentido a su vida no tiene más remedio que inventarse [...] sueños” (Lunar, *La vida es un tango* 158). Es original del mismo barrio donde trabaja; tiene una exmujer, una exsuegra —que lo martiriza— y una hija; y, aunque es policía y tiene que actuar como tal entre personas con las que creció y con las que convive, constantemente se ve abordado por su lado más sentimental y humano. Al igual que Conde, declara a

⁶ El fragmento aparece publicado en el volumen *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. Eds. Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero. Barcelona: Montesinos, 2009. 277-294.

menudo su cansancio, su miedo y sus ganas de llorar (Lunar, *Que en vez de infierno* 15); de manera que ambos personajes aparecen representados como antihéroes altamente vulnerables. Como nota Carlos Uxó, Leo presenta “una problemática ambigüedad, derivada de su doble posicionamiento como Jefe de Sector y vecino del barrio en que lleva a cabo sus investigaciones” (“Hacia una nueva poética” 262), lo que le sitúa en un perpetuo equilibrio inestable, propicio para proporcionar la visión de una realidad llena de ambigüedades.

Por último, Alain Bec es miembro de la Policía Nacional Revolucionaria en La Habana y pertenece a ese nuevo estrato social surgido en el siglo XXI que tiene acceso al dólar gracias al trabajo que desempeña su mujer en un hotel. Es hijo de diplomático, tuvo una infancia más o menos cómoda y ahora vive con su mujer y con su hijo. Aunque reconoce haberse dejado llevar muchas veces por los prejuicios —de hecho, el lector es testigo de cómo poco a poco va recuperándose de un prejuicio racial extendido en Cuba—, es un hombre recto y sensible ante la injusticia. Pero Bec desconoce absolutamente el mundo marginal de La Habana; por eso, trabaja en colaboración con Alex Varga, que fue detective privado en los años cincuenta, y que se mueve perfectamente en ese ambiente, donde es una autoridad respetada. De esta manera, emulando la *Divina Comedia*, Vargas actúa como guía de Bec en “el descenso a los infiernos” a lo largo de las cinco novelas (Uxó, “El neopolicial cubano desciende a los infiernos” 83).

Conde y Leo pertenecen a un estrato social popular; Bec, como hemos dicho, disfruta de una posición social más desahogada, y ha vivido casi un año fuera de Cuba. No obstante, a pesar de esta diferencia, los tres experimentan un profundo desencanto con respecto a los sueños de futuro forjados y con la actual realidad del país. De esta forma, los personajes adoptan una postura que les permite indagar la realidad desde una perspectiva compleja y crítica.

Su visión de la realidad se va conformando a medida que desarrollan sus investigaciones y nos van proporcionando la imagen

del espacio que transitan, que, en estas novelas, adquiere gran protagonismo y se convierte casi en un personaje más. Conde y Bec recorren las calles de una Habana en ruinas, llena de escombros, de basurales y de contrastes entre la desolación y el lujo. Conde, que, de los tres, es el que hace un recorrido más extenso y variado, se mueve por las calles de su barrio, por algunas zonas céntricas, por zonas antes aristocráticas de La Habana, como el Vedado y Santos Suárez, pero también por algunos barrios que se mantienen cuidados y elegantes, como el Casino Deportivo. En su última novela, ubicada en 2014, descubre dos espacios casi invisibles y totalmente desconocidos para él hasta entonces: el del lujo extremo en palacetes y mansiones y el de los asentamientos en la periferia de la ciudad, habitados por gente venida de otras provincias, en los que se imponen unas leyes y un funcionamiento propios:

ante la imposibilidad de ofrecerles cualquier alternativa con un mínimo de dignidad, alguien había decidido mirar a otro lado y los dejaron vivir allí su precaria existencia, a condición de que fuesen invisibles. [...] Con leves variaciones, esa había sido la crónica del origen de los diversos asentamientos que, como pústulas, le habían crecido a la periferia de la ciudad [...] era lo más cercano al Viejo Oeste que habían visto en sus vidas y en su ciudad: un territorio sin ley. O con su propia ley (*La transparencia del tiempo* 155- 158).

Como es habitual en este personaje, haciendo un ejercicio de memoria, compara La Habana de su recuerdo con la imagen decrepita que observa ahora y reflexiona sobre lo que los lugares han significado históricamente y lo que significan socialmente en el momento presente (García Talaván, “Reescritura de La Habana” 53). Asimismo comprueba cómo la destrucción de la ciudad ha ido provocando la ruina física y moral de sus habitantes, sometidos a todo tipo de carencias, y cómo la rápida y continua transformación de la misma ha hecho que estos se sientan cada vez más aislados y desorientados en ese espacio que él mismo

denomina “la selva de la vida criolla del tercer milenio” (Padura, *La neblina del ayer* 41).

Por su parte, Bec y Vargas recorren Centro Habana y La Habana Vieja, donde descubren la existencia de una sórdida marginalidad y de un extenso mercado negro, generado por la escasez, del que se nutre hasta la policía, como es el caso de Bec. De este modo, van destapando la dura realidad de la marginalidad cubana localizada en la zona centro de la capital o, como prefiere llamarle el viejo Alex Varga, de “la brujanza”:

Una muchacha que vende su cuerpo, un niño que pide limosnas, un negro –siempre son negros, piensan– que se droga, un chulo que controla mujeres, un carpetero que cobra por dejar a la jinetera entrar con el turista. [...] ya eso funciona como una Sociedad. Que tiene sus leyes, secretas o públicas, pero son sus leyes y quien no las conozca siempre verá el asunto desde fuera (Valle, *Las puertas de la noche* 123).

Al igual que Bec, Leo se ocupa especialmente de dar visibilidad a espacios y personajes marginales de la sociedad cubana; ahora bien, en su caso, la marginalidad se traslada a la ciudad villaclareña de Santa Clara, capital de provincia que, como La Habana de Conde y de Bec, “comienza a caerse a pedazos igual que un viejo leproso” (Lunar, *La vida es un tango* 150). Aunque donde realmente se mueve y donde lleva a cabo sus investigaciones es su barrio, un barrio sin nombre que podría estar en cualquier ciudad de Cuba. Unido sentimentalmente a este lugar que, ahora, él identifica con “un monstruo con mil tentáculos invisibles” (Lunar, *Que en vez de infierno* 29), con el que “no se puede andar jugando” (*Que en vez de infierno* 24), Leo descubre con tristeza la existencia de un mundo marginal donde campa a sus anchas la delincuencia y donde se palpa la tragedia de unos seres apesadumbrados y oscuros, cuyo deterioro físico es solo proporcional al sufrimiento y a la frustración que albergan en su interior.

En los tres casos, los protagonistas, que asumen la posición de un *flâneur* desorientado en un espacio hostil, construyen una ima-

gen de la realidad cubana opuesta a la de la tradición anterior, que, como explica Luis Pérez-Simón, funcionaba como metonimia idealizada de la nación (156); así, desde una perspectiva desencantada, hacen visibles unas realidades excluidas del discurso oficial, de entre las que destacan: la carencia –primordialmente alimentaria– a la que se enfrenta una gran parte de la población cubana cada día, el mercado negro que les permite vivir a todos, el tráfico ilegal de drogas y de personas entre Cuba y Estados Unidos, la prostitución, la manipulación informativa, los abusos del poder, la realidad de una justicia contradictoria que aplica penas desmesuradas, el exilio, la guerra de Angola, el racismo, la homofobia y la irremediable pérdida de valores que experimenta la población como consecuencia de los estragos sufridos principalmente durante la gran crisis de los años noventa.

3. Propuestas estéticas

Otro aspecto novedoso y compartido por las novelas de estos tres autores, tan claramente críticas con la realidad que les ha tocado vivir y, por ello, tan marcadamente cubanas, es que en ellas se da voz a las minorías, que se expresan utilizando su particular forma de habla, especialmente del registro coloquial. También, quedan reflejadas en ellas las particularidades de la cultura cubana, absolutamente mestiza; así como algunas de sus tradiciones más arraigadas, como el juego de dominó, la pelea de gallos, la Bolita (juego ilegal que toma como referencia la lotería de Miami), los cigarros Populares o el béisbol, entre muchas otras. Asimismo, en estas novelas tienen cabida numerosas formas de la cultura popular y de masas, tales como composiciones musicales –el bolero, el danzón o la ranchera, principalmente–, recetas de cocina, programas radiofónicos y televisivos, telenovelas, la prensa o la publicidad.

Sin embargo, a pesar de sus muchas similitudes, en las obras de estos autores pueden localizarse algunas especificidades narrativas. Si acudimos a las opiniones de los propios escritores, vemos que, según Padura, a Lunar y a Valle “les interesa mucho

más la violencia, lo descarnado, y sus novelas son mucho más negras, aunque temo que también, por eso, sean más locales” (García Méndez, “Cuba es un país que mira al pasado”). Por su parte, para Valle, en las novelas de Padura, “lo esencial no es la conversación con la marginalidad, ni la transmisión novelada de esos códigos tan presentes en la vida cotidiana del cubano, sino más bien un muestrario múltiple de los traumas de una generación (la de Padura) y todos los desengaños, pérdidas, traiciones y sueños perdidos por los cubanos de esa generación” (Valle, “La voz de los sin voz”); si bien reconoce que a partir de *La neblina del ayer*, Padura se acerca a la marginalidad y salta de las frustraciones de los personajes al trauma nacional.

Entendiendo estas opiniones no como comentarios negativos, sino como precisiones sobre preferencias estéticas, me parece adecuado señalar que, mientras las novelas de Padura prestan una atención especial a la historia personal de su protagonista y de los miembros de su generación, a la historia de sus sueños y de su desencanto en un momento histórico concreto, las novelas de Lunar y de Valle se concentran en la expresión del estado de deterioro de la ciudad y de los personajes implicados en el caso que se investiga, así como en la representación del entramado social en el que se producen los crímenes. Ahora bien, en ninguna de las novelas de estos escritores se hacen proclamas políticas ni ideológicas, aunque en las de Valle se hace referencia explícita al fracaso de la Revolución, se habla de “este gobierno de mierda” (*Largas noches con Flavia* 13) e, incluso, se le dedican burlas directas a Fidel Castro, quien recibe, entre otros apodos, el de “el Gran Carpintero [porque] siempre anda inventando mesas redondas y tribunas abiertas” (*Largas noches con Flavia* 43), o el de “El Creador [...] porque hizo la luz aquí, la quitó allá” (*Largas noches con Flavia* 130).

En cualquier caso, todas las novelas de estos tres escritores, cada una a su manera, toman distancia con respecto a la novela policial revolucionaria. Padura opta por la reflexión sobre los aspectos más turbios del proceso revolucionario a través de la

mirada crítica de su protagonista y, de esta forma, nos proporciona la crónica de un tiempo concreto. Retoma elementos de la novela anterior y los observa con ironía, como ocurre cuando este se entrevista con el presidente de un CDR (Comité de Defensa de la Revolución) o con otros representantes del discurso oficial, cuando reflexiona sobre la perfección inmaculada de ciertos revolucionarios o cuando localiza a los responsables de los crímenes entre las autoridades y los altos cargos. Respecto a las novelas de Lunar, Uxó ha hecho una lectura muy interesante en la que desentraña el desarrollo de una nueva poética policial, construida en oposición a la de la novela policial anterior y basada, por ello mismo, en la veracidad; esto es, Lunar ficcionaliza historias reales, extraídas del barrio y, de esta forma, desacredita la realidad ficticia e interesada que presentaban las primeras. Además, desacraliza los conceptos de “héroe” y “pueblo”, al redefinirlos partiendo de su vulnerabilidad, no de su infalibilidad, y teniendo en cuenta letras de boleros y enseñanzas de la calle, en lugar de tratados marxistas (Uxó, “Hacia una nueva poética” 263-266). Por último, Valle, como parte de los Novísimos, busca acentuar la desviación del canon oficial iniciada por los Nuevos – generación de escritores en la que se incluye a Padura (Uxó, “El neopolicial cubano desciende a los infiernos” 78)– y, encuentra en la novela neopolicial un medio perfecto para desautorizar un modelo oficializado. Por tanto, aprovecha las nuevas posibilidades narrativas del género que le descubre su antecesor y pone en el centro de sus textos la temática de la marginalidad, frecuente entre los Novísimos y radicalmente excluida de la novela policial anterior, por ser considerada un problema derivado del capitalismo que sencillamente no tenía cabida en la nueva sociedad socialista (Uxó, “El neopolicial cubano desciende a los infiernos” 79).

En conclusión, las obras de estos tres autores son la prueba de la renovación genérica que la novela policial ha experimentado en Cuba desde la década de los noventa. Las tres plantean una transgresión genérica con respecto a las fórmulas y estructuras narrativas tradicionales de la novela policial clásica y de la novela policial

negra –hecho que permite integrarlas en la actual novela neopolicial iberoamericana–, pero además las tres manifiestan una clara intención de desligarse de los clichés de la novela policial revolucionaria y de señalar y superar sus limitaciones; asimismo, las tres demuestran un profundo desencanto con respecto al proceso revolucionario. Estos dos últimos aspectos las unen, las distinguen y las entroncan específicamente con la tradición policial cubana. Por último, cabe añadir que si bien Padura destaca como motor y referente del cambio, como hemos visto, cada escritor logra ofrecer una visión compleja y verosímil de la realidad cubana poniendo en marcha diferentes propuestas estéticas desde una misma perspectiva generacional desencantada.

Otros espacios. El espacio mexicano como tropo en las narrativas extranjeras

Nora Marisa León-Real Méndez

Tecnológico de Monterrey

nora.marisa@tec.mx

Resumen: México ha aparecido como escenario en innumerables relatos a lo largo de la historia narrativa. Este proyecto busca comparar tres relatos que, a inicios del siglo XX, buscaron representar a México en la literatura inglesa. Se busca proporcionar una propuesta geocrítica del espacio mexicano como uno constituido por un cronotopo particular de peligro y zozobra.

Palabras clave: México, Inglaterra, literatura, espacio mexicano, geocrítica

Résumé : Le Mexique est apparu semblable à une scène dans d'innombrables récits tout au long de l'histoire narrative. Ce projet vise à comparer trois récits qui, au début du XXe siècle, aspiraient à représenter le Mexique dans la littérature anglaise. On cherche ainsi à livrer une proposition géocritique de l'espace mexicain en tant qu'espace constitué par un chronotrope particulier de danger et d'angoisse.

Mots-clés : Mexique, Angleterre, littérature, espace mexicain, géocritique

Abstract: Mexico has appeared as the setting in countless stories throughout narrative history. This project seeks to compare three stories that, at the beginning of the 20th century, sought to represent Mexico in English literature. With this, I seek to provide a geocritical proposal of the Mexican space as one constituted by a particular chronotope of danger and difficulty.

Keywords: Mexico, England, literature, Mexican space, geocritics

El espacio que actualmente compone el territorio mexicano ha formado parte del imaginario cultural inglés desde su descubrimiento por el mundo europeo¹. La oportunidad de expandir el Imperio Británico –provocada inadvertidamente por la Corona Española con el ‘descubrimiento’ de América– inicia la carrera entre los dos más grandes imperios de la modernidad por el control de un nuevo espacio. México, desde el momento en el que se consolida como territorio hispano bajo el nombre de la Nueva España, se vuelve un recordatorio geográfico de la victoria de los españoles sobre los ingleses. Pero, aunque españoles e ingleses se establecen en América en regiones diferentes, México no queda fuera de los recuentos escritos sobre el continente. Así, el territorio mexicano se convierte pronto en escenario de los relatos de exploración y aventuras infructuosas que los navegantes y viajeros ingleses envían de regreso a casa para servir como testimonio de la maldad del enemigo hispano. México es, desde su surgimiento y posterior aparición en la literatura inglesa, un espacio hostil en el que se despliegan fuerzas que impiden que sea dominado –la geografía, el clima y la presencia de los españoles– y, por lo tanto, anexado al Imperio Británico. México ha sido siempre, para Inglaterra, un Otro.

Durante los siglos XVIII y XIX, los autores ingleses que buscan escribir sobre espacios lejanos empiezan a visitar personalmente otras regiones –mucho más ampliamente exploradas y efectivamente conquistadas– en Asia y África, por lo que no es hasta la llegada del siglo XX tras el impacto de la Gran Guerra en Europa que se coloca a México en la lista de países visitados, física y literariamente, por los escritores ingleses. D. H. Lawrence, Graham Greene y Malcolm Lowry forman parte de esta avanzada inglesa en territorio mexicano durante las décadas de 1920 y

¹ Este artículo es una primera versión de un proyecto de investigación más amplio.

1930. La necesidad de alejarse del conflicto bélico europeo combinada con la cercanía del país con los Estados Unidos —a punto de posicionarse como la gran potencia mundial— lleva a estos tres autores ingleses a considerar México como un posible lugar de descanso, como un espacio donde ponerse en contacto con civilizaciones antiguas, como un lugar barato en el cual vivir, pero sobre todo, como el posible escenario para sus obras.

The Plumed Serpent (1926), de D. H. Lawrence; *The Power and the Glory* (1940), de Graham Greene, y *Under the Volcano* (1947) de Malcolm Lowry, son tres novelas que resultan del periodo, a principios del siglo XX, en que autores ingleses exploraron el territorio mexicano. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, el naciente género disminuye de nuevo hasta casi desaparecer, pero durante dos décadas México se ve reflejado en el corpus literario inglés como un espacio apto para la creación literaria, un lugar al que los autores acuden para conocerlo de primera mano y que deja un impacto tal en ellos que deciden incluirlo como parte de sus novelas. Mi propósito es ahondar un poco en el espacio narrativo creado por ellos a partir de lo que han visto en México. Por lo tanto, no busco responder a la pregunta ¿por qué México?, sino ¿cómo México? Es decir, ¿cómo está construido retóricamente el espacio mexicano? Propongo que, más allá del deseo de replicar miméticamente lo que han experimentado Lawrence, Greene y Lowry en sus respectivas novelas transforman el geoespacio² (México) en un espacio literario (el espacio mexicano) que funciona como escenario para tres historias que, independientemente de las distancias estilísticas y temporales entre los tres autores, tienen dos grandes aspectos en común: la referencia a ‘México’ como el lugar de la acción y el tema religioso como centro de la problemática de sus protagonistas, creando un ‘universo

² Uso el concepto de ‘geoespacio’ tomado de Anne-Kathrin Reuschel y Lorenz Hurni, quienes lo definen en “Mapping Literature: Visualization of Spatial Uncertainty in Fiction” como “the real, existing space the described textual space is referring to” (“el espacio real, existente al que se refiere el espacio textual” 294). Todas las traducciones del inglés son de la autora.

literario' que es a su vez mexicano y religioso. Así, la conformación reiterada de México como espacio narrativo en el que se cataliza la problemática espiritual de los personajes ha creado una idea del espacio mexicano como un 'paraíso infernal'³ en el que lo religioso está inherentemente ligado al espacio. Esta idea ha sido interpretada por lectores y críticos a través de casi un siglo como si fuera incluso generada por el espacio mismo.

Al ubicar las novelas en un espacio que es identificado como México —ya sea porque utilizan el nombre explícitamente en cada obra o porque los paratextos hacen conocida la estancia de los autores en el país⁴—, Lawrence, Greene y Lowry muestran una primera intención de equiparar el universo narrativo que han creado con el mundo fuera del texto, el México que conocen en sus visitas. Pero esta identificación del geoespacio con el lugar de la acción es únicamente una de las varias maneras en las que los tres autores ingleses construyen el espacio narrativo de sus obras (*setting*). Dado que se trata finalmente, como novelas, de discursos literarios que tienen como propósito el contar una historia, la relevancia diegética —la función de los elementos como el espacio, el tiempo, el punto de vista y los personajes para la trama— se vuelve eventualmente superior a la intención mimética de la narración. Es decir, la ubicación de las obras en un 'México' aparentemente reconocible puesto que comparte el nombre con el México geográfico es sólo un primer momento en la construcción del espacio narrativo que, conforme cada una de las tramas avanza, abre paso a otras técnicas de representación espacial.

Así, mientras que para la introducción del escenario a "gran escala" —el territorio continental o nacional— se marca en las tres

³ Tomo el concepto de 'paraíso infernal' del libro *Infernal Paradise: Mexico and the Modern English Novel*, de Ronald G. Walker.

⁴ Tanto Lawrence como Greene escriben recuentos no ficcionales de sus viajes a México de forma casi paralela a sus novelas. Lawrence publica *Mornings in Mexico* (1927) y Graham Greene *The Lawless Roads* (1939). De Lowry, por otra parte, se dan a conocer cartas escritas durante su estancia en México pero solo de manera póstuma.

novelas una identificación entre el espacio narrativo y el geoespacio, al momento de describir los lugares particulares de la acción —ciudades, regiones, calles o casas— los autores utilizan su libertad creativa para realizar la descripción de los espacios que ellos mismos visitaron y transformarlos en lugares netamente ficcionales. Si bien las tres historias suceden en un ‘México’ que debe ser relacionado con el mundo fuera del texto, la ubicación de los personajes en Sayula y Quauhnáhuac (en las novelas de Lawrence y Lowry, respectivamente), o en un estado que no es nombrado nunca a lo largo de toda la historia (en la novela de Greene), indica ya la necesidad también de considerar estos espacios como unidades extratextuales debido a que no existe una relación inmediata —nominal— entre ellos y el mundo fuera del texto. Existe entonces un juego de validaciones al que Lawrence, Greene y Lowry se enfrentan al representar el espacio mexicano. Por un lado, demandan del lector el reconocimiento de que sus historias son relevantes a nivel ‘real’, porque involucran el reflejo de la realidad de un espacio que existe, que tiene una historia y una problemática que asumen como reconocible. Por otra parte, al negarse a identificar completamente el espacio narrativo con el geoespacio, los autores buscan también que los lectores reconozcan como válida la propia trama que ellos mismos han creado, independientemente de que ésta sea reflejo o no de eventos idénticos en el mundo extratextual.

Me parece esencial entonces revisar el espacio mexicano en estas tres obras a través de los procesos de *representación* que utilizan los autores, de las estrategias o técnicas narrativas utilizadas para la creación estética del espacio. Mientras que existen procesos retóricos que enfatizan la identificación del espacio narrativo con el mundo fuera del texto —como la nominación o la comparación entre el espacio mexicano y el inglés—, en las tres novelas están presentes también otras técnicas que refuerzan la función de los espacios a nivel intratextual —por ejemplo, la simbolización, la jerarquización y la homología. El uso de los dos tipos de técnicas retóricas combinadas permite la creación de un espacio narrati-

vo— el espacio mexicano —que no está sólo relacionado con el México geográfico, sino que puede ser interpretado como si fuera idéntico a él. Es posible la identificación de los componentes que conforman la representación del espacio mexicano en *The Plumed Serpent*, *The Power and the Glory* y *Under the Volcano*, las características espaciales que los autores consideran necesario incluir en sus novelas para poder contar las historias. Más allá de perseguir las concordancias entre los espacios representados en las novelas y sus posibles co-referentes en el México visitado por los autores, me interesa enfatizar la conformación narrativa del espacio mexicano y su función para cada una de las tramas, considerando la mimesis como sólo uno de los métodos retóricos que contribuyen a dicha conformación.

Para el análisis de la representación hecha en estas tres novelas del espacio mexicano me he aproximado a la categoría literaria del espacio narrativo —o *setting*— desde cuatro vertientes diferentes: *el espacio topográfico*, *el espacio social*, *el espacio religioso* y *el movimiento en el espacio*. Estas vertientes son divisiones que realizo para el análisis, no porque existen como tales dentro de las novelas. El catalogar los distintos sitios según su significado —topográfico, social, religioso o de movimiento— me permite analizar las relaciones entre los lugares representados en cada obra y comparar las tres novelas entre sí. Así, el estudio de la representación del espacio a través de estas categorías analiza el espacio mexicano como una creación retórica que tiene una función diegética que es más importante que la mera mimesis con el geoespacio, en la que la referencialidad de ciertos elementos espaciales al mundo fuera del texto es sólo una de las técnicas utilizadas para crear un universo narrativo apto para las historias que los tres autores quieren contar. Como resultado de la lectura de estas tres novelas como un solo corpus se produce en el lector un universo narrativo tan coherente —creado y luego reiterado por la publicación sucesiva de las tres novelas— que no ha podido ser contestado hasta la fecha con tanta fuerza por otro grupo de autores (ingleses o mexicanos).

Al analizar el *espacio topográfico* me enfoco en seis herramientas retóricas utilizadas por los autores para presentar el espacio mexicano como el *setting* de sus novelas: nominación, contraste, selección, repetición, comparación y simbolización. Pongo especial atención a la descripción de los elementos geográficos (*landmarks*) distintivos de las zonas del espacio mexicano en que se ubica la trama: montañas, ríos, lagos, costas, pantanos, volcanes y barrancas. Es por medio de estas marcas, reconocibles en el mundo fuera del texto, que empieza la conformación de un espacio narrativo que adquiere una función interna en la trama. La descripción del espacio topográfico suele establecer ya una relación entre los personajes y el espacio, pues sirve principalmente para ubicarlos en un lugar distinto a su país de origen, y para ello se vale de los elementos visuales más destacados de la naturaleza que no necesariamente tienen un impacto contundente en la trama, pero que dan cabida a la perspectiva de los personajes sobre él. La descripción del espacio topográfico corresponde entonces a la primera etapa de despliegue de un lugar diferente al hogar dentro del territorio mexicano, que echa mano de los elementos topográficos más icónicos del geoespacio para construir el espacio narrativo.

El concepto de *espacio social*, por otra parte, marca ya de forma esencial la participación de los personajes en la conformación narrativa del espacio. El espacio social está formado por los lugares socialmente construidos como parte de la vida pública y privada de los personajes: plazas, casas, habitaciones, restaurantes, haciendas, plantaciones y jardines. Más allá de su capacidad para referir al lector al mundo fuera del texto, el espacio social tiene un significado relevante para la trama, ya sea porque la predetermina o porque dirige a los personajes a actuar de una manera u otra (llegar o abandonar ciertos lugares es la acción más común). Este espacio está además subdividido internamente de forma que se crea una jerarquía que coloca al espacio privado por sobre el público a pesar de la dificultad de defender la privacidad en un ambiente que suele ser inseguro y prohibicionista. El espacio social

es un producto de la percepción de los personajes del universo social en el que están inmersos dentro del territorio mexicano, y marca un segundo nivel de adentramiento en la trama en los procesos de representación del espacio. Si para el espacio topográfico la referencialidad con el mundo fuera del texto es todavía una necesidad, en la representación del espacio social destaca ya como mucho más relevante la relación entre los espacios intranarrativos.

Como una variación del espacio social, el *espacio religioso* es el que marca la relación más íntima entre la representación del espacio mexicano y la trama de cada una de las novelas. El espacio religioso es en el que se llevan a cabo las prácticas espirituales por parte de los personajes principales: iglesias, capillas, cementerios, cabañas y cantinas. Además de la existencia de una evidente jerarquía entre las distintas formas de espacio religioso, las tres novelas coinciden en tener un conflicto espiritual como parte central de la trama. Este conflicto, además, resuena con la historia religiosa de México, por lo que la representación del espacio religioso de nuevo echa mano de la relación entre el mundo extratextual y espacio narrativo. Este conflicto religioso está representado en las tres novelas a través de una relación de homología o replicación entre la forma en que se practica el espacio religioso y el método que los protagonistas utilizan para aproximarse al conflicto espiritual que les aqueja. Ya sea que se trate de restaurar, eliminar o practicar libremente la religión, esta búsqueda se refleja en una restauración, eliminación o práctica libre de los espacios religiosos en el territorio mexicano. Con ello, el espacio y la trama quedan fusionados a tal grado que parecen justificar la selección del territorio mexicano como escenario para las acciones de las tres novelas. En estas tres obras, el espacio mexicano —a través de su faceta como espacio religioso— se vuelve para la literatura inglesa el escenario de despliegue de la búsqueda de otras formas de identificación religiosa, en el que los autores pueden ubicar historias que giran en torno a la inestabilidad espiritual característica de la Europa del periodo entreguerras. El elemento religioso, y la

necesidad de desplegarlo en un espacio ‘adecuado’ para él, es el que justifica para los autores la ubicación de sus novelas en el espacio mexicano y no algún otro.

La última aproximación, el análisis del *movimiento en el espacio*, observa las trayectorias seguidas por los personajes dentro de una población o a través del territorio mexicano, así como los medios de transporte utilizados para este movimiento: tren, barco, avión, mula o a pie. Es a través del movimiento que los personajes se distinguen a sí mismos como elementos del espacio mexicano y presentan un sentido de propiedad con él que no aparece en el espacio estático. Los distintos tipos de movimiento que se observan en las novelas –peregrinación, persecución y procesión– dejan ver un proceso de identificación más profunda con el espacio mexicano que tiene que ver con hacerlo propio a través de la experiencia de estar en él, por medio de la vivencia personal en él, puesto que se reconocen en el panorama como uno de sus elementos. Es a través del movimiento en el espacio que se consolida el espacio mexicano como un producto narrativo –al nivel del tiempo, los personajes y las acciones– que no puede ser considerado como simplemente anecdótico o mimético, sino esencial para el desarrollo y dirección de la trama.

La selección del espacio mexicano como *setting* en tres novelas cuya temática gira en torno a una problemática religiosa indica la relación que existe entre la idea de México como país y la religión a principios del siglo XX. Debido a esta relación, que parece ser una característica definitoria del país en la historia de la representación del espacio mexicano en la literatura inglesa, Lawrence, Greene y Lowry dan posición privilegiada al espacio religioso en sus respectivas novelas. Si bien el espacio mexicano representado en las novelas va más allá de los límites de lo religioso, las distintas formas propuestas para practicar la vida espiritual –centro temático de las tres novelas– hacen que lo religioso cruce barreras espaciales y permee todos los rincones del espacio mexicano. Además de ser el principal elemento en común en las tres obras, el conflicto religioso es la cualidad del espacio que justifica la

selección de México como inspiración para el espacio narrativo. El estudio de la representación del espacio mexicano descubre entonces, además de la utilización de diferentes estrategias retóricas para la creación de los espacio narrativos, la importancia de la noción religiosa que se tiene de México en el imaginario cultural inglés –suficiente como para producir en tres autores diferentes que lo conocen en un periodo cercano de tiempo la influencia necesaria para representarlo como escenario de tres conflictos cuyo centro es, al final, religioso. La fuerza de la cualidad religiosa de las novelas va más allá de los espacios explícita e implícitamente dedicados a la práctica religiosa. Así, en un país que, como región topográfica, destaca por su relación histórica con conflictos religiosos, el espacio social doméstico queda subordinado a los espacios públicos de la religión y el movimiento en el espacio mexicano responde también a una búsqueda espiritual. La distinción conceptual de cuatro tipos de espacio –topográfico, social, religioso y el movimiento– permite realizar un análisis sobre las técnicas de representación narrativa en las novelas, y determinar finalmente la importancia de lo religioso como la cualidad que caracteriza por excelencia las obras de este corpus. Las técnicas usadas para la representación del espacio reflejan, entonces, la ideología religiosa de las novelas, y el análisis del espacio se descubre como un método válido del análisis literario que arroja resultados que otras aproximaciones a las obras no han descubierto aún.

Relaciones literarias entre México e Inglaterra

Los primeros escritos que intentan reflejar la realidad del espacio y los personajes mexicanos desde una perspectiva inglesa son las cartas y diarios de viaje hechos por los primeros exploradores. No existe un recuento exacto de la cantidad de británicos que visitaron México durante este periodo, pero tanto *American and British Writers in Mexico* de Drewey Wayne Gunn como *Early Travelers in Mexico* de William Mayer mencionan al escocés Thomas Blake como el primero de estos viajeros. Blake llega en 1534,

quince años después de Hernán Cortés, “after having been part in the conquest of New Granada in 1532”⁵ (Mayer 3), pero no deja ningún registro escrito por él mismo de su experiencia. Lo que se encuentra en los archivos de Sevilla es solamente el recuento de su viaje ante el virrey. Robert Tomson, llegado en 1556, es considerado entonces el primer inglés en escribir un texto sobre su estancia en la Nueva España. En 1568, con la llegada de las nueve naves comandadas por John Hawkins, las autoridades españolas empiezan a reconocer a estos viajeros ingleses “rightfully as pirates”⁶ (Gunn 6). Categoría con la que permanecerían en el imaginario popular.

Pero no es hasta 1648 que aparece un estudio en forma de la Nueva España –más allá de lo anecdótico de un diario de viaje o las cartas– realizado por un inglés. En este año se publica *The English-American: A New Survey of the West Indies*, de Thomas Gage, descrita por Gunn como “the first systematic survey of Mexico to be published in any language and still remains one of the six or seven most important accounts about that country written in English”⁷ (9). El escrito de Gage crea el primer paradigma de expectativas tanto para los viajeros que visitan el territorio no-vohispano durante el resto del siglo XVII y el XVIII como para los lectores que permanecen en casa recibiendo los recuentos de estos viajes. La perspectiva de Gage sobre la necesidad de los ingleses de rescatar el territorio americano del poder español, puesto que “[i]f the Indians’ sacrifices of multitudes to their idols, was a sufficient reason for the Spaniards to deprive them of their country, the same argument may by much better reason enforced against the Spaniards themselves who have destroyed so many

⁵ “después de tomar parte de la conquista de la Nueva Granada en 1532”.

⁶ “como piratas, con razón”.

⁷ “la primera revisión sistemática de México que fue publicada en cualquier lengua, y todavía es uno de los seis o siete recuentos más importantes sobre ese país escrito en inglés”.

million Indians”⁸ (Mayer 76), es algo que seguirá siendo reforzado hasta el fin de la Nueva España y la llegada de la Independencia como principal justificación para que el Imperio Británico se imponga en esta región de América.

El viaje realizado por Alexander von Humboldt, el explorador alemán, al territorio de la Nueva España –entre 1799 y 1804, pocos años antes del inicio de la lucha independentista– se convierte en el punto de partida para los viajeros del siglo XIX. De entre sus seguidores ingleses destaca William Hickling Prescott. Su libro, *History of the Conquest of Mexico*, realizado en 1843, es ya “the authorized version of that adventure”⁹ (Gunn 18), una aventura que se convierte en tropo y acumula anécdotas y motivos que se repiten a lo largo de los distintos recuentos del siglo XIX. Pero, mientras que Prescott es el encargado de escribir el texto que introducirá a la civilización azteca en el marco de referencia de las letras inglesas, es un norteamericano quien hace lo propio con la civilización maya. De acuerdo con Gunn, en *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*, John Lloyd Stephens reporta la importancia y la extensión de esta cultura a lo largo de Centroamérica, no sólo por su importancia histórica sino también artística (23). Así, Prescott y Stephens establecen las líneas de pensamiento que se seguirán durante los siguientes siglos por los extranjeros visitantes en México, hasta llegar a los escritores en los que está centrada esta investigación, con respecto a las civilizaciones prehispánicas y al territorio mexicano en general.

De entre el resto de los viajeros que escriben en el siglo XIX es de inmensa importancia el recuento realizado por Frances Calderón de la Barca en *Life in Mexico*¹⁰. La versión de su estancia en

⁸ “si los sacrificios indígenas de multitudes para sus ídolos era suficiente razón para los españoles para quitarles su país, el mismo argumento podía usarse contra los españoles por haber destruido tantos millones de indígenas”.

⁹ “la versión autorizada de esa aventura”.

¹⁰ Calderón de la Barca viaja a México como esposa del primer enviado diplomático español al país tras la lucha de Independencia, por lo que su estancia en

el país recientemente formado y reconocido diplomáticamente es destacable porque está enfocada desde un punto de vista evidentemente femenino, diferente a los demás escritores que se han mencionado¹¹. Sus observaciones y su curiosidad, de acuerdo con Gunn, son “practically boundless, and her feminine viewpoint and sometimes almost malicious tongue provide a contrast to Humboldt’s scientific observations”¹² (28). Más que un recuento del país en forma cohesiva, la autora se centra en personajes “menores” y eventos de la vida cotidiana. Es destacable también que es la primera en presentar a lo largo de su diario un cambio de opinión sobre México (31). Tras dos años de estancia en el país, Madame Calderón de la Barca pasa de un abierto disgusto a una amigable convivencia con los mexicanos.

Margo Glantz publica una compilación de relatos de viajes efectuados durante el periodo entre 1822 y 1855, con una introducción que se centra en la experiencia personal de los trayectos de los autores recopilados –camino, transporte, alojamiento y más. En la introducción a *Viajes en México: Crónicas extranjeras*, Glantz indica que: “los extranjeros inventan México. Lo inventan, pero a la vez lo descubren. Invención y descubrimiento van implícitos en la doble visión con que lo enfocan” (12). Se trata de una representación del otro que se construye sobre las bases de relatos anteriores y se entreteje con las nuevas experiencias que se van acumulando en una relación cultural y literaria entre estas dos regiones, dejando un nuevo elemento a siguientes generaciones de viajeros-autores como punto de partida para su experiencia en México.

Pero el primer autor británico que toma México como espacio para escribir obras de ficción, Thomas Mayne Reid, nunca viajó a

el país señala la aceptación de México como país autónomo por parte del Imperio Español.

¹¹ Otra mujer, ya a inicios del siglo XX es la encargada de reseñar el México porfiriano y la caída de este régimen: Ethel Tweedie.

¹² “prácticamente sin límites, y su punto de vista femenino y su lengua a veces maliciosa proveen un contraste a las observaciones científicas de Humboldt”.

este país. Prueba del impacto que habían tenido los relatos de viajeros entre sus lectores es su elección de ubicar tres de sus novelas en este espacio, tomando como referencia principal los escritos de William Hickling Prescott¹³. Varias décadas después, justo antes del inicio del siglo XX, H. Rider Haggard es el primero de los viajeros al continente en escribir novelas situadas en México: *Montezuma's Daughter* (1893) y *Heart of the World* (1895). Y ya en el siglo XX, Robert Bontine Cunninghame Graham, quien dedicó la mayor parte de sus viajes en el continente americano a la exploración y descripción de Argentina pero también pasa algún tiempo en México, ubica una de sus *Thirteen Stories* en el espacio mexicano. Con el surgimiento de obras de ficción situadas en el territorio mexicano, aunque no se termina por completo la

de testimonios de viaje –basta como ejemplo el relato escrito por Aldous Huxley en *Beyond the Mexique Bay* (1934), texto contemporáneo a las novelas analizadas en esta investigación–, sí se puede hablar de una nueva tendencia en la representación de México en la escritura inglesa. A partir de finales del siglo XIX, la representación del espacio y los personajes mexicanos no es ya meramente descriptiva de una civilización distinta y primitiva, sino que es la base para la construcción de las ideas de identidad que los autores ingleses buscan desarrollar. Es una siguiente etapa en un proceso que requirió de los textos descriptivos publicados durante los siglos anteriores, puesto que es “as if the creative work cannot be set easily in a foreign locale until the area has somehow become domesticated through familiarity”¹⁴ (Gunn 36). Una vez que el espacio y los personajes mexicanos han sido presentados a lectores ingleses, y que los propios autores se han nutrido de una tradición que ha formado una idea de éstos, empieza el proceso de crear historias en las que se retratan los propios

¹³ Drewey Wayne Gunn menciona: *The Rifle Rangers* (1850), *The Scalp Hunters* (1851) y *The White Chief* (1855).

¹⁴ “como si el trabajo creativo no pudiera ubicarse en un lugar extranjero hasta que esa área haya sido domesticada por la familiaridad”.

conflictos de la identidad inglesa usando a México como punto de comparación y contraste.

De acuerdo con Lorenzo Meyer en *Su Majestad Británica contra la Revolución Mexicana, 1900-1950*, en la primera mitad del siglo XX el estado de las relaciones entre Inglaterra y México pasa por distintas etapas que incluyen “la armonía y la colaboración”, “un enfrentamiento casi sistemático”, la pérdida de su “carácter conflictivo”, hasta llegar a un resurgimiento del conflicto que “llegó a su clímax con la expropiación y nacionalización de la industria petrolera angloholandesa en marzo de 1938 y el posterior rompimiento de relaciones diplomáticas entre los gobiernos de Londres y la Ciudad de México” que concluyó con el restablecimiento de las relaciones tras el inicio de la Segunda Guerra Mundial (9). El de Meyer es un estudio detallado de todas las etapas sucedidas en la relación diplomática entre estos dos países, en el que afirma que “si bien al finalizar el siglo [XIX] y durante la primera mitad del [XX], México no era un país que estaba en los primeros lugares del interés público en Gran Bretaña... tampoco estaba totalmente en el olvido” (11). Es en el contexto de este tambaleante interés diplomático entre ambas naciones que Lawrence, Greene y Lowry viajaron a México. Sin duda, la situación sociopolítica afecta el discurso de las relaciones entre ambos países y su propia versión del México que observan.

Un elemento que es claramente observable en las novelas de estos tres autores cuyo origen está relacionado con la relación bilateral entre ambos Estados es que “la gran mayoría de aquellos británicos que, por razones económicas o políticas tuvieron que enfrentarse con ‘el problema mexicano’, recordaría la dictadura de Díaz como la ‘edad de oro’ de las relaciones angloamericanas” (56). La presencia de Don Porfirio como parte del pasado reciente de México aparece en las tres novelas: Lawrence se enfrenta a los estragos de la Revolución Mexicana, Greene a la Guerra Cristera y Lowry a la Expropiación Petrolera. En cada una de las novelas se menciona, con referencia a la existencia de estos conflictos, el contraste entre la situación que les toca presenciar y la es-

tabilidad que había existido durante la dictadura porfirista. Así, aunque la relación con el personaje histórico de Porfirio Díaz en las novelas no es siempre favorecedora, la presencia del dictador es un motivo recurrente en las obras como marco de referencia de una época previa y más favorable al Imperio Británico.

Otro conflicto que aparece en las tres novelas es la tensión existente entre los intereses británicos y los norteamericanos en el suelo mexicano. Cada obra incluye al menos un personaje norteamericano que permite construir un discurso alrededor de la perspectiva que se tiene de los Estados Unidos, tanto desde el punto de vista inglés como del mexicano. Esto puede rastrearse al hecho de que, de acuerdo con Meyer, aquel estado paradisíaco de las relaciones México-Inglaterra durante el porfiriato tenía su origen en la necesidad de “valerse de Europa para neutralizar a Estados Unidos” (60). Con la inminente victoria de Norteamérica como potencia económica, política y bélica tras las dos guerras mundiales, Inglaterra y los ingleses quedan reflejados en México como un imperio en decadencia y los autores se remiten a esta antigua gloria a través de la caracterización del nuevo vencedor.

Es también destacable la aparición en las tres novelas, considerando la importancia que tiene en las relaciones económicas entre ambos países durante esta época, de la industria ferroviaria –tanto los viajes en tren como la ausencia de ellos o la presencia de las vías como índice de su existencia previa. El ramo de los ferrocarriles en México a principios del siglo XX incluía “[l]as dos empresas británicas más importantes en México” (Meyer 62). Si bien esta parte importante de la relación económica-política-diplomática entre México e Inglaterra no es el centro de ninguna de las novelas, su aparición repetida en las tres obras resalta el sentimiento de una era y una relación que se ha perdido en las décadas previas a la escritura de los textos y brinda pistas para comprender la postura de los autores ante México y los mexicanos, y para entender por qué la historia reciente de México es reflejada como un declive y una pérdida.

Las novelas inglesas situadas en México en la primera mitad del siglo XX

Mientras que durante los siglos XVI al XIX los viajes de Inglaterra a México parten de un interés abiertamente comercial, imperial y/o científico, con la culminación de la era victoriana toma importancia un nuevo tipo de viajero inglés en México, paralelo a la exploración de sus contemporáneos en los safaris africanos. Se trata ahora de un tipo de viaje que se origina de un interés personal en la observación y la *experiencia* de un espacio extranjero, para propósitos de descubrimiento más bien psicológico o espiritual. De esta forma, el viajero de inicios del siglo XX es ya una especie de “etnoturista”, precedido solo por el brevemente emperador mexicano Maximiliano de Habsburgo y su esposa Carlota, quienes habían viajado a México en gran parte atraídos por la imagen de un espacio en el que proyectar sus propios ideales. A diferencia de los viajeros mencionados en el apartado anterior, la primera mitad del siglo XX se caracteriza entonces por otro tipo de experiencia inglesa en el extranjero —particularmente en México—, la del escritor que viaja en busca de lugares exóticos en los cuales ambientar sus novelas y en los cuales, también, proyectar su propia experiencia interior.

La tendencia a elegir locaciones externas a la Gran Bretaña como espacios para ubicar sus novelas se había venido formando durante los dos siglos anteriores, y de ahí nace esta nueva tradición de viajeros que buscan representar los espacios explorados, ya no en cartas o diarios de viaje, sino a través de la ficción¹⁵. La selección de la novela como género para la expresión de la experiencia de viaje debe entenderse en el contexto del estatus que alcanza esta en Europa, llegando a su cúspide durante la última parte del siglo XIX. Es por esto que, aunque los tres autores estudiados hacen un recuento de su experiencia en México a través de artículos periodísticos, cartas y diarios de viaje, son sus novelas

¹⁵ Esencial en este campo es la aportación de Rudyard Kipling y Daniel Defoe con *The Jungle Book* y *Robinson Crusoe*, respectivamente.

las que consolidan este puente literario entre México e Inglaterra al transformar el territorio mexicano en un escenario para las historias de ficción. Así, México se convierte en el siglo XX en un espacio atractivo para el desarrollo de la ficción de autores ingleses. Varios estudios se han dedicado a analizar este fenómeno, entre los que destacan el ya mencionado *Escritores norteamericanos y británicos en México, 1556-1973*, de Drewey Wayne Gunn, y *La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa*, de Nair María Anaya Ferreira. En ellos se destaca que las novelas de Lawrence, Greene y Lowry fueron creadas durante este periodo, pero no son las únicas. Algunas otras que no han sido incluidas en esta investigación: *Montezuma's Daughter* y *The Heart of the World*, de H. Rider Haggard; *Eyeless in Gaza*, de Aldous Huxley; *The Fields of Paradise*, de Ralph Bates; *The Way of Santiago* y *Ocassion of Glory*, de Arthur Calder-Marshall.

Lawrence, Greene y Lowry en México

D. H. Lawrence es el primero de los tres novelistas ingleses en viajar a México y utilizar su experiencia para la creación de una obra de ficción. Su estancia —entre 1923 y 1925— sucede durante los años posteriores a la consolidación de la Revolución Mexicana, pero es dividida en tres partes debido a la necesidad de volver a Inglaterra y Europa para estar con su esposa, quien lo acompaña en la primera parte del viaje y luego parte de regreso. Durante estos intervalos, Lawrence pasa un tiempo en Nuevo México y trabaja en otros proyectos. El resultado editorial de su viaje sufre varias etapas de cambios —algunos debidos al proceso propio de creación y otros a las exigencias de su editorial—, y la versión final sale a la luz en Inglaterra en 1926 con la novela *The Plumed Serpent*.

En 1995, Louis L. Martz rescata el manuscrito original realizado por Lawrence todavía en México y lo presenta bajo el título con el que el autor lo había planeado originalmente, *Quetzalcoatl*¹⁶.

¹⁶ Las diferencias entre las dos versiones de este texto son discutidas a detalle por Louis L. Martz en su “Introduction” y “Textual Commentary” a la edición citada de *Quetzalcoatl*, así como en el artículo “*Quetzalcoatl: The Early Version*”

En ella se observa la primera impresión causada por México en el autor, antes de volver a Inglaterra y ‘adaptarla’ a los requisitos editoriales. Esta recuperación del primer texto ha sido todavía poco estudiada, pero el análisis del espacio mexicano en la literatura inglesa involucra parcialmente el hecho de que su publicación fue realizada pensando en un público angloparlante (aunque las traducciones de las tres novelas se hicieron con relativa rapidez), por lo que utilizo para esta investigación la versión publicada en 1926, *The Plumed Serpent*. La importancia de incluir esta obra en la investigación radica en que representa el primer acercamiento en el siglo XX de la visión inglesa puesta en México con propósitos de construir historias en este espacio. A pesar de que otros autores precedieron a Lawrence en el siglo XIX¹⁷, es él quien inaugura la tradición que se seguirá en las siguientes décadas de viajar a México y escribir sobre este país. Aldous Huxley, otro importante escritor de este periodo, es el primero de los autores que viaja a México influido por Lawrence, con lo que se inicia una comunidad de escritores ingleses interesados en la cultura y el territorio mexicano, intereses que seguirán afianzándose entre escritores extranjeros durante el periodo entre ambas guerras mundiales.

Dado que la visión de Lawrence es la primera dentro de este género, resulta interesante y fundacional la perspectiva que presenta del espacio y los personajes mexicanos. En *The Plumed Serpent* existe una clara demarcación binaria entre conceptos como nativo/extranjero, blanco/negro, superior/inferior. Estos elementos no desaparecen a lo largo de las siguientes novelas, aunque se matizan y se vuelven más ambiguos de lo que los presenta

of *The Plumed Serpent*”. En este último texto el autor concluye que “we have not so much two versions of a novel, as two significantly different works” (“no tenemos tanto dos versiones de una novela como dos trabajos significativamente diferentes” 297).

¹⁷ El más destacable entre estos autores es H. Rider Haggard y su novela ambientada en México *Montezuma's Daughter* (1893), novela victoriana situada en el momento inmediato tras la conquista de la Nueva España.

Lawrence. Pero existe en esta novela ya un instinto de la necesidad de representar el espacio mexicano como algo más allá del mero escenario al cual transportar un conflicto de identidad nacional inglesa. La trama no es una que pueda haber sido ubicada en cualquier espacio –de forma que éste sólo agregue ‘color’ a una historia propia–, sino que el propio origen del conflicto surge de la historia y el espacio mexicanos. La obra puede insertarse en la mentalidad posterior a la Gran Guerra, tras la que Europa deja de ser una zona idílica y existe una confianza en que del continente americano surja una sociedad con mayor capacidad de gobernarse política, intelectual y –de gran importancia para Lawrence– espiritualmente. A su vez, la novela propone una necesidad propia del espacio mexicano de utilizar su propia simbología para definirse y alcanzar este estado. Esta postura está problematizada por Kate, la protagonista. Como mujer británica que visita México –no con intenciones de quedarse, sino de salir de Inglaterra, donde viven su madre y sus hijos–, su punto de vista dirige la atención de su discurso a los fuertes contrastes que observa en el espacio mexicano. El territorio y los mexicanos son siempre otros, y aunque el culto a Quetzalcóatl es presentado como una esperanza social –la propia Kate llega a ser convencida de unirse a él–, ella nunca logra abandonar su identidad para integrarse a esta ‘otredad’. Su visión es siempre la de un extranjero que describe un objeto social al que no pertenece.

El personaje principal de *The Power and the Glory*, por otra parte, es el único protagonista mexicano. Geográficamente, esta novela es además la que más se aleja del centro del país –la Ciudad de México– para internarse en el territorio de México. El conflicto principal obliga al personaje a moverse constantemente a través de ‘un estado’ dentro del espacio mexicano que nunca es nombrado, aunque ha sido frecuentemente equiparado por la crítica con el estado de Tabasco, al sur de México, tanto por las descripciones geográficas de la propia novela como porque fue uno de los lugares visitados por Greene en México. El movimiento constante del protagonista marca rutas, territorios y fronteras

que pueden rastrearse para reconstruir el espacio del que habla Graham Greene para describir la lucha de este sacerdote perseguido por el gobierno anticlerical. La relación del personaje principal con el espacio es, por lo tanto, la más compenetrada. Las zonas más recónditas de la selva le son benéficas para esconderse de las autoridades, mientras que la capital del estado le ofrece cierto anonimato entre la multitud. Elementos como el clima y los cultivos de la región son mencionados no sólo como datos informativos de la zona, sino como importantes para la supervivencia del personaje.

Aun así, la existencia de un protagonista mexicano no impide la presencia de importantes personajes extranjeros, incluso ingleses. La narración abre con el punto de vista de un dentista inglés que ha llegado a México en busca de la fortuna económica que atrajo a otros extranjeros emprendedores durante el proceso de industrialización iniciado por Porfirio Díaz. Pero, tras la caída económica del país en la Revolución y la ruptura de las relaciones entre México e Inglaterra, el dentista se ve obligado a permanecer en el espacio mexicano. Este personaje, aunque desaparece durante la mayor parte de la historia, es el encargado también de cerrar la novela. Así, a pesar de que la trama principal –la del sacerdote católico perseguido por la ley anticlerical– puede ser ajena a la realidad inglesa, está enmarcada y cobijada por un punto de vista conocido y comprensible para los lectores anglosajones. Además, al utilizar un protagonista mexicano, la caracterización de otros personajes nativos es distinta en esta novela. La noción de mestizaje está presente de forma más homogénea a través de la historia como un asunto racial y cultural, y como una distinción económica entre clases. En *The Power and the Glory* tanto indígenas como mestizos son personajes principales de la trama. Dado que no existe un grupo de extranjeros que concentren la atención de forma tan central como sucede en *The Plumed Serpent* y en *Under the Volcano*, los comentarios sobre el espacio mexicano no pueden ser leídos con el mismo distanciamiento como los de un viajero

en el país, sino que pretenden reproducir los que un propio mexicano tendría de su país nativo.

Graham Greene viajó a México en 1938 con el propósito explícito de investigar la relación entre el gobierno mexicano y la Iglesia. Aunque este propósito ha sido puesto en duda en biografías publicadas después de su muerte –tal es el caso de *Graham Greene: The Enemy Within*, de Michael Shelden–, que mencionan su huida a México para evitar un juicio iniciado en su contra por una de sus publicaciones periodísticas, su cualidad como escritor abiertamente católico y la naturaleza religiosa de su obra hacen inevitable la relación entre el conflicto religioso mexicano y su viaje. Dado que llega varios años después del punto climático de la Guerra Cristera¹⁸, Greene decide situar su novela unos años antes de su estancia en México, para poder incluir el periodo que le interesaba. Su estancia en el país le indujo a escribir, además de esta novela, el libro de viajes *The Lawless Roads* (1939), cuyo título marca el impacto que tiene México como espacio en la perspectiva del autor.

Finalmente, *Under the Volcano* es una de las novelas más apreciadas por la crítica literaria. Independientemente de su representación del espacio, los personajes y la historia mexicana, se trata de una novela cuyo mérito ha sido aducido a su propia estética. Es una observación en común entre quienes estudian esta novela el considerarla un “hecho prodigioso y explosivo de la literatura del siglo XX” (Mata 13) y hacer comentarios semejantes sobre su calidad literaria. Esta buena opinión generalizada de la novela va acompañada de una atracción casi inevitable hacia la propia vida del autor, que ha generado la creación de al menos dos biografías considerables en las que se incluyen cientos de páginas con registros detallados de su vida, su escritura, sus viajes y su relación con sus dos esposas.

¹⁸ El periodo más dramático sucede a finales de la década de 1920, durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, y Greene llega a México en 1938.

Malcolm Lowry pasa dos años ininterrumpidos en México entre 1936 y 1938. No sólo es, de los tres autores, quien pasa una mayor cantidad de tiempo en el país, sino que intenta (sin éxito) volver en 1947, año de la publicación de su novela. Su estancia en el país le permite realizar observaciones más detalladas, no sólo de la geografía, el clima y la historia, sino de los habitantes de México. *Under the Volcano*, a pesar de ser la colocación en México de un conflicto propio que el autor había venido gestando desde su juventud, contiene importantes elementos de lo que el autor reconoce como la identidad mexicana. Por lo tanto, México es también más que un mero tropo o escenario del drama del Cónsul. La novela de Lowry es esencial para esta investigación dado que en ella se observan en conjunto todos los elementos de interés para la creación de 'lo mexicano' en la literatura inglesa: una descripción detallada –casi cartográfica– de los espacios, la consolidación de ciertos personajes que han aparecido ya en las dos novelas –“el gringo”, “el indio”, “el nuevo conquistador”–, el comentario extranjero sobre los eventos más importantes de la historia mexicana –el mundo prehispánico, la Conquista, la Intervención Francesa, la Reforma, la dictadura porfirista, la Revolución Mexicana, la lucha cristera y la expropiación petrolera; además del estado europeo previo a la Segunda Guerra Mundial. Dado que el conflicto de la novela radica en el estado espiritual del protagonista, esta novela permite también una ejemplificación de la identidad inglesa de los personajes y su transposición al espacio mexicano.

Los marcadores del espacio y la identidad de México e Inglaterra son mucho más sutiles en la obra de Lowry que, por contraste, en la de Lawrence. La distancia temporal que existe entre ambas permite considerar que una haya influido a la otra, pero es también importante tomar en cuenta que se trata de dos momentos distintos en la relación de los dos países. La postura de los viajeros ingleses en México ha cambiado desde los primeros años después de la Revolución, y la necesidad de comprometerse con lo mexicano ha pasado de un paternalismo básico a la noción de

una necesidad de resurgimiento de una identidad nacional propia. El tono irónico utilizado por los personajes de Lowry indica ya un cierto distanciamiento de la propia perspectiva de lo inglés ante lo mexicano. Cuando se describe que “England being persona non grata here, so to speak, after Cárdenas’ oil shindig. Morally, of course we’re at war with Mexico, in case you didn’t know”¹⁹ (Lowry 100), la propia postura de los personajes es ambigua: hay un posicionamiento bélico cuya validez es puesta en duda por el tono en el que es expresado. Pero si Lowry logra representar y caracterizar México y a los mexicanos de forma más sutil que sus predecesores es no solamente por su propia habilidad literaria, por haber pasado más tiempo en México y porque ha dedicado más tiempo a su magna obra sobre este país. Lowry escribe *Under the Volcano* con conocimiento de que existe un corpus al respecto, con nociones sobre este espacio que se han desarrollado antes y a partir de la publicación de las otras novelas²⁰.

Lawrence, Greene y Lowry en la crítica

En 1978 se publican dos estudios fundamentales para el análisis y la comparación de *The Plumed Serpent*, *The Power and the Glory* y *Under the Volcano*. Tanto Ronald G. Walker en *Infernal Paradise: Mexico and the Modern English Novel* como Douglas W. Veitch en *Lawrence, Greene and Lowry: The Fictional Landscape of Mexico* revisan la imagen de México que es representada por estos autores y las consecuencias que tiene para la propia estética de sus obras. La obra de Douglas W. Veitch toma el motivo del paisaje –*landscape*– para analizar en conjunto las tres novelas inglesas. Su estudio está claramente delimitado en cuanto al tratamiento del espacio. En él, Veitch analiza la importancia de la utilización de los elementos geográficos para representar el estado de ánimo en el que los au-

¹⁹ “Inglaterra es *persona non grata* aquí, por así decir, después del asunto de Cárdenas con el petróleo. Moralmente, por supuesto, estamos en guerra con México, en caso de que no supieras”.

²⁰ El discurso narrativo menciona, por ejemplo, las obras de Humboldt y Prescott sobre México.

tores han querido colocar a sus personajes. Veitch sugiere que la atracción hacia este país surge de la imagen que oscila entre “two familiar phases in which mantillas, orange moons, roses, genteel haciendas and acquiescent somnolence alternate with fatalism, peremptory violence, and perpetual conflict between a ruthless bandit class and an equally ruthless class of mine and landowner”²¹ (2-3). Esta oposición entre extremos surge de un paisaje que es “one of tensions and vivid contrasts and its ups-and-downs reluctantly provide some habitable middle-ground”²² (11). El estado mental y el paisaje geográfico son superpuestos en la mente del viajero-autor y permiten la creación de un espacio narrativo propicio para sus obras. Pero, Veitch advierte, el paisaje mexicano produce en realidad un espacio de “self-recognition and self-revelation”²³ (13) en el que los personajes reflejan sus propios conflictos. Más allá de ser un mero escenario para la acción, puesto que “the Mexican landscape resists a purely illustrative function by remaining a continuous ineluctable presence”²⁴ (13), el paisaje mexicano se construye en función del estado mental del personaje y el tono de la obra, y no de forma opuesta.

Ronald G. Walker, por otra parte, más que centrar su estudio en el análisis del espacio mexicano visto desde los novelistas ingleses, encuentra un hilo temático entre las obras de no sólo Lawrence, Greene y Lowry, sino que incluye a Aldous Huxley, Ralph Bates y Evelyn Waugh: la experiencia de viaje en una oscilación entre infernal y paradisíaca que se representa en tres imágenes principales: *blood*, *border* y *barranca*. A pesar de que el título

²¹ “dos fases familiares en las que las mantillas, las lunas anaranjadas, las rosas, las haciendas gentiles y una somnolencia aquiescente alteran con fatalidad y violencia el perpetuo conflicto entre la clase cruel de los bandidos y una igualmente clase cruel de dueños de minas y tierra”.

²² “uno de tensiones y vívidos contrastes y sube-y-bajas que probé con renuencia un punto medio habitable”.

²³ “auto-reconocimiento y auto-revelación”.

²⁴ “el paisaje mexicano se resiste a una función puramente ilustrativa, siendo una presencia ineluctable”.

del libro indica un interés específico por el género de la novela, en la ejecución de su estudio Walker recurre constantemente a la comparación de los textos con los diarios de viaje y cartas publicados por los autores, así como a entrevistas personales con algunos de ellos y sus familiares. Así, la experiencia personal de los autores en México es considerada por Walker como elemento esencial para la comprensión de la creación estética de las obras. Debido a este interés, el autor ahonda más en las motivaciones que llevan a los autores a viajar a México, resumiéndolas en tres puntos importantes: la economía de vivir en este país; una cierta moda “exoticista” catalizada por el espacio y el clima violento de la época, y un convencimiento ideológico de que, tras el declive de la Europa posterior a la Primera Guerra Mundial, el territorio americano representaba una esperanza para la cultura occidental (2). Pero Walker enfatiza una diferencia entre los autores que viajaron a México en la década de 1920 (D. H. Lawrence es, de entre ellos, el que interesa para esta investigación) y quienes lo hicieron en los 10 años posteriores (Graham Greene y Malcolm Lowry). Mientras que en los primeros años posteriores a la Revolución Mexicana hay una simpatía de los autores extranjeros por este movimiento, los autores que viajen durante el gobierno de Lázaro Cárdenas tienen una relación distinta con los métodos utilizados por las fuerzas posrevolucionarias para organizar el país tras la expropiación del petróleo y la nacionalización del sistema ferroviario, los dos sectores económicos en los que Inglaterra tenía mayores inversiones en México.

A pesar de este auge en el interés por el estudio de estos autores durante la última parte de los años 70, existe un decaimiento en la crítica de este campo en particular a partir de la década de los 80. No es hasta el año 2001 que surge un estudio hecho desde México sobre el tema, *La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa*, de Nair María Anaya Ferreira. En este libro se traza la aparición de América Latina en la literatura inglesa sin restringirse a un género o países en particular, incluyendo a los tres novelistas de esta investigación. En el análisis de Anaya Fe-

rreira se expone la representación de Latinoamérica como un espacio en el que “[e]l otro era entonces objeto de escrutinio, algo que podía ser analizado, pero también conceptualizado como un ente fijo e invariable, sin importar las particularidades de su contexto histórico o de su transformación social” (12). Anaya Ferreira propone también que “[l]as descripciones hechas por los autores ingleses han contribuido a perpetuar una diferenciación cultural en la que el continente aparece como un lugar exótico y atrasado, cuyos valores se oponen a los rectos principios morales de la civilización inglesa” (13). Un texto aún más reciente que estudia la relación literaria entre México e Inglaterra es *British Representations of Latin America*, de Luz Elena Ramirez, publicado en 2007. En él, la autora rastrea lo que ella denomina como “the history of British activity in Latin America”²⁵ (1). Este trabajo es el que abarca un ámbito más amplio, puesto que su interés incluso sale de lo literario para incluir una relación social, económica y antropológica entre estas dos regiones. Aun así, como parte de este interés más extenso, la autora incluye a algunos de los novelistas que se proponen en esta investigación. Malcolm Lowry y Graham Greene son estudiados en un capítulo cada uno, aunque la ausencia de un capítulo similar para D. H. Lawrence es justificada por la inclusión de *The Lost World*, de Arthur Conan Doyle, que la autora considera de temática similar. Ramirez trata la naturaleza de la relación entre América Latina y Gran Bretaña en el siglo XX como una en la que “[t]he British maintained their influence through granting loans, building railroads, and developing ports, as well as through the administration of mines, plantations, and old fields”²⁶ (12), elementos que se ven reflejados claramente en las novelas que se analizan en esta investigación. Así, los libros publicados por Nair María Anaya Ferreira y Luz Elena Ramirez abren el campo de estudio más allá de la relación entre dos países,

²⁵ “la historia de la actividad británica en América Latina”.

²⁶ “los británicos mantuvieron su influencia a través de préstamos, la construcción de ferrocarriles, y desarrollando puertos, así como a través de la administración de minas, plantaciones y campos”.

puesto que abarcan la visión entera de América Latina desde la perspectiva inglesa. Ambos están fuertemente influidos por los estudios postcoloniales, por lo que en estos dos trabajos existe un mayor interés en los mecanismos de representación con los autores para reflejar al otro y las consecuencias que éstos tienen en la construcción de la propia identidad de los personajes y narradores británicos.

El estudio del espacio narrativo

Dado que las obras que se proponen para esta investigación están todas situadas en un lugar distinto al país de origen de sus autores, los elementos de la narración están íntimamente ligados al espacio, dependientes de él para la construcción de la historia y la caracterización de los personajes. Por lo tanto, la conceptualización del territorio mexicano en las obras de Lawrence, Greene y Lowry se propone como parte de un área de interés general de los estudios literarios: la representación del espacio narrativo. La tensión entre las definiciones de tiempo y espacio narrativos, y la superioridad del primero sobre el segundo, ha sido parte del *statu quo* de la teoría literaria, incluso en el siglo XXI. En su texto publicado en 2004, *Place and Space in Modern Fiction*, Wesley A. Kort se lamenta que “time, by its vulnerability to abstraction and measurement, is more philosophically engaging than space”²⁷ (1) y, por lo tanto, ha recibido más atención teórica. Pero, el autor afirma, es posible y necesario apuntar a una teoría del espacio en la literatura y, en su búsqueda por colocar el estudio del espacio en el mismo nivel de importancia que el tiempo, los personajes y la narración, Kort descubre que “[w]hen the language of space becomes dominant in a narrative, especially by bearing negative or threatening potential, characters are more determined by their situations than they otherwise would be and are put into more

²⁷ “el tiempo, por su vulnerabilidad ante la abstracción y medida, es de mayor interés filosófico que el espacio”.

reactive than intuitive roles”²⁸ (16). El uso específico y distintivo de los espacios afecta, entonces, los otros elementos de la narración. Ya no es sólo un escenario para la colocación de personajes, trama, motivos, sino que tiene sus propias connotaciones en el tipo de narración que se está contando.

Desde épocas tan tempranas como 1904, ya existían intentos por incluir en la crítica literaria elementos de geografía. En su libro *Literary Geographies*, William Sharp hace un recuento de los espacios ingleses representados en la literatura anglosajona por sus autores. Acompañado de ilustraciones, el texto es un recuento de las descripciones que los autores más canónicos del siglo XIX británico hacen de ciertos espacios dentro de la propia Inglaterra. El objetivo, según describe el autor en el prólogo, es “nothing more than to be a readable companion in times of leisure for those who are in sympathy with the author’s choice of writers and localities; and if they share his own pleasure in wandering through these ‘literary lands’ he on his part will be well content”²⁹ (390). No se trata todavía de un análisis de esta representación, sino de una conciencia de que existen ciertos espacios favorecidos por los autores para hablar de ellos y una compilación de los mismos, destinada a ser comparada con la propia experiencia de dichos espacios, si existe, o a servir de primer –en algunos casos, único– vistazo para quienes no la tienen. Un año más tarde, Virginia Woolf escribe un ensayo con ese mismo título en el que desdeña la metodología utilizada por la geografía literaria así como su propósito. La autora apunta que “[a] writer’s country is a territory within his own brain; and we run the risk of disillusion-

²⁸ “cuando el lenguaje del espacio se vuelve dominante en una narración, especialmente cuando muestra un potencial negativo o peligroso, los personajes están más determinados por su situación de lo que estarían de otra forma, y se les pone en roles más reactivos que intuitivos”.

²⁹ “nada más que ser un acompañante en tiempo de ocio para aquellos que tienen simpatía por las decisiones del autor en cuanto a escritores y lugares; y, si coinciden con su gusto por vagabundear por ‘tierras literarias’, él estará contento”.

ment if we try to turn such phantom cities into tangible brick and mortar”³⁰ (35), enfatizando lo que luego otros autores explorarán a más profundidad: la importancia de ir más allá de la mera presencia de un territorio en la obra de un autor y empezar a considerar la forma particular con la que cada autor decide caracterizar los espacios dentro de su obra.

Esta inicial fusión entre las dos disciplinas –literatura y geografía– da pie al desarrollo de la investigación del manejo del espacio en la literatura, con ideas de autores como Joseph Frank, Henri Lefebvre, Gaston Bachelard, Maurice Blanchot y Michel Foucault. Este último, en 1967 define uno de los términos más importantes del estudio del espacio en literatura: la heterotopía. Gracias al auge de estos estudios, el espacio deja de ser considerado como un elemento subyacente de la narración –la base sobre la que el resto se construye– para empezar a pensarse como un concepto que permite la interacción de varios niveles: autorial/textual, escritura/lectura, realidad/ficción.

Este primer interés por agrupar las narraciones sobre un espacio dio lugar a otro acercamiento entre la crítica literaria y la geografía: la creación de mapas literarios. En su charla “Literary Cartography: Space, Representation, and Narrative”, Robert T. Tally Jr. propone los mapas como una forma para el lector de conectarse con el espacio literario y define la cartografía literaria como “a cartographic practice in which the writer produces a figurative or allegorical image of the world and one’s place in it”³¹. Partiendo de la noción de la cartografía como un sistema simbólico equivalente al lenguaje escrito, la cartografía literaria conecta las nociones de espacio y narración. Tally Jr. argumenta también que esta representación espacial de la literatura es especialmente pertinente en la actualidad, puesto que los textos no presentan una

³⁰ “el país de un autor dentro de su propio cerebro; y corremos el riesgo de desilusionarnos si tratamos de convertir estas ciudades fantasma en lugares tangibles de ladrillo y cemento”.

³¹ “una práctica cartográfica en la que los escritores producen una imagen figurativa o alegórica del mundo y el lugar de uno en él”.

totalidad sino fragmentos de territorios que el crítico o el lector debe proyectar y construir en mapas literarios para analizarlos y comprenderlos. Pero es importante notar, como lo hace Christina Ljungberg en “Constructing New ‘Realities’: The Performative Function of Maps in Contemporary Fiction”, que tanto la cartografía como la escritura son distorsiones de la realidad, y no copias de la misma (159). El estudio cartográfico de la literatura enfatiza su cualidad retórica/diegética, más allá del alcance mimético de la representación de espacios que existen en el mundo fuera del texto, o geoespacios.

El juego de representación espacial de lo escrito llega a su cúspide en las obras de Franco Moretti: *An Atlas of the European Novel, 1800-1900* (1998) y *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (2005). En el segundo libro, Moretti se pregunta si es necesario para un autor incluir representaciones espaciales – específicamente, mapas– de los espacios descritos en sus textos o si se trata de algo “superfluous” (35). Como respuesta, el crítico enfatiza la existencia en los mapas de una cualidad que cataliza ideas para el análisis y permite la agrupación de unidades no necesariamente espaciales –da como ejemplos “walks, lawsuits, luxury goods”– que crean patrones (53-54). Además, en su proyecto de la realización de un atlas literario de Europa, Moretti descubre que las relaciones entre los lugares pueden llegar a ser más importantes que la propia locación de los mismos en un mapa, por lo que la cartografía literaria es más que una colocación de puntos en un espacio, incluye también un conjunto de relaciones entre personajes y otros personajes, espacios y otros espacios, así como la visualización de lugares reales e imaginarios.

Pero ya en el ensayo titulado “Des espaces autres”, Michel Foucault indicaba un cambio en el pensamiento crítico literario, que había estado enfocado mayormente al análisis del tiempo y la historia, en dirección al problema de la representación del espacio. Foucault afirma que “L’époque actuelle serait plutôt l’époque de l’espace” (12), puesto que “l’inquiétude d’aujourd’hui concerne fondamentalement l’espace, sans doute beaucoup plus que le

temps” (13). Así, aunque el siglo XX continuó sumamente enfocado en discusiones sobre la experiencia temporal —simultaneidad, yuxtaposición, ruptura—, es claro que la crítica no ha dejado de reflexionar también sobre el espacio. Sobre todo, el ensayo de Foucault enfatiza la conciencia del espacio literario como un espacio humano, ocupado y significado por personajes que cohabitan en él. Como consecuencia, un espacio ya no es sólo ‘el país de Dickens’, sino de cientos de individuos que relatan su presencia en él. El espacio deja de ser también meramente un lugar y toma la forma de un sistema o una red de relaciones entre distintos sitios (23). De entre los que tienen la posibilidad de relacionarse con todos los otros sitios, Foucault destaca las ‘heterotopias’ por sobre las utopías, como «sortes de contre-emplacements, sortes d’utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l’on peut trouver à l’intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés» (15). Los espacios heterotópicos funcionan como sitios y como reflejos de las ideas de la sociedad que los crea.

Por otra parte, en su ensayo “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”, Bajtín toma el concepto del ‘cronotopo’ de la física cuántica para emplearlo como término de análisis literario, definiéndolo como: “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (237). Es sumamente importante para el análisis de la representación del espacio mexicano que este concepto permite también la inclusión del personaje en cuanto actante dentro de la historia, puesto que el cronotopo “como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica” (238). Al estudiar los espacios representados en las novelas de Lawrence, Greene y Lowry es necesario entonces incluir también como categoría de análisis a los personajes que estos incluyen en sus obras, puesto que es a partir de ellos y su relación con el es-

pacio en que están situados que el espacio mexicano toma forma cronotópica.

La conjunción de los conceptos de heterotopía y cronotopo hace posible la selección de espacios de especial significación para las novelas. Es así como se han establecido las categorías de análisis de esta investigación, partiendo de la representación del espacio topográfico, social, religioso y el movimiento de los personajes en el espacio. Aunque las acciones de la novela suceden en un mismo espacio narrativo —el espacio mexicano— la perspectiva de los personajes y su función según cada novela y en los distintos puntos de la trama hacen que un mismo lugar pueda pertenecer a dos categorías de espacio. La plaza, por ejemplo, puede funcionar tanto como un espacio social —en tanto que funciona como lugar de reunión para una comunidad—, pero también puede ser representada como un espacio religioso, cuando el propósito de esta reunión es la transformación del universo espiritual de dicha sociedad. De igual forma, la Ciudad de México funciona tanto como una marca topográfica —la capital y el centro del país— y también como el punto de inicio del viaje físico y espiritual de la protagonista de *The Plumed Serpent* en busca de un nuevo tipo de religión. Las nociones del cronotopo como espacio funcional dentro de la trama, unido a la heterotopía como categoría que relaciona varios tipos de espacios, permiten crear un diagrama de espacios funcionales cargados de significación dentro de las novelas situadas en México.

El estudio del espacio narrativo ha evolucionado de tal forma que desde la segunda mitad del siglo XX es considerado como una importante rama de los estudios literarios. Un inicial interés en el análisis del tiempo como principal elemento de la narración llevó a la comprensión del espacio como un concepto también esencial en la creación de los centros de significado dentro de una obra literaria. Sobre estas bases se ha construido una serie de corrientes teóricas que buscan analizar la representación particular de ciertos espacios, o la agrupación de categorías espaciales genéricas, en las obras literarias. Cuando D. H. Lawrence, Graham

Greene y Malcolm Lowry eligen México para ubicar sus novelas, insertan sus obras en una tradición discursiva sobre este espacio, pero además hacen uso de los mecanismos retóricos necesarios para representar un particular punto de vista sobre este espacio y sus habitantes. La investigación de estos mecanismos es esencial no sólo para la comprensión de la convivencia literaria entre dos países cuya relación, como se ha visto, si bien no es la de colonizado-conquistador, ha estado marcada por categorías típicas del colonialismo: la exploración, la subordinación y la representación de los espacios a partir de un sólo punto de vista, el del vencedor. Esta investigación busca contribuir al campo de los estudios de la representación del espacio en la literatura, apuntando a los mecanismos utilizados específicamente para representar espacios que se conocen, aunque poco, que han causado una impresión en el autor pero que, sobre todo, se busca que causen una impresión en el lector, independientemente de la propia experiencia en este espacio y que, por lo tanto, se ubican en una tradición que este lector conoce. Al analizar los espacios particulares que los tres autores utilizan en sus obras es posible no sólo observar su función en cuanto a la trama, sino realizar comparaciones entre los mecanismos de representación de cada una y apuntar a un 'México tópico', el espacio mexicano, que existe especialmente como espacio textual y no necesariamente en el geoespacio. Este resultado tiene posibilidades de abrir más caminos en el análisis de la relación no sólo de Inglaterra y México y sus literaturas, sino de la relación trasatlántica entre Europa y Latinoamérica.

Soprabiti scambiatì. Conexiones entre Europa y Latinoamérica en la Neovanguardia

Pablo López-Carballo
Universidad Complutense de Madrid
pablo12@ucm.es

Resumen: A finales de los sesenta y principios de los setenta del siglo XX, tanto en Europa como en Latinoamérica, existe un repunte vanguardista. En esta recuperación tanto de técnicas como de planteamientos vitales, cada poética se posiciona frente a los lenguajes vigentes con una perspectiva singular. Este artículo abordará las posibles confluencias y divergencias en cuanto al tratamiento lingüístico.

Palabras clave: vanguardia, neovanguardia, poética, estudios transatlánticos, poesía y lenguaje

Résumé : À la fin des années soixante et au début des années soixante-dix du XXe siècle, tant en Europe qu'en Amérique latine, il y a un rebond avant-gardiste. Dans cette reprise tant des techniques que des approches vitales, chaque poétique se positionne face aux langages en vigueur avec une perspective singulière. Cet article abordera d'éventuelles confluences et divergences en matière de traitement linguistique.

Mots-clés : avant-garde, néo-avant-garde, poétique, études transatlantiques, poésie et langage

Abstract: In the late sixties and early seventies of the twentieth century, both in Europe and Latin America, there is an avant-garde upturn. In this recovery of both techniques and vital approaches, each poet positions himself in relation to the current languages with a unique perspective. This article will address the possible confluences and divergences in terms of linguistic treatment.

Keywords: avant-garde, neo-avant-garde, poetics, transatlantic studies, poetry and language

A finales de los años sesenta y principios de los setenta se produce una recuperación de la vanguardia tanto en el contexto europeo como en diferentes territorios latinoamericanos. Es casi un tópico hablar de influencias, contaminaciones, confluencias, interferencias, o cualquier otra nominación similar, entre los diferentes territorios de habla castellana. Es indiscutible este proceso en todas direcciones, aunque a veces la historiografía no los refleje. En el pequeño espacio del que hablaré hoy diríamos que son poetas con problemas comunes, que no necesariamente tienen que tener poéticas comunes, al contrario, en esas divergencias se funda la originalidad y la singularidad de sus propuestas.

Una de las cuestiones principales en la que convergen estos autores es la atención al lenguaje. Es una tónica dominante en la Neovanguardia, o el resurgir de la vanguardia, en la segunda mitad del XX, esta conciencia lingüística que une a poetas de muy variado signo, desde Edoardo Sanguineti o Antonio Porta en Italia, a José Luis Castillejo o José Miguel Ullán en España, o Rodolfo Hinostroza en Perú. Estos, entre otros muchos, hacen una relectura de las vanguardias precedentes centrando la atención en el empleo de la lengua, explorando posibilidades y repercusiones que pudieran tener en su contemporaneidad.

Todos ellos –cada uno con sus particularidades– parten de la convicción de rescatar al lenguaje de la manipulación a la que estaba siendo sometido desde posiciones de poder como la política, o desde los poderes fácticos, especialmente desde la televisión y la publicidad. Si bien toda propuesta poética entraña una atención al lenguaje, en este caso su importancia es mucho mayor y se manifiesta en un trabajo experimental coincidente en muchos aspectos. La actitud vanguardista, pese a que nunca desapareció del entorno artístico, se manifiesta con más fuerza en este periodo y se vuelve fundamental en los discursos poéticos como respuesta ante lo establecido.

Precisamente, Ramos-Izquierdo se ha ocupado de trabajar una obra imprescindible en este terreno, como es el caso de *Renga*, poema compuesto a ocho manos por un autor mexicano, Octa-

vio Paz, un inglés, Charles Tomlinson, un italiano, Edoardo Sanguineti; y un francés, poeta entre otras facetas, Jacques Roubaud. No entraremos en detalle, remito al volumen monográfico coordinado por Ramos-Izquierdo en la colección *Colloquia* enmarcada en este mismo seminario, donde se recogen las aportaciones del propio Roubaud, Sánchez Robayna, Elsa Cross o Niva Lorenzini, entre otros.

Renga es publicado por Gallimard en 1971, aunque inmediatamente hay otras dos ediciones americanas, una en ese mismo año y la otra en 1972 en México, por Joaquín Mortiz. El poema se escribe en la primavera de 1969 y está de alguna manera influido por el año precedente.

Las fechas en las que se escribe este texto son muy significativas. Hay condicionantes históricos marcando el devenir social y cultural: desde el Mayo del 68 francés, con sus consecuencias e influencias, las protestas de estudiantes en Estados Unidos, la Primavera de Praga, los movimientos opositores al franquismo en España o el octubre del 68 en México. Está último que motiva la renuncia de Octavio Paz a su cargo diplomático y se ubique en varios países, en particular en París, en el momento de la escritura de *Renga*. Curiosamente, entre estos cuatro autores existen algunas discrepancias políticas. Poco tienen que ver Paz y Sanguineti, que estarían en extremos opuestos, aunque el autor mexicano siempre se muestra muy atento y receptivo a los cambios que se producen en la estética.

El primer autor al que aludiremos es Edoardo Sanguineti. En los años sesenta es ya un poeta reconocido, aunque quizás su reconocimiento público alcance su momento cumbre años después tras su paso por la política representativa, primero en Génova y luego en la Cámara de los Diputados. Este reconocimiento internacional le valió ser invitado, por ejemplo, por el grupo TEL QUEL en un par de ocasiones, asimismo disfrutó de residencias artísticas en Berlín, en donde pasó un periodo importante a comienzos de los años setenta. Durante los años precedentes Sanguineti estuvo implicado con *I Novissimi* y con el *Gruppo 63*, que

debe su nombre al año de su fundación y que ha mantenido diversos y fructíferos encuentros entre los baluartes del resurgir de la vanguardia en Italia: Nanni Balestrini o Corrado Costa, entre los poetas, Alberto Arbasino, Giorgio Manganelli, Gianni Celati, entre los narradores, o el profesor y crítico Luciano Anceschi, entre otros muchos.

En los años sesenta, Sanguineti ya había publicado algunos experimentos narrativos como *Il gioco de la oca* o la primera edición de una obra crítica fundamental como es *Ideologia e linguaggio*. En el año 1971, acaba de publicar *Wirmarr*, que responde a planteamientos ya desarrollados en su aclamado primer libro de poesía, *Laborintus* (1956), como el multilingüismo, la profundización musical desde la adopción de la métrica latina, la ausencia de puntuación y experimentaciones con los ritmos del habla llevándolos al papel. Es un periodo de incesante creación: está inmiscuido en la escritura de *Reisebilder*, que publica al poco tiempo y ya se fragua su libro capital del periodo, *Postkarten*, que supone una de las grandes cumbres de la poesía de la segunda mitad del siglo XX. Todo ello sin perder un ápice de compromiso político, sus experimentaciones estéticas lo ubican a la vanguardia de la poesía del momento.

Este mismo interés, y de ahí el propósito de este artículo, lo encontramos en el mismo periodo en otros autores con los que no comparte un espacio definido, tanto españoles, como latinoamericanos. Un punto de contacto es con José Miguel Ullán, exiliado en Francia desde mediados de los sesenta, vive el Mayo francés en París. El cambio de una España provinciana, ensimismada y dictatorial a una realidad diferente con la efervescencia del París del momento es muy grande. Supone un nuevo marco de referencias y lecturas. En esto, quizás, no será muy diferente al resto de autores que llegan a París en los sesenta.

Como suele ocurrir, los hechos sociales y políticos desencadenan las ganas de fundar y nombrar generaciones. En este caso, la historiografía española quiso enmarcar a Ullán y a otros autores bajo el membrete de *Generación del 68*. El denominador común era

la revuelta o la revolución. Desde luego en todos ellos hay una cierta actitud crítica, igual que ocurría con el *Gruppo 63* en Italia, pero no todos tienen el mismo empeño o compromiso político. Luego vendrán los *Novísimos* a restablecer el orden conservador en las letras españolas. No hay que confundir a *I Novissimi*, que revolucionan la lírica italiana, con los *Novísimos*, que solo les copian el nombre.

En este sentido, por tanto, a los miembros de lo que se ha llamado *Generación del 68*, no podemos considerarlos vanguardia en conjunto, pero sí a algunos de sus miembros, como es el caso de Ullán. Algunos de sus libros del momento *Maniluvios*, *Alarma* o *Soldadesca* eran tomados en cuenta por sus innovaciones formales, pero eran libros que también mantenían una postura radical tanto frente a los discursos literarios imperantes como frente al sistema social, y siempre manteniendo el lenguaje como un arma desestabilizadora.

Esta combinación, que ya vimos con Edoardo Sanguineti, no es habitual en el periodo, tiene todavía más sentido y valor si lo relacionamos con las ideas en torno a la escritura que estaban vigentes en esos años. Se produce un sistemático rechazo a la poesía llamada comprometida, principalmente por su desajuste o descuido con lo estético. En este sentido, los dos autores se manifiestan contra la neutralización social y política, disintiendo en el terreno del lenguaje. De este modo, encontramos que las dos poéticas estarían asociadas tanto desde el punto de vista del pensamiento, como desde el procedimental. Son así, unos presupuestos teóricos y prácticos, que se asocian con una nueva idea de vanguardia.

Algunos de estos parámetros comunes son: alteración de la sintaxis, ritmos basados en otras dimensiones de la lengua, cortes versales, las interrupciones del orden lógico, el apropiacionismo o el multilingüismo. De esta forma, abren el poema no solo a otras conciencias, sino a diversas lenguas, que son maneras de nombrar.

Todos estos recursos los podemos rastrear a lo largo de sus obras pero es, precisamente, en torno a comienzos de los años setenta cuando más destacan. Algunos de ellos ya sobresalen en sus primeras publicaciones, por ejemplo en *Laborintus* (1951-1954) de Sanguineti se extraña al lector con versos en latín, griego clásico, francés o alemán de un modo en el que el seguimiento del texto no se hace abrupto tanto por los cambio de idioma, que continúan el discurrir del poema (generalmente, sin marcas distintivas), como por la organización verbal:

et avant de s'engager Dans le labyrinthe, il se tourna vers le
 jardin Krebs? urlando oh unheilbar unheilbar! era legata con
 naturalezza all'al di la... prendeva le cose di religiones con
 freddezza di cuore sbalordimento mi viene dalla conferma di
 un presentimento: "parla e vive senza sgomenti" (41).

En el caso de Ullán, la operación es muy similar. Sin llegar a igualar en proporción la presencia de ese drástico multilingüismo de *Laborintus*, libros como *Maniluvios*, publicado en 1972, adoptan una forma de trabajo análoga. Además de en el uso de otros registros idiomáticos, las propuestas coinciden igualmente si se fija la atención en las pausas versales y en la configuración de los poemas. No obstante, aquí, los textos de Ullán radicalizan la desestructuración compositiva al llegar incluso a disolver la unión silábica:

en noviembre venero la quietud el tizne breve cerrero de la
 duda cuando rila la mano acaso aceda al grumo de las glo
 riosas ubres ebrias tiene el tedio lerdo sus ramajes en no
 siembre rasss action suprême ya ya ya tu efímer a adolescen
 cia por los siglos nieva muere la duda flore ció el soniche
 nada es más suyo

il cuore

batte a sinistra (103).

Tanto una poética como otra manifiestan un claro interés por impedir una estandarización del lenguaje que desemboque en la pérdida de su capacidad significativa. Sanguineti, como harían

Adorno (2004) o Peter Bürger (2000), continúa defendiendo el vínculo entre el nacimiento de la vanguardia y la sociedad burguesa. Para el italiano, si bien ese sería el origen de la vanguardia, en ningún caso representa su determinación, al entender que se trata de una práctica sin connotaciones de clase. La explicación se basa, por tanto, en que solo con la aparición de un arte autónomo, es decir, el burgués, se hace posible que este pueda revelarse contra el orden social y logre así mantener cierta presencia en la praxis vital. Sanguineti resume esta compleja situación de un modo magistral: "Si el museo es la expresión real de la autonomía del arte, es a la vez la expresión compensadora de su heteronomía mercantil" (12). Siempre en peligro de ser absorbida y desactivada por el sistema artístico, por la Institución, la vanguardia se constituye entonces como un acto de protesta "tanto en el nivel estético como en el nivel económico-social" (31).

Ahí reside, por otro lado, su carácter político-contestatorio y no en viejas querellas acerca de un supuesto contenido social. El compromiso de un arte de vanguardia pasa por un trabajo de disconformidad y rechazo que evite su neutralización cultural, esto es, tanto el extremo contemplativo de cariz esteticista, como el de su reducción a simple reflejo de otras estructuras (como el mercado) o modelos de pensamiento. Es de este modo como los ejercicios de desorganización vistos en Sanguineti y Ullán cobran una dimensión política, alejada a su vez de utopías bien intencionadas. Estos autores conocen las limitaciones de la praxis literaria y, por ello, su trabajo de resistencia frente al sistema comienza en el lenguaje. Así lo expresaba José-Miguel Ullán:

Examinando los problemas de tipo social, económico y político, a veces pienso que la misión de la poesía es puramente negativa frente a todas nuestras pobres armas cotidianas. El arte, finalmente, a lo mejor es sólo eso: el rechazo subversivo, el enarbolamiento de lo estéril ante la fiebre constructora de las ideologías. [...] el poeta debe aspirar siempre a la unión dialéctica entre la transformación del lenguaje y la transformación revolucionaria (45).

Con base en esta disconformidad e intentando aunar los dos hemisferios, el compromiso político y el estético, encontramos poéticas como las de Rodolfo Hinostroza. En el año 1970 publica *Contra natura*, un libro de signo radical que cambia por completo el panorama de la poesía peruana y que abre, a través de su influencia, nuevas vías de creación en Latinoamérica. Podemos destacar confluencias con las poéticas mencionadas, por ejemplo el multilingüismo. En sus poemas conviven diferentes lenguajes, confluyen discursos distanciados del habitual discurso poético. De igual manera, no se limita a construir con el código verbal, sino que lo altera e introduce códigos tan distintos como el de los signos zodiacales, o elementos culturales icónicos, como la brújula, ideogramas, fórmulas matemáticas o invenciones de trazos y signos del propio autor.

No se puede leer este libro en un sentido racional, si lo hiciéramos así solo percibiríamos una incomunicación manifiesta. Esta incomunicación, o imposibilidad, nos lleva a buscar, precisamente, una comunicación estética que no responda a las lógicas de la habitual comunicación racional.

En este escenario, el poema es un objeto crítico frente a la realidad y hay, coincidiendo también con Sanguineti y Ullán, una fuerte reflexión en torno al lenguaje y sus usos. La carga política de estos discursos no merma sus capacidades estéticas. Desde una clara ruptura con el poder, una oposición a entender la realidad como espacio de consumo o bajo los parámetros del progreso, reclaman una nueva temporalidad, una nueva relación lector-texto.

POLIFONÍA CORTAZARIANA

De casa y cuerpo tomados Entre caminos de la evolución del pensamiento de

Julio Cortázar

José Cardona-López

Texas A&M International University

j.cardona72@yahoo.com

Resumen: Bajo su concepción de lo fantástico, en la obra de Julio Cortázar se encuentra la reiteración de motivos que representan la manifestación del *otro orden*. Presentaré y discutiré una comparación de la presencia de algunos de aquellos motivos en “Casa tomada” (1946) y “Pesadillas” (1982), y señalaré algunas ideas respecto de la evolución del pensamiento de Cortázar como escritor y ser de su tiempo.

Palabras clave: puente, ruidos, puerta, silencio, onírico

Résumé : Dans l'œuvre de Cortázar, sous sa conception du fantastique, on trouve une répétition de motifs qui représentent la manifestation de *l'autre ordre*. Je présenterai et discuterai une comparaison de la présence de certains de ces motifs dans “Casa tomada” (1946) et “Pesadillas” (1982), et je soulignerai des idées concernant l'évolution de la pensée de Cortázar en tant qu'écrivain et être de son temps.

Mots-clés : pont, bruits, porte, silence, onirique

Abstract: Under his conception of the fantastic, in the work of Julio Cortázar there is the reiteration of motifs that represent the manifestation of the *other order*. I will present and discuss a comparison of the presence of some of those motifs in “Casa tomada” (1946) y “Pesadillas” (1982) , and I will point out some ideas regarding the evolution of Cortázar's thought as a writer and being of his time.

Keywords: bridge, noises, door, silence, oneiric

I

La metáfora del puente, ocasión de confluencias, revelaciones, rutas en cópula, sitios de empalme y encuentros para llegar a ser lo que se buscaba o no, aconteció en la obra y en la vida de Julio Cortázar. Así como en el capítulo 41 de *Rayuela* Talita viene a ser la Maga en Buenos Aires al subirse en el puente que con dos tablas disponen Horacio Oliveira y Traveler entre las ventanas de sus apartamentos, o como en el cuento “Lejana” en el que Alina Reyes encuentra su otro yo en un puente de Budapest, o también Cortázar con la realización de su obra, cuando la traspone para hallar la autenticidad final que como escritor buscaba.

Podría decirse que “Casa tomada” y “Pesadillas” forman parte del comienzo y el final de aquel puente, mas no el comienzo y el final de su escritura. El primer cuento apareció en la revista *Anales de Buenos Aires* en 1946, el segundo en el libro *Deshoras* en 1982. En el patrimonio para la creación literaria que poseyó Cortázar para caminar de una punta a otra de aquel puente destacaron dos haberes: su particular concepción de lo fantástico y la evolución de su pensamiento.

Cortázar argumentó que la mayoría de sus cuentos era de corte fantástico, y que para la búsqueda y afirmación de su literatura fue imprescindible el sospechar que en la realidad “hay otro orden más secreto y menos comunicable” (*La casilla...* 134) que el explicado por el racionalismo de Occidente. Para él,

lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas... lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir (González Bermejo 42).

De esta manera el autor sienta una diferencia crucial de su literatura frente a la literatura fantástica tradicional. En la postulación del *otro orden* se encuentra la principal característica de su literatura

fantástica. El *otro orden* aparece en muchos de sus cuentos, y su irrupción ocurre “de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos fantásticos de mala calidad” (Alazraki, *En busca del...* 27).

La evolución del pensamiento de Cortázar comienza a gestarse en París, donde su vida estuvo vinculada a experiencias humanas que en Argentina no alcanzó a tener. Dice él: “París fue un poco mi camino de Damasco, la gran sacudida existencial” (González Bermejo 12). Aquellos años en París van a determinar, pues, la aparición de un momento axial en su literatura, manifestado ya de alguna forma en “El perseguidor” (1958) y *Rayuela* (1962), y en definitiva en *El libro de Manuel* (1973). Aludiendo a su ‘Camino de Damasco’ y sus hallazgos para el quehacer literario, Cortázar argumenta que “[e]so puede explicar por qué, de golpe, me intereso en mi prójimo del que había estado bastante separado en la Argentina, un poco por razones de defensa propia, de protección de una soledad que cultivaba con fines culturales, para tener más tiempo para leer, para mis proyectos de escritor. Aquí todo eso queda barrido por una especie de presencia física del hombre prójimo” (González Bermejo 12-13). Luego ocurrirá la Revolución cubana y los posteriores efectos que ella tuvo en su pensamiento.

II

Además de que en “Casa tomada” y “Pesadillas” una pareja de hermanos es el centro principal de atención de lo narrado, cuatro elementos iguales hallados en ambos cuentos contribuyen a ilustrar la concepción de lo fantástico en Cortázar: los ruidos, la puerta, el silencio de los narradores y el mundo onírico. También son elementos de factura estructural, pues sirven como recursos para organizar la manera como el narrador brinda lo que refiere.

En “Casa tomada” el narrador y su hermana Irene habitan una casa que han heredado. Poco a poco, desde adentro, el orden de la vida de ellos se ve alterado por unos ruidos extraños que indi-

can la presencia de algo o alguien que se toma la casa sin que Irene o él opongan resistencia. En “Pesadillas” una familia vive intranquila por el estado de coma que padece Mecha, la hija. El hermano de Mecha es estudiante y desde su estado ella quiere comunicarle a él, a todos, que algo puede ocurrir. Ese intento de comunicación lo hace evidente por sus movimientos en la cama, que para su mamá son pesadillas, las que además siempre coinciden con ruidos de sirenas y tiroteos en la calle. Al final Mecha sale del coma y en esos momentos en la casa irrumpe la violencia militar. El hermano lleva un día sin regresar a casa.

Los ruidos

En ambos cuentos los ruidos vienen a ser las señales con que el *otro orden* se manifiesta en la realidad de los personajes. Cada vez que los ruidos aparecen en “Casa tomada” hay temor en los hermanos y éstos deben cerrar una puerta para protegerse: “Los ruidos se oían más fuertes pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada” (Cortázar, “Casa tomada” 17-18). En “Pesadillas” los ruidos de la calle coinciden con las pesadillas de Mecha. Una tarde la madre y la enfermera oyen unos disparos, pero la enfermera “se encogió de hombros porque los tiros no eran una novedad en el barrio ni en ninguna parte, y doña Luisa iba a decir algo más sobre el termómetro [que se había perdido] cuando vieron pasar el temblor por las manos de Mecha” (Cortázar, “Pesadillas” 127).

En “Pesadillas” los ruidos poseen un correlato en la sensibilidad de percepción de Mecha en su estado de coma. Tal sensibilidad parece haberle permitido a ella desarrollar una facultad paranormal, la que se expresa en aquellos movimientos que son una alerta, un intento de comunicación con Lauro, con los suyos, para advertirles del peligro que sucede fuera del mundo de su casa. Justamente en esta circunstancia se encuentra la irrupción de lo fantástico en el cuento. Irrupción que en los momentos de la escritura del texto ya correspondía a una muda que se había pro-

ducido en Cortázar con respecto a la presencia de lo fantástico en sus obras: “en mis primeros libros preferí insertar lo fantástico en un contexto minuciosamente realista, mientras que ahora tiendo a manifestar una realidad ordinaria dentro de circunstancias con frecuencia fantásticas” (en Alazraki, *En busca del...* 117). Declaración que posibilita establecer una escisión diferencial entre los dos cuentos.

A la realidad que en “Casa tomada” vive la pareja de hermanos llega el *otro orden* “más secreto y menos comunicable,” en “Pesadillas” es la realidad cotidiana de la familia Botto la que tiene acceso o se introduce en él, que en este caso corresponde al mismo “país que vivió dócilmente los estragos del régimen como una irrealidad, como una pesadilla” (Alazraki, “Los últimos cuentos...” 40). Ha habido una inversión del plano donde acontece lo fantástico. El *otro orden* de Cortázar, esta vez trajeado del orden que imponían los militares, espera afuera. El orden administrado por los militares es la realidad atroz de Argentina, la que en la realidad narrativa del texto parece ser un tanto soslayada por el señor y la señora Botto. Los dos hijos, empero, no desconocen lo que afuera ocurre. Mecha, ahora en su estado de coma, ya lo padece. Por su parte, Lauro lleva una vida que de alguna manera está comprometida con la realidad del país. Cuando el señor Botto le comenta a su hijo un gol de la Copa nacional de fútbol, ve que Lauro está como mirando al suelo y que no le interesa saber nada de un balón enterrado en las piolas de una portería. Entonces, “[v]os sabrás lo que hacés, muchacho”, dijo el señor Botto sin sacar los ojos de la pelota, “pero andate con cuidado;” Lauro alzó la vista y lo miró casi sorprendido, primera vez que su padre se dejaba ir a un comentario tan personal, “[n]o se haga problema, viejo’, le dijo levantándose para cortar todo diálogo” (Cortázar, “Pesadillas” 129). Pero el contacto de Lauro con el mundo exterior sólo es insinuado, pues el narrador tiene su perspectiva desde el mundo de la familia, nada más.

La puerta

En “Casa tomada” más que paredes o espacios cerrados de la casa, las puertas son la que posibilitan el asegurar que los hermanos no sean víctimas de ese algo o alguien que se toma la casa: “Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo” (Cortázar, “Casa tomada” 14), le dice el hermano a Irene. En “Pesadillas” la única puerta que se menciona es la de la calle, pero a pesar de que está cerrada no garantiza protección, pues al final del cuento aparecen “los golpes en la puerta que hacían temblar la casa, los gritos de mando y el crujido de la madera astillándose después de la ráfaga de ametralladora” (136). Si en el primer cuento la puerta de la calle representa la salvación, la posibilidad de abandonar la casa huyendo del peligro, en el segundo es el acceso al horror que está afuera.

En “Casa tomada” la puerta, dice Francisca Sánchez Peiró “[e]s el centinela siempre en guardia que impone y a la vez asegura” (218), función que ya es definitivamente salvadora respecto de la puerta de entrada, la que “sólo aparece al final del relato y será por la que los dos hermanos saldrán finalmente a la calle, al mundo” (219). O sea, entrar a la salvación de los espacios del miedo, acción que se verá legitimada cuando el hermano de Irene eche la llave de la casa en una alcantarilla. Respecto de “Pesadillas,” Nancy M. Kason destaca el papel que la puerta cumple entre el mundo de afuera (la calle) y el de adentro (la casa). Ella dice que la puerta “tiene dos funciones: la primera es de impedir la comunicación entre los dos mundos, y la segunda es de facilitar el movimiento entre ellos, o sea, la penetración de un mundo en el otro” (151). El mundo que penetrará en el otro es el de toda la familia Botto, y lo hará de manera sobresaltada, entre empujones de horror. Cabe destacar que desde antes que termine el cuento, la familia ya ha entrado en el mundo de afuera: el hijo ha salido de casa y lleva una noche sin regresar.

El silencio de los narradores

En ambos cuentos los narradores guardan silencio respecto de la realidad que se esconde detrás de los ruidos. Al analizar “Casa tomada” Julio Alazraki dice que el lector no sabe qué o quién provoca los ruidos, y agrega:

Sin embargo, lo que puede parecer misterioso o extraño desde el punto de vista del lector no lo es desde el punto de vista de los personajes, que parecen reconocer al invasor y aceptan la inutilidad de toda resistencia. Como el relato está narrado por uno de ellos (el hermano), el silencio del narrador respecto del invasor está justificado dentro de la narración. Pero en ese silencio se apoya todo el relato (*En busca del...*141).

Si al lector se le informara sobre el origen de los ruidos, la tensión en el cuento podría desaparecer, o al menos disminuir. En “Pesadillas” el narrador no revela la causa de los ruidos de la calle ni lo que acontece en las pesadillas de Mecha. Igual que en “Casa tomada,” este silencio es el cordón invisible que une, ata y organiza la tensión en el cuento. Si el narrador revelara qué ocurre en las pesadillas de Mecha, de alguna forma tendría que referirse a la vida de afuera tan fustigada por los pavorosos dislates de los militares.

Además de sostener la tensión en “Pesadillas,” el silencio tiene otra función no menos importante: comprometer al lector, practicar lo que aprendió de Morelli. El lector participa del cuento explicándose él mismo el origen de los ruidos de la calle y lo que ocurre en las pesadillas de Mecha. Hay un intertexto cultural e histórico insinuado en el cuento, pero es labor del lector el hacerlo evidente con la lectura.

El mundo onírico

En los dos cuentos el mundo onírico mantiene estrecha relación con *el otro orden* que se instalará en la vida de los personajes. En “Casa tomada” los hermanos se ven conminados a pasar sus días en un espacio muy reducido de la casa, donde tendrán que vivir

aprensivos y alertas. De noche Irene soñaba hablando en voz alta y su hermano sufría desvelos. Cuando el hermano lograba dormir, los sueños de él “consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor” (Cortázar, “Casa tomada” 16). Los sueños de Irene contribuyen a instalar el insomnio del hermano, y los de este son movimientos bruscos. La atmósfera tensa y de sobresaltos en que habitan los dos hace que sus noches no conozcan la tranquilidad. En “Pesadillas” Mecha se mueve ante los suyos, “era como si Mecha estuviera soñando y que su sueño fuera penoso y desesperante, la pesadilla volviendo y volviendo sin que pudiera rechazarla” (Cortázar, “Pesadillas” 127-28). Si en “Casa tomada” el mundo onírico se manifiesta en la humanidad de Irene con sus voces desesperadas, y en la del hermano con movimientos fuertes del cuerpo, en “Pesadillas” es Mecha quien sueña y a la vez se estremece.

Los sueños de Mecha, sus pesadillas, son los que proporcionan la tensión en lo que se lee, en tanto que en “Casa tomada” los sueños de los hermanos no tienen que ver con la tensión del texto, aunque es expresión de la intranquilidad que ellos viven. En ambos cuentos los sueños son manifestaciones de los resultados que el *otro orden* ocasiona en la pareja de hermanos y Mecha. En los primeros el *otro orden* los tiene arrinconados, en Mecha él la ha convertido en el vehículo por el que quiere expresarse, manifestarse ante los demás.

Elementos de orden igual como los analizados, que también son formas de correlación, suelen aparecer en otros textos de Cortázar. En una entrevista que el autor concedió a Saúl Sosnowsky, este le señaló la coincidencia de fotografías y diapositivas en “Las babas del diablo” (1958) y “Apocalipsis de Solentiname” (1977). Esta correlación, tal como en la entrevista aclara Cortázar, posee un significado diferente en cada cuento. En el primero es para mostrar la visión individual que de la realidad tiene un personaje, en tanto que en el otro sirve para plantear una visión más amplia, que trasciende el plano individual y que da cuenta de los procesos históricos de América Latina (Sosnowsky 42-43).

III

La evolución en el pensamiento de Cortázar y que comprometió su quehacer literario, se manifiesta en la comparación de la complejidad de los personajes de “Casa tomada” y “Pesadillas.” Esta complejidad da cuenta de los grados de contenido psicológico y de proyección humana de los personajes. Con el objeto de distinguir tales condiciones en ambos cuentos, conviene recordar que entre sus escrituras media aquel ‘Camino de Damasco’ que visitó el autor.

Refiriéndose a los cuentos de *Bestiario* (1951), uno de los cuales es “Casa tomada,” Cortázar precisa que en sus personajes “la complejidad es casi siempre de orden patológico. Son aberraciones, son excepciones a las reglas... son cuentos donde lo fantástico se da en situaciones marginales de vida que sólo le pueden ocurrir a una persona en un millón” (González Bermejo 31). Dicha excepcionalidad no aparece en libros como *Alguien que anda por ahí* (1977) ni en *Desboras* (1982). Con los personajes de los cuentos de estos últimos libros el lector logra más identificación, pues ellos viven situaciones en que la probabilidad de ocurrencia del hecho fantástico en la vida real es mayor que en los cuentos de *Bestiario*.

A esta altura del análisis, es necesario precisar que una de las condiciones que contribuye a la fascinación ante el miedo que provocan algunos textos de la literatura fantástica es el nivel de probabilidad de que en la vida real suceda el horror narrado. En este nivel descansa gran parte del interés por la lectura de aquellos textos. Así, cuando el nivel de probabilidad de ocurrencia del horror en la vida real es alto, cuando en este tipo de literatura fantástica las complejidades de los personajes dejan de ser “excepciones a las reglas,” la fascinación del lector por el miedo avanza hacia una mayor proximidad de experimentar en carne, sangre y hueso el mismo miedo. En otras palabras, aquel *otro orden* que postulaba Cortázar ya estaría muy cerca de la vida del lector. En “Pesadillas,” por ejemplo, el horror espera al otro lado de la puerta de la casa de los Botto, casa que bien podría ser la de cual-

quier familia de cualquier país en condiciones similares a las de Argentina en su 'guerra sucia'. De manera particular en este cuento lo fantástico sirve para denunciar los atroces desmanes del poder en aquella realidad histórica. Es en este sentido que Jesús Roderó señala que en "Pesadillas" otra vez "lo fantástico aparece como recurso narrativo pertinente para transmitir el mensaje ético, la preocupación política, el horror y la denuncia ante la brutalidad de la historia reciente argentina" (100).

Lo anterior contribuye a ilustrar las distinciones en los grados de complejidad de los personajes de Cortázar en sus cuentos, como también a facilitar un acercamiento hacia su interés por el mundo del prójimo, y aún desde el mismo punto de vista de su concepción de lo fantástico. En "Casa tomada" se presenta un mundo que no trasciende los límites de la casa y la individualidad de los dos hermanos, en "Pesadillas" estos límites son superados.

La preocupación por el mundo social que subyace en "Pesadillas" es lo que permite que el cuento, en una de sus significaciones, llegue a ser una metáfora de denuncia y rechazo de la realidad argentina bajo la dictadura de los militares. Como se ha visto, no son denuncia y rechazo presentados de manera directa, pues el lector debe intervenir para completar este significado. Sin su participación activa, sin hacer uso del intertexto cultural que es la historia de Argentina durante las dictaduras ocurridas entre 1976 y 1983, no se lograría aquel significado, así el cuento tenga un final cerrado y con una amarga ironía: "los alaridos de doña Luisa, el envión de los cuerpos entrando en montón, todo como a tiempo para el despertar de Mecha, todo tan a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida." (Cortázar, "Pesadillas" 36).

Conclusiones

Entre la publicación de "Casa tomada" y "Pesadillas" transcurrieron 36 años. Durante ese puente de casi cuatro décadas en la vida del autor sucedieron cambios determinantes que afectaron su proceso creativo y su vida pública. Uno de ellos fue el provocado

por los malestares del exilio. Luego de puntualizar sobre el exilio físico que sentía, Cortázar señaló que en 1977 se le agregó el exilio cultural:

[...] infinitamente más penoso para un escritor que trabaja en íntima relación con un contexto nacional lingüístico; en efecto, la edición argentina de mi último libro de cuentos [*Alguien que anda por ahí*] fue prohibida por la junta militar, que sólo la hubiera autorizado si yo condescendía a suprimir dos relatos que consideraba como lesivos para ella o para lo que ella representa como sistema de opresión y de alienación (Cortázar, *Argentina: años...* 17).

Fueron años difíciles para él como hombre y como escritor. Sin embargo la contaminación que el hecho político en bruto pudiera tener sobre su obra siempre la eludió, con los correspondientes y naturales altibajos de eficacia en aras de lograr un texto puramente literario y artístico.

Como suele ocurrir con los creadores de afortunada valía, en la obra y en la vida de Julio Cortázar se impuso la convicción de que el compromiso primordial del escritor debía tomar lugar al nivel de la palabra y la imaginación, en fin, de la literatura. Por tal razón, a pesar de las inconveniencias que pudo encontrar en el cruce del puente que él se tendió para hallar la autenticidad que como escritor buscaba, en todos sus cuentos y novelas aparecen el propósito literario y el talento como las únicas naturalezas artísticas con que apuntó y apostó a la perdurabilidad de ellos. Si es que a eso apuntaba, si es que a eso apostaba. ¡Vaya uno a saber!

Échapper à l'élan acquis

Le penchant pour la prise de risque technique de Julio Cortázar

Victoria Ríos Castaño
Coventry University
ad1508@coventry.ac.uk

Resumen: Cortázar siempre se rebeló contra la posibilidad de perpetuarse en el terreno de la escritura fácil. Este artículo repasa su bibliografía para demostrar hasta qué punto se desmarcaba de la redacción continua de obras de un mismo género. En este sentido se hará igualmente referencia a dos textos que, aunque no llegó a escribir, son prueba de su afición por la innovación técnica.

Palabras clave: Cortázar, género literario, innovación técnica, creación simultánea

Résumé : Cortázar s'est toujours rebellé face à l'idée de se perpétuer dans l'écriture facile. L'objectif de cet article est de revoir sa bibliographie pour montrer à quel point il ne désirait pas cultiver seulement un genre. Par ailleurs, nous nous référons à deux textes que, si bien il n'a jamais écrit, font preuve de son penchant pour l'innovation technique.

Mots-clés : Cortázar, genre littéraire, innovation technique, création simultanée

Abstract: Cortázar has always rebelled against perpetuation of easy writing. This article seeks to revise his bibliography in order to prove to what extent he averted the continuous composition of texts of the same genre. In addition, it discusses two texts that, although never written, are indicative of his penchant for technical innovation.

Keywords: Cortázar, literary genre, technical innovation, simultaneous creation

Au cours du printemps et de l'été 1952 Cortázar exprime son énorme admiration pour les petits « bichos » ou « cronopios » dont les histoires, comme il le raconte dans sa correspondance, « nacían en la calle, en el metro, en los cafés: cronopios por todos los lados, metiéndose en unos líos horrendos, y siempre deliciosos y radiantes de simpatía » (Cortázar, *Cartas* I 140). Cortázar se rebelle face à l'idée de se contenter de l'écriture facile et indique une date d'expiration à son ami Eduardo Jonquières : « [en] septiembre de 1952 [...] [e]scribí mi último cuento y decidí el *basta*. Con Gide creo que no se debe *profiter de l'élan acquis* » (140)¹. Gide n'est pas le seul point de référence pour exprimer cette idée. Cortázar a également cité Arthur Rimbaud pour souligner son intention de prendre des risques, de s'éloigner de ce qu'il trouve à sa portée comme il l'écrit dans une lettre de 1966 adressée à un autre ami, Jean Barnabé, en avouant qu'il ne continuera pas la création de contes fantastiques parce que « je tiens le système » (Cortázar, "Cortázar: no soy" 9). Ces allusions à Gide et Rimbaud décrivent Cortázar comme un écrivain en faveur d'un état permanent de renouvellement, quelqu'un qui vise à empêcher la reproduction des techniques littéraires et des genres qu'il croit avoir surpassés. L'objectif de ce bref article est d'apporter des exemples. Dans un premier temps, nous allons revoir sa bibliographie pour montrer à quel point il ne se contentait pas de cultiver seulement un genre. Dans un deuxième temps, nous aborderons comment Cortázar a essayé de combiner simultanément l'écriture de divers genres, séparément à travers certains textes, mais aussi d'autres grâce auxquels il proposait de fusionner des genres et franchir leurs frontières. Dans ce sens, nous nous référerons à deux textes, des tentatives infructueuses que Cortázar a planifiées en suivant sa tendance d'innovation technique qui lui est caractéristique.

¹ La citation (« Ne jamais profiter de l'élan acquis-telle est la règle de mon jeu ») apparaît dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1972, p. 78.

Comme nous pouvons le retrouver dans des lettres et des interviews, Cortázar est un auteur qui ne souhaite pas « petrificarse » ou « perpetuarse » et qui, par contre, aime la malléabilité (Cortázar, *Cartas a los Jonquères* 461)². Les pages suivantes nous font découvrir comment Cortázar a travaillé sur plusieurs projets littéraires simultanément tout au long de sa vie. Au cours de son séjour à Mendoza, où il a accepté un poste d'intérimaire à la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, entre juillet 1944 et décembre 1945³, Cortázar conjugue son activité pédagogique, c'est-à-dire la préparation de ses cours, avec son intérêt personnel pour devenir écrivain. Il écrit des poèmes, commence les contes qui seraient intégrés à *Bestiario* (1951), termine son roman perdu, *Las nubes y el arquero*, et amorce son étude de Keats (*Imagen de John Keats*, 1996). À peine installé à Paris en 1951, il continue à composer des poèmes, il poursuit son essai sur Keats, il entame la rédaction d'une œuvre de théâtre qu'il abandonne (*El ángel muerto*), il joue avec des micro-récits (*Historias de cronopios y de famas*, 1962) et rédige plusieurs récits qui feront partie de *Final del juego* (1956). Quand il commence à être connu comme écrivain de contes fantastiques, il se met lui-même au défi d'écrire un premier long récit (« El perseguidor », *Las armas secretas*, 1959) et un roman dans lequel les personnages échappent à son contrôle (*Los premios*, 1960). La rédaction de *Los premios*, loin de l'exaspérer ou de l'épuiser, le laissant sans force ni envie pour continuer à « escribir largo » (Cortázar, *Cartas* II 137), le dynamise au contraire et l'encourage à se lancer dans un nouveau et ambitieux projet d'expérimentation littéraire. Dans une lettre adressée à la critique Emma Susana Speratti Piñero en octobre 1961, il lui révèle qu'il se sent pleinement convaincu du fait que : « Termina-

² Voir, par exemple, Cortázar, *Cartas a los Jonquères* (461) et ses entretiens avec Bermejo (Cortázar, "Cortázar: no soy" 9); González Bermejo (Cortázar, "Un escritor tiene" 53); Pereira (Cortázar "1.93 modelo" 12) ; Pitty (Cortázar, "El auténtico escritor").

³ Il a enseigné trois matières : deux de littérature française et une de littérature européenne septentrionale (anglaise et allemande) (Herráez 105).

dos, los cuentos fantásticos. La cuota está completa. Si vuelvo a escribir alguno será también en otro plano, con otros fines. ¿Cómo es posible no darse cuenta de que después de “El perseguidor” ya no está uno para invenciones puramente estéticas?» (255). Il ne s’agit pas simplement de rompre avec le genre qu’il avait en majorité cultivé jusqu’alors et pour lequel il commence à être reconnu, il s’agit aussi d’une posture esthétique et idéologique, comme il en poursuit l’explication dans sa lettre à Speratti Piñero: «No me crea mordido por ningún bicho dialecto-materialista. Nada de eso. Simplemente estoy más viejo, y descubro cosas que pasan en torno a mí y que cuentan más que las invenciones puras» (256).

Après avoir livré son combat « esthétique et idéologique » avec *Rayuela* (1963), sa première tentative d’écrire un contre-roman, une déstructuration et une « des-écriture » de la langue et du roman traditionnel, il poursuit ses incursions narratives en se proposant de rompre les moules psychologiques de ses personnages dans *62/Modelo para armar* (1968); il se lance aussi dans un autre genre narratif, celui du récit réaliste et engagé (« Reunión », *Todos los fuegos el fuego*, 1966) et il cherche à se divertir avec ses premiers livre-collages, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) et *Último Round* (1969). Dans les années à suivre, Cortázar ne se consacre pas uniquement à un texte. Lors de la création de *Libro de Manuel* (1973) il refuse de se cantonner dans le rôle d’un écrivain engagé et il commence quelques contes d’*Octaedro* (1974) ainsi qu’un autre livre qui juxtapose textes et images, *Prosa del observatorio* (1972). Dans le même temps, il joue avec la création d’autres livres-objets à l’image de *Silvalandia* (1975) et de sa bande dessinée *Fantomas contra los vampiros internacionales* (1975). Immédiatement après, l’auteur offre à nouveau à son lecteur des récits qui mélangent veine fantastique et dénonciation sociale avec des textes comme « Apocalipsis en Solentiname » et il tente d’expérimenter de nouvelles techniques dans le domaine du récit, comme dans « Usted se tendió a tu lado » (*Alguien que anda por ahí*, 1977), mais aussi dans le champ poétique, comme cela peut s’observer dans

sa poésie permutante dont nous pouvons lire quelques poèmes dans *Territorios* (1978). Même à la fin de sa vie, atteint d'une terrible maladie et abattu par la mort de sa deuxième épouse, Carol Dunlop, Cortázar concilie la mise au point du livre co-écrit avec elle, *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella* (1983), et la publication de poésie, de théâtre, d'essais de type politico-journalistique et d'autres livres qui conjuguent des textes et des images comme *Alto el Perú*. (1984) avec son amie, la photographe Manja Offerhaus⁴.

De plus, deux idées se dégagent du paragraphe précédent. La première, c'est que Cortázar tend à se servir des contes comme d'un premier chaînon pour concocter la création d'autres œuvres, sorte de laboratoires dans lesquels il projette un roman et même le passage, dans un premier temps de façon inconsciente, d'une étape à une autre de sa vie d'écrivain⁵. Cortázar affirme d'ailleurs que « El perseguidor » l'a aidé à surmonter son étape esthétique et à avancer sur la voie de la métaphysique caractérisée également par *Rayuela* et *62/Modelo para armar*. De même, son récit « Reunión » lui a donné la clé de sa troisième étape historique qui se poursuivrait avec *Libro de Manuel*. La seconde idée n'est autre que le constat de simultanéité des créations de Cortázar. En effet, l'auteur ne se concentre pas uniquement et exclusivement sur un texte afin de le terminer et de tourner la page. Au contraire, comme nous avons pu le démontrer dans les paragraphes précédents, il s'investit dans la rédaction simultanée de plusieurs projets, textes et genres. C'est justement cette posture personnelle – le goût du risque technique et professionnel en tant qu'écrivain et la conjugaison des genres – qui le conduit à s'intéresser à la fusion des genres dans un même texte. À cet égard, rappelons

⁴ Information obtenue par le biais de sa correspondance, volumes I-V.

⁵ Rappelons que dans le premier cours que Cortázar a donné à l'Université de Berkeley en 1980, intitulé « Los caminos de un escritor », il définit trois étapes dans sa vie d'écrivain : une esthétique, une métaphysique et une historique (Cortázar, *Clases* 15-16).

quelques exemples de livres-objets (*La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último Round*, *Silvalandia*, *Prosa del observatorio*) ainsi que deux tentatives, infructueuses pour s'affranchir des limites établies par la tradition littéraire.

La première remonte à l'époque où Cortázar travaillait sur les récits de *Todos los fuegos el fuego*. En juillet 1965 il continue à « mettre au point » le nouveau volume et reconnaît avoir eu recours à l'exploration, et aux artifices techniques, comme il le confie à son ami le réalisateur Manuel Antín. « Hay relatos bastante vertiginosos como experiencia (y experimento) », lui racontant ainsi des récits qui : « dejarán bastante “en el aire” a muchos lectores, pero eso no tiene importancia; a mí me gustan y creo que ninguno de ellos es inútil para lo que sigo buscando » (Cortázar, *Cartas* III 134). Ce n'est pas la première fois que Cortázar fait passer ses critères personnels avant ceux de son public de lecteurs – prenons, à titre d'illustration, *Rayuela* ou *62/Modelo para armar*. Ce qui attire aussi notre attention dans son commentaire, c'est son intention de « continuer à chercher » quelque chose, sans élaborer son idée complètement. Il est donc possible d'envisager l'interprétation suivante : un an plus tôt, en juillet 1964, Cortázar concilie, comme à l'accoutumée, la rédaction de récits avec d'autres créations. Ainsi, après la publication de *Rayuela*, Cortázar a toujours en lui la motivation et l'envie de concevoir un roman doté d'une technique de rupture comme il le révèle à son ami et agent littéraire Francisco Porrúa en juillet 1964. Le poids d'avoir finalisé *Rayuela*, qui « es mucho libro », le fait également se sentir sous pression. En effet, il ne veut pas que le suivant sorte « veinte años después », lui écrit-il, « de manera que tengo que destetar completamente al anterior » (Cortázar, *Cartas* II 540). En quête d'une technique romanesque novatrice, Cortázar affirme qu'il ne s'intéresse absolument pas au nouveau roman, « como no sea en la medida en que explora tierras nuevas » (541), ou au roman psychologique. Ce qu'il désire, c'est « escribir humanizadamente, incluso con ternura, con personajes profundamente vivos; y eso lleva de cabeza a los conflictos sentimentales, a la psicología en

cualquiera de sus niveles » (541). L'idée lui trotte tant dans la tête qu'il avoue être :

[...] atormentado por el fantasma de un nuevo libro que ha viajado conmigo todo este tiempo pero que no se decide a corporizarse lo bastante como para poder atacarlo de frente. En realidad lo único que tengo (y es mucho, porque no me había ocurrido desde hacía más de dos años) es la necesidad de escribirlo; una necesidad que se me cruza a cada minuto del día, en la calle, en la ducha, en la oficina, y que se termina delante del block. Aparecen cosas, bosquejos, direcciones: pero todo es confuso y demasiado complicado. (540)

Le livre qu'il ne parvient finalement pas à écrire aurait réuni deux genres qui prédominaient dans son œuvre littéraire : le conte et le roman⁶. Il continue effectivement à raconter à Porrúa que le livre qu'il élaborait serait composé de deux parties : « La primera estaría formada por 4 ó 5 cuentos o nouvelles totalmente independientes » (541), des textes que Cortázar dit alors avoir déjà écrits et qui correspondraient donc à ceux qu'il avait déjà finalisés à cette date-là, c'est-à-dire à ceux de *Todos los fuegos el fuego*. Au sujet de la seconde partie de ce livre, le roman proprement dit, Cortázar explique que :

[...] no tendría nada que ver con los cuentos, [...] sin embargo [...] contendría en su desarrollo una serie de paralelos, o armónicos, que incidirían en los cuentos iniciales al punto de que el lector empezaría a verlos bajo otra luz. En el *Cuarteto de Alejandría*, Durrell usó el sistema (more Wilkie Collins) de explicar lo sucedido en *Justine* mediante una nueva interpre-

⁶ Il nous faut noter ici, même si ce n'est que brièvement, que le Cortázar poète continue d'être légèrement actif. Dans plusieurs lettres, comme celles datées de mai 1962 à décembre 1964 notamment, Cortázar offre à ses amis quelques poèmes de différents types. Il envoie par exemple à son traducteur et agents littéraire Paul Blackburn « The Smiler with the Knife under the Cloak », inclus dans *La vuelta al día en ochenta mundos* (Cortázar, *Cartas* III 281).

tación en *Baltazar*, y así sucesivamente⁷. Lo que yo quisiera es diferente, porque en la novela no aparecerían los mismos personajes de los cuentos, o en todo caso se los vería tangencialmente, como figuras accesorias o episodios, que sin embargo pondrían en crisis los cuentos originales. Digamos que la novela bombardearía los átomos-cuentos para fusionarlos. Esto es un esquema provisional y que no pasa de una idea nebulosa. (541)

En ces jours de l'été 64, Cortázar dit amasser « apuntes, comienzos de capítulos, sin que nada [l]e guste » ce qui l'amène à prédire que « [p]robablemente acabar[á] escribiendo algo por completo diferente » mais qui, dans tous les cas, répondra à cette tentative de « “interacciones”, de “avances diagonales” que [l]e parecen fascinantes » (541). Cette technique avec laquelle il se distrait et dans laquelle il approfondit en même temps qu'il écrit et polit les récits de *Todos los fuegos el fuego*, donnera finalement naissance à 62/*Modelo para armar*.

Abordons à présent sa deuxième tentative manquée de construire une œuvre hybride. Pour cela, il faut remonter au début des années 80. Une fois terminée *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*, Cortázar continue à se consacrer à la diffusion de l'œuvre de sa défunte épouse⁸ et conjugue ce projet avec la publication de *Alto el Perú*. Comme c'est déjà habituel chez l'écrivain, Après avoir achevé l'écriture de ses œuvres et malgré son état de santé fragile, Cortázar tâche de remplir ses obligations politiques et de se distraire avec une nouvelle activité littéraire.

⁷ L'œuvre dont il semble s'inspirer, *Le quatuor d'Alexandrie*, est une tétralogie de romans que l'écrivain britannique Lawrence Durrell a publiée entre 1957 et 1960 et qu'Aurora Bernárdez, sa première femme, avait traduit. Cortázar ferait référence à une technique qui présente les quatre perspectives différentes d'un même groupe de personnages. Pour ce qui est de William Wilkie Collins, romancier, dramaturge et conteur britannique du 19^{ème} siècle, Cortázar pourrait se référer à une œuvre telle que *The Moonstone* (1868), considérée comme le premier roman policier anglais.

⁸ Il s'agit de plusieurs récits et d'un autre livre-objet écrit par elle-même en collaboration avec Cortázar : *Llenos de niños los árboles* (1983).

Son divertissement de l'époque consiste à dépoussiérer le matériel du passé. En août 1983, il parle ainsi à sa mère de son prochain projet :

[...] te vas a divertir: resulta que hace más de treinta años, en un viaje en barco, escribí una pieza de teatro [*Nada a Pehuajó*] que quedó en un cajón olvidada, pues el teatro me resulta difícil y eso siempre me pareció un ensayo. Últimamente una amiga suiza, que es actriz, vio ese texto, lo tradujo al francés, y después de vueltas resulta que lo están traduciendo en alemán y que un gran director brasileño, Augusto Boal, la va a presentar en Graz, que es la segunda ciudad de Austria [...]. Es una pieza completamente loca, escrita por alguien que no sabe nada de teatro; pero ellos son gente del oficio, y si la llevan adelante por algo será. (Cortázar, *Cartas* V 598)

Écrire un nouveau roman est l'un des autres objectifs qu'il avait en tête mais qu'il ne parviendra pas à réaliser. Son amie Luisa Valenzuela raconte que, quand elle a vu Cortázar pour la dernière fois à New York en novembre 1983, il lui avait confié son intention de prendre un congé sabbatique, de mettre de côté ses engagements politiques afin de se consacrer pleinement à ce projet littéraire. « Me lo debo », avait-il dit à Valenzuela parce qu'après l'avoir « tantas veces postergado la necesidad de escribir ficción[,] [s]e lo debo a la literatura, que tanto me ha ayudado » (Valenzuela 13-14). Le roman que Cortázar envisageait, intitulé au départ *El libro del sueño* avait un lien avec le *Cuaderno de Zihuatanejo. El libro. Los sueños* qu'il avait écrit en 1980⁹. Valenzuela apporte davantage de détails sur la genèse de cette œuvre :

[el libro] hace referencia a las primeras etapas de cierto recurrente y magno sueño que Julio habría de confesarme, a solas, en noviembre [de] 1983, tres meses antes de su muerte:

⁹ Cortázar l'a conçu à Zihuatanejo (Mexico) au cours de ses vacances d'août 1980. Le manuscrit original, conservé à la Princeton University, a été publié comme suite : Julio Cortázar, *Cuaderno de Zihuatanejo. El libro. Los sueños*, Madrid, Alfaguara, 1997.

“Porque en un sueño –leo en el Cuaderno– con variantes poco significativas, yo abría siempre el cajón del escritorio y sacaba el texto, que en sueños se llamaba el Libro [...]. En el sueño el libro era un enorme manuscrito [...] [donde] figuraba nada menos que el Libro, mi libro final (Valenzuela 19).

Comme le révèle le titre, le point de référence était un rêve récurrent qui l’avait convaincu que ce roman « perfect[o] » et « complet[o] » était déjà écrit. Dans le rêve « el editor le entregaba el libro impreso y él estaba más que satisfecho, [ya que] al hojearlo estaba convencido de que por fin había podido decir todo » (14)¹⁰. Cette totalité qu’il évoque se traduit par un désir et un objectif d’écrire un roman dans lequel son amour pour la littérature et le penchant pour la prise de risque technique convergent et que ce soit même un roman novateur, une fois de plus, puisque, comme il le décrit à Valenzuela, il aurait été rédigé dans le territoire de la pure géométrie, composé de « caracteres arcaicos, como runas, o jeroglíficos a descifrar, fórmulas, teoremas y demostraciones de teoremas, geometrías y raíces cuadradas, algo que siempre se refiere a otra cosa, remisiones eternas » (19).

Le rêve de Cortázar ne deviendra pas réalité mais l’information fournie à Valenzuela s’avère révélatrice et nous permet d’élaborer une brève conclusion. À la lumière des éléments apportés dans cette étude nous pouvons avancer l’hypothèse que son rêve démontre comment il se perçoit en tant qu’écrivain, son intérêt constant pour se déplacer entre différents genres et même de les fusionner. *El libro del sueño* en est le résultat « final », son roman « parfait » et « complet ». Cortázar avait peut-être le sentiment qu’il pouvait réunir, dans un même ouvrage, tous les genres, ceux qu’il a tâché de concevoir et rédigé simultanément tout a long de sa vie. Ce texte issu de son rêve était com-

¹⁰ Pour plus d’informations sur la relation entre rêve, cauchemar et sa production littéraire, un thème qui a amplement été abordé par la critique cortazarienne, nous renvoyons le lecteur à la thèse doctorale de Jérôme Dulou, *Julio Cortázar et Roger Caillois : du rêve au fantastique*, Sorbonne Université, 2018, 115-120.

posé de symboles et de langage mathématique. Le langage entre ici en scène, ce qu'il a voulu savourer dans son étape esthétique – ses débuts en tant qu'écrivain de récits et de poèmes –, et chercher à détruire lors de la rédaction de *Rayuela* – « las perras negras–las palabras » (Cortázar, *Cartas* II 296) qui rendent Morelli inquiet¹¹. Ce que nous pouvons comprendre c'est que le langage de son rêve le renvoie à un état de compréhension qui va bien au-delà du langage écrit qu'il avait utilisé auparavant ; grâce à tous les différents caractères et symboles, il est capable d'exprimer efficacement ce que « las perras negras » ne permettaient pas. Conscient du fait que c'est la fin de sa vie, le livre de son rêve se manifeste comme un véritable reflet de sa volonté de réussir, de se perfectionner, en écrivant un œuvre sans contraintes linguistiques et en convergeant les genres.

¹¹ Pour plus d'informations sur la façon dont Cortázar se sert de *Rayuela* pour détruire le roman traditionnel et questionner le langage, son insidieuse déviation du sens classique, nous renvoyons le lecteur, par exemple, à l'interview de Luis Harss (Cortázar, "Julio Cortázar o" 285-288), et à celle d'Hortensia Campanella (Cortázar, "Hago el amor" 42-43).

El surrealismo y la poética inconformista de Julio Cortázar en *Teoría del túnel*

Andrea Gremels

Freie Universität Berlin / Johann Wolfgang Goethe –

Universität Frankfurt

a.gremels@em.uni-frankfurt.de

Resumen: *Teoría del túnel* (1947) de Julio Cortázar proclama un concepto radical de la literatura que reúne escritura y vida. Destaca su reformulación del surrealismo: más allá de ser una escuela artística determinada, debería de ser inconformista y transgredir toda regla o norma literaria establecida. Al mantener esta posición anti-hegemónica, Cortázar redefine el surrealismo como ‘cosmovisión’.

Palabras clave: Julio Cortázar, surrealismo, ensayo, poética, literatura anti-hegemónica

Résumé : Dans *Teoría del túnel* de 1947, Julio Cortázar révèle une conception radicale de la littérature qui réunit l'écriture et la vie. Il faut souligner sa reformulation du surréalisme : au-delà du fait d'être une école artistique déterminée, il devrait remplir une fonction non-conformiste et se rebeller contre toute règle ou norme littéraires établies. Puisqu'il maintient cette position anti-hégémonique au niveau mondial, Cortázar redéfinit le surréalisme comme ‘cosmovision’.

Mots-clés : Julio Cortázar, surréalisme, essai, poétique, littérature anti-hégémonique

Abstract: In his 1947 essay *Teoría del túnel* (*Theory of the Tunnel*), Julio Cortázar proclaims a radical concept of literature that brings together life and writing. In this context, his reformulation of surrealism must be pointed out: Beyond being a specific artistic school, surrealism is supposed to fulfil the function of being non-conformist and of transgressing established literary rule or norm. Because of its anti-hegemonic position on a global scale Cortázar redefines surrealism as ‘cosmovision’.

Keywords: Julio Cortázar, surrealism, essay, poetics, anti-hegemonic literature

En su ensayo poetológico *Teoría del túnel* de 1947 Julio Cortázar proclama: “Surrealismo es cosmovisión” (*Túnel* 102). Hay que preguntarse por qué el escritor argentino concede una importancia tan destacada, global e incluso ‘cósmica’ al surrealismo, dado que no formó parte del movimiento en la primera mitad del siglo XX. Además, históricamente los años 40 marcaron una crisis del surrealismo debido a las devastaciones y migraciones de la Segunda Guerra Mundial, que llevó a la dispersión del grupo, que de por sí ya había sufrido muchos desacuerdos y divisiones. El tercer manifiesto *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, escrito por el indiscutible líder del movimiento, André Breton, en 1942, no parece sino un débil intento de revivir la revolución surrealista, como sugiere el apéndice “ou non” del título. En este contexto, parece que la respuesta elogiosa al surrealismo que Cortázar propone en su ensayo *Teoría del túnel* llegó tarde.

Mi contribución propone analizar la relación de Cortázar con el surrealismo desde una perspectiva transversal. Ésta me sirve para superar una comprensión eurocéntrica que ubica el nacimiento y desarrollo de las ideas surrealistas únicamente en París, la “república mundial de las letras” que determina las normas literarias según el modelo binario planteado por Pascale Casanova. La autora sostiene que los escritores de la ‘periferia’ latinoamericana responden a estas normas definidas en el centro (París) ya sea para asimilarlas o para rebelarse contra ellas. Considerando la relación de Cortázar con el surrealismo, propongo superar este modelo de centro y periferia para hacer hincapié en las reconfiguraciones y transformaciones del surrealismo desde América Latina. Con este planteamiento, me alejaré de una discusión que sólo enfoca la influencia del surrealismo —ante todo de Breton— en Cortázar, como sugiere Evelyn Garfield Picón en su estudio *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* de 1975. Más allá de esta perspectiva unilateral propongo considerar cómo Cortázar incorporó las ideas surrealistas en su propia poética para reformularlas. Luego, analizaré el aporte de *Teoría del túnel* para un surrealismo entendido como movimiento global que, en la primera mitad del siglo

XX, se ha definido y desarrollado desde diversas culturas, estéticas y geografías.

No debe extrañarnos que Cortázar simpatice con las ideas surrealistas, ya que su obra literaria transmite un gran escepticismo hacia una visión racionalista del mundo basada en las leyes de la lógica. En este contexto, hay que destacar su contribución fundamental al desarrollo de la literatura fantástica en América Latina, en particular a través de sus cuentos. Roland Spiller subraya que lo fantástico del escritor argentino, que vivió en París desde 1951 hasta su muerte en 1984, se sitúa entre las culturas y tradiciones literarias: “La conversión de lo familiar en lo extraño y viceversa sigue [en Cortázar] una lógica transcultural del otro intangible, que, anclado tanto en América Latina como en Europa, se rebela contra cualquier tipo de orden” (Spiller 213)¹. Jaime Alazraki elige el término de lo “neofantástico” (1990) para definir la especificidad de los cuentos de Cortázar que consiste en inscribir una dimensión absurda y fantasmagórica en las banalidades cotidianas, fusionando así la realidad con lo irreal y al mismo tiempo vincularla con preguntas existencialistas. *No se le culpe a nadie* de 1956 puede servir de ejemplo para esta fusión de surrealismo y existencialismo en los cuentos de Cortázar: el protagonista del cuento queda atrapado en un suéter de lana al tratar de ponérselo. El hecho ‘neofantástico’ de que no consiga encontrar una salida de esta impenetrable prenda, le obliga, finalmente, a suicidarse. La confrontación con la otra realidad del suéter absurda y espantosamente impenetrable tiene entonces consecuencias existenciales fatales para el protagonista.

¹ Cita original: “[D]ie Wendung des Vertrauten ins Unheimliche und umgekehrt folgt [bei Cortázar] einer transkulturellen Logik des nicht greifbaren Dritten, die, sowohl in Lateinamerika als auch in Europa verankert, gegen jegliche Ordnung aufbegehrt” (Spiller 213, traducción mía). Según Roland Spiller, Cortázar se aleja de la tradición fantástica europea porque en su ficción supera el “conflicto bipolar de orden” (213). Este conflicto es central en la definición de Tzvetan Todorov (1970) con el fin de localizar lo extraño o misterioso como una instancia perturbadora dentro del orden ficticio.

La poética de Cortázar se caracteriza entonces por la búsqueda de “una realidad cada vez mejor ahondada, más real” (Cortázar, *Vuelta al mundo* 190). En su ensayo poetológico, *Teoría del túnel*, se destaca que el surrealismo no solo refleja esta búsqueda de una realidad más completa, sino también implica una actitud frente a la vida que acepta la alteridad —es decir, los fenómenos irracionales, incontrolables y poéticos— como constituyente principal de la realidad. En sus reflexiones poetológicas plantea entonces una ética alteritaria. Así, convierte al surrealismo en una figura del ‘otro’ global, que —independientemente de cualquier ubicación histórica y geográfica— mantiene una función de inconformista cuya tarea ‘cósmica’ es cuestionar tanto los principios de la realidad como las normas literarias y el orden hegemónico del mundo. En su redefinición Cortázar muestra que el surrealismo —en su rol de inconformista global— nunca corresponde a un modelo de centro y periferia, porque desde el principio es y debería de ser excéntrico.

Cortázar y el surrealismo en Argentina

En la larga historia del surrealismo en Argentina, Cortázar es remarcablemente ausente: Aldo Pellegrini ya había fundado la primera revista surrealista *QUE* en el año 1928. El grupo de autores de esta revista estaba compuesto por jóvenes estudiantes de medicina que denunciaron “la vacuidad espiritual” y “el estancamiento creativo” del ámbito literario de Buenos Aires (Nicholson 3). En los años 30 y 40, Juan Batlle Planas y Roberto Aizenberg fueron las figuras claves experimentando con una estética surrealista en el arte visual. Durante la Segunda Guerra Mundial, la revista literaria *Sur*, fundada por Victoria Ocampo, también se convirtió en una plataforma para la publicación de textos surrealistas. El autor francés Roger Caillois, vinculado al grupo surrealista, emigró a Argentina en los años 40 y creó allí el suplemento francófono *Lettres Françaises* de la revista *Sur*. En éste se publicó, por ejemplo, *Le dialogue créole*, escrito por André Breton y André Masson durante su estancia en Martinica en 1941 (Nº 3, 1942). A

finales de los años 40, el surrealismo literario renació entre los escritores argentinos, expongo el caso de Pellegrini, quien fundó la revista *Ciclo* (1948-1949) y más tarde *Letra y Línea* (1953-1954), antes de publicar su influyente *Antología de la poesía surrealista* en 1961. En 1967 Pellegrini organizó también la exposición *El surrealismo en la Argentina* en el Instituto di Tella de Buenos Aires, una retrospectiva de cuarenta años de creatividad surrealista en Argentina.

Cortázar no fue protagonista de las actividades surrealistas de la década del 40. Cuando aún vivía en Buenos Aires, ni formó parte del grupo surrealista que se constituyó en los años de posguerra en París, donde vivió a partir de 1951. Según Max Šćur, Cortázar nunca admitió abiertamente su afiliación con el surrealismo. Sin embargo, “fue uno de los más destacados conocedores y defensores del surrealismo y sus principios generales en América Latina” (Šćur 566)². Aunque fue un ‘excéntrico’ dentro del movimiento surrealista Cortázar se convirtió en un representante de su pensamiento en América Latina. No obstante, siempre mantuvo su distancia y rechazó técnicas como la escritura automática, porque en su entender ésta producía poesía insignificante (Cortázar *Artaud*, 154).

Teoría del túnel: Por una poética inconformista y radical

Teoría del túnel es el primer intento del joven Cortázar de definir su concepción de la literatura y su propia poética en el sentido de un “emplazamiento personal” (Yurkievich 16). El ensayo nace alrededor de una serie de conferencias sobre la literatura francesa que el escritor dio entre 1944 y 1945 en la Universidad de Cuyo en

² Cita original: “Although he never openly admitted his affiliation with surrealism, he always stressed his affinities with it and dealt with typical surrealist topics, taking up its methods and artistic challenges throughout his life. Along with his friend Octavio Paz, Cortázar was one of Latin America’s most prominent connoisseurs and defenders of surrealism and its general principles” (Šćur 566). Para un análisis de la (re-)concepción del surrealismo por Octavio Paz, que consta de muchas paralelas con la de Cortázar, ver Gremels (129-144) y Stanton (213-222).

Mendoza, donde fue nombrado profesor en 1943 (Yurkievich 16). Según Saúl Yurkievich *Teoría del túnel* se constituye como una amalgama entre “crítica analítica” y “manifiesto literario” (16) que radicalmente anhela reunir literatura y vida. En su ensayo poetológico, Cortázar emprende una reflexión filosófica del surrealismo, en que la cuestión por el estilo y las técnicas surrealistas juegan un papel menor. No obstante, la crítica muchas veces enfoca estas últimas cuando analiza las características surrealistas en la obra de Cortázar. Garfield hace una lectura de sus cuentos a través de los ensayos teóricos de Breton –especialmente los manifiestos– para analizar cómo Cortázar adaptó las ideas surrealistas en su mundo ficcional. Con respecto a la escritura automática en la obra de Cortázar –especialmente en su novela *Rayuela* de 1961– Sara Castro-Klarén llega a la conclusión que no puede clasificarla como surrealista porque no sigue el dictado del inconsciente en el sentido estricto de la escritura automática. Sin embargo, Castro-Klarén observa la afinidad del escritor argentino con los modelos literarios de los surrealistas –Arthur Rimbaud, Alfred Jarry y el Conde de Lautréamont³– y con la postura inconformista de ellos (Castro-Klarén 220). El enfoque en el estilo surrealista de Cortázar, y menos en su examinación teórica, se debe al hecho de que gran parte de su obra crítica sobre el surrealismo permaneció inédita durante mucho tiempo (Šćur 566). *Teoría del túnel* solo se publicó en 1994 como el primer volumen de su *Obra crítica*.

Tanto el surrealismo como el existencialismo son los puntos de partida de la poética de Cortázar. Como revela el subtítulo *Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, el autor se sitúa en la interfaz de estas dos tendencias estéticas y filosóficas. Sin embargo, para él, ambas tendencias se complementan, mientras que en la Francia de la posguerra se habían formado dos

³ Cortázar describe el estilo de Lautréamont como “vómito onírico, sexual y visceral” que casi se resiste a lo literario (*Túnel* 96). Por ello, Lautréamont se convirtió en el modelo literario principal de los surrealistas que en su entender exageraron la celebración del Conde. Dice: “Está uno harto de las hipertrofiás de los surrealistas a propósito del Conde” (*Túnel* 96).

campos opuestos: Para los adversarios Jean-Paul Sartre y André Breton la brecha entre el existencialismo, que hizo hincapié en la inevitabilidad de la realidad humana, y el surrealismo, que buscaba superar la realidad a través de la imaginación, fue insuperable. Sin embargo, en *Teoría del túnel* Cortázar pretende “reconciliar” (Šćur 567) ambas tendencias: con el surrealismo representando la dimensión ‘poética’ y con el existencialismo la dimensión ‘científica’ de la exploración de la realidad humana. Según la síntesis de Cortázar, ambas direcciones se fecunden mutuamente: “el poetismo (actitud surrealista general, individualista, ahistórica y asocial) [y] lo que parece justo llamar con igual amplitud existencialismo (actitud realista, científica, histórica y social)” (Cortázar, *Túnel* 116). Por lo tanto, el existencialismo es imprescindible para su (re-)visión surrealista del mundo. Además, su ensayo deja claro que no le interesa ubicar ambas corrientes en la historia literaria ni definir las estilísticamente. Al contrario, para Cortázar, la vigencia del surrealismo consiste en que éste va más allá de una “actividad estético-literaria” y representa más bien una “concepción del universo” (*Túnel* 103, énfasis Cortázar). No lo considera como una ‘escuela’ que crea obras de arte a través de ciertas técnicas o que se refiere a una estética de lo irracional o del sueño. Más bien, el surrealismo revela una actitud ante el mundo y por tanto una “*Weltanschauung*” (*Túnel* 104, énfasis Cortázar). Esta ‘visión del mundo’ –en el sentido del término alemán ‘*Weltanschauung*’– desafía conceptos de realidad y plantea otros modelos de la misma que consiguen “rescatar la realidad del pensamiento racionalista” (Castro-Klarén 220, traducción mía.)⁴. Aquí, Cortázar se refiere a la actitud temprana y más radical de los surrealistas que firmaron el primer *Manifeste du surréalisme* en el año 1924, en el que se declararon ‘anti-artistas’ con el dictado *Nous n’avons pas de talent* (Breton, *Manifeste* 330). Según Cortázar, los surrealistas que tarde o temprano cedieron a sus talentos dedicándose a la creación artística o literaria –en vez de seguir el sendero más difícil de

⁴ Original: “rescuing reality from rationalist thought” (Castro-Klarén 220).

desarrollar una actitud surrealista ante la vida— se “traicionaron” a sí mismos (*Túnel* 104).

Para el autor, la acción principal surrealista consiste en “descubrir” otra realidad que va mucho más allá de una actividad artística o literaria o de aplicar técnicas específicas que activan el inconsciente: “Surrealista es ese hombre para quien existe *cierta* realidad, y su misión está en encontrarla” (*Túnel* 103, énfasis Cortázar). Considera a Antonin Artaud —*le poète maudit* del movimiento por sus enfermedades psíquicas y su drogadicción— como único representante del surrealismo que ha cumplido esta ‘misión’ y que ha alcanzado “el surrealismo en el más alto y difícil grado de autenticidad”, como lo expresa en su ensayo crítico *Muerte de Antonin Artaud* de 1948 (Cortázar, *Artaud* 153). Según Cortázar la vida de Artaud refleja el surrealismo en todas sus consecuencias hasta derivarlo hacia la locura y la exclusión del orden social (*Artaud* 154–155)⁵. Sus reflexiones sobre Artaud revelan que el surrealismo es un concepto de experiencia extraliteraria que implica una categoría existencial que él define como “poética” (*Artaud* 155). Por lo tanto, la poesía no es un género literario para Cortázar, sino una forma de vida que se rebela contra cualquier domesticación de lo real y además de la literatura.

En su poética, desarrolla entonces una concepción radical de la literatura capaz de trascender el lenguaje e intervenir en la realidad extraliteraria y la experiencia humana. Según Yurkievich, Cortázar sigue “un programa [de] llevar la lengua al límite, extremarla, desaforarla para que las más hondas posibilidades humanas puedan ejercerse. [...] [E]se lenguaje [...] trasciende lo verbal para volverse totalidad humana” (Yurkiévich 24). Para abordar esta totalidad, la literatura por sí sola no es suficiente como ‘instrumento’ de exploración (*Túnel* 108), sino que es necesario establecer la poesía como un concepto de vida. En esta idea de lo

⁵ Con suma ironía, Cortázar se dirige a los profesores entre sus lectores para referirse a la locura de Artaud. Comenta: “[S]í, profesores, calma: [Artaud] estaba *loco*” (Cortázar, *Artaud* 155).

poético como categoría existencial, reside la importancia del surrealismo para Cortázar, porque éste ha optado por “llevar al extremo las consecuencias de la formulación poética de la realidad” (*Túnel* 108). En *Teoría del túnel*, el autor atribuye una significación tan inmensa a esta concepción poética de la vida y la realidad que lo postula como cosmovisión (102). La cosmovisión del surrealismo implica entonces el reconocimiento de una ‘realidad más real’. Se trata de un realismo total alcanzado por Artaud que hasta el final de su vida llevó una lucha entre el “homo sapiens” y el “animal humano” (Cortázar, *Artaud* 154-155) para acercarse a las zonas abismales de la “alteridad” dentro de sí mismo: “ese otro que balbucea más adentro, se agarra con uñas nocturnas desde abajo, trepa y se debate, buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total” (*Artaud* 155).

En *Teoría del túnel* Cortázar proclama una cosmovisión poética de un surrealismo ahistórico, que no sólo implica la aceptación de realidades múltiples –“todo es y puede ser llave de acceso a la realidad” (103)–, sino también el reconocimiento de la alteridad desde una perspectiva ontológica. La realidad representa para él ese otro desconocido e incontrolable que cohabita en todo ser humano (134). Por lo tanto, redefine el surrealismo como ética de la alteridad. En este contexto, su cosmovisión surrealista se dirige también contra una modernidad occidental que se ha encerrado en el *logos* y que ha excluido todo lo que está fuera de su control –magia, sueños, locura– de su visión del mundo. En *Teoría del túnel* considera la (re-)integración de una cosmovisión poética como una “tarea de restitución sagrada” (67). Se apoya en el concepto de ‘humanismo’ –aunque críticamente, porque éste pertenece al discurso de la Ilustración (135)– para definir el surrealismo como “humanismo mágico” planetario:

Humanismo de difícil desenlace y del que sólo vemos o participamos en un estado inicial. [...] Humanismo mágico, el surrealismo niega todo límite ‘razonable’ en la seguridad de que sólo [...] la dogmática lógica y las mezquinas condiciones deterministas de la comunidad gregaria han vedado al

hombre el acceso a lo que él, provisoriamente, denomina superrealidad (136).

Según Cortázar, la cosmovisión poética del surrealismo implica un ‘des-orden’, que luego debería de conducir a un “reordenamiento” (*Túnel* 55) que permite la aceptación de un modelo más amplio de la realidad a través de una ética de la alteridad⁶. En su revisión poetológica, globaliza el surrealismo “sin Breton” y “sin escuela” (107), concediéndole una función transhistórica y cósmica en la exploración de otros modelos de realidad que incluyen el caos y el desorden. Cortázar invita a sus lectores a adoptar este ‘otro’ humanismo implicado en la cosmovisión surrealista que está vinculada a una actitud excéntrica ante la vida. Plantea el ‘humanismo’ surrealista entonces como una actitud inconformista global: Se constituye como una visión del mundo que nunca acepta la realidad tal como es, sino más bien tal como aún debería de ser descubierta y –en el sentido de la acción surrealista– reinventada.

En este sentido, el surrealismo es el garante transversal del inconformismo que se rebela contra cualquier norma o regla literaria y por tanto contra un orden hegemónico a nivel global. Por mantener esta función inconformista Cortázar afilia el surrealismo con su propia poética. Al mismo tiempo nos recuerda que la tarea ‘cósmica’ del surrealismo es la de jugar el papel del ‘otro’ excéntrico que se resiste de ser ‘asimilado’ a un centro geográfico o cultural determinado. Es por ser ese excéntrico y no por ser una escuela literaria inventada en Europa que Cortázar acepta el surrealismo como modelo para su poética transcultural.

⁶ Con respecto a la concepción de ‘superrealidad’ de Cortázar, Lázlo Scholz mantiene: “A mi juicio, de todas las influencias detectables en la poética de Cortázar, los rasgos surrealistas son los más fuertes. [...] Su concepción de la realidad ‘amplia’ coincide básicamente con la ‘superrealidad’ entendida como una superrealidad que abarca mucho más que lo que los realistas pensaron” (Scholz 66).

Julio Cortázar en India

Prosa del observatorio y la escritura sin tiempo

Edivaldo González Ramírez

Universidad Nacional Autónoma de México

gr.edivaldo@gmail.com

Resumen: A partir de sus viajes a India, Julio Cortázar escribió *Prosa del observatorio*, obra en donde el autor llevaría a cabo la rebelión más importante contra la noción de literatura en Occidente. Este artículo problematiza cómo Cortázar abandona la experimentación temática y estructural dentro de la obra, para trasladar el cuestionamiento experimental a la noción misma del libro y de literatura.

Palabras clave: *Prosa del observatorio*, Julio Cortázar, India, Oriente, viaje

Résumé : À partir de ses voyages en Inde, Julio Cortázar a écrit *Prosa del observatorio*, œuvre dans laquelle l'auteur mènera la rébellion la plus importante contre la notion de littérature en Occident. Cet article problématise la manière dont Cortázar abandonne l'expérimentation thématique et structurelle dans l'œuvre pour transposer le questionnement expérimental dans la notion du livre et de littérature.

Mots-clés : *Prosa del observatorio*, Julio Cortázar, Inde, Orient, voyage

Abstract: From his voyages to India, Julio Cortázar wrote *Prosa del observatorio*, work in which the author leads the most important rebellion against the notion of literature in the West. This article discusses how Cortázar abandons the thematic and structural experimentation within the book, to transfer the experimental questioning into the very notion of book and literature.

Keywords: *Prosa del observatorio*, Julio Cortázar, India, East, trip

De golpe te das cuenta de lo que es Asia, ese vivero increíble de hombres y fuerzas; al lado de eso, Europa es como un rinconcito en el mapa, algo viejo y cansado y paralítico.
Julio Cortázar, Carta a Eduardo Hugo Castagnino

A mediados de octubre de 1956, Julio Cortázar y Aurora Bernárdez viajaron a la India como traductores de la UNESCO. No fue la única vez que visitarían el país de Rama y Bharata, sin embargo, sí sería uno de los primeros viajes que realizaron fuera de Europa, auspiciados por la movilidad que les otorgaba el pertenecer a una institución con tintes e impulsos universalistas. Durante los meses que precedieron al desplazamiento, la invitación al viaje fue un *leitmotiv* que acompañó la escritura de los dos traductores, quienes dos meses antes habían rechazado dos puestos permanentes en París y quienes habrían de crear, a través de cartas, una imagen de India antes de llegar a ella. Doce años más tarde, en febrero de 1968, Julio Cortázar y Aurora Bernárdez regresaron a India en situaciones completamente diferentes, esta vez cobijados por la hospitalidad del poeta y embajador mexicano, Octavio Paz. En esta segunda ocasión, la pareja recorrería los templos del Triángulo dorado, bailarían en la Embajada de México en Nueva Delhi y escribiría relatos pormenorizados sobre la desigualdad que años atrás los había horrorizado. Tras el segundo encuentro con India, que en muchos sentidos fue una continuación del primero, la pareja se separaría definitivamente y tras él sólo quedarían los escritos, las fotografías que crearon antes, durante y después del viaje.

En su clara separación temporal, estos dos desplazamientos estuvieron atravesados por libros, guerrillas, fama, situaciones que habrían de condicionar la interpretación de las experiencias vividas; sin embargo, en su conjunto, estos dos viajes a India serían fundamentales para pensar y reflexionar sobre la escritura, los

límites del decir en la sociedad occidental y la función de la literatura en la instauración y producción de sentido. No es vano señalar que el tiempo invertido y las páginas dedicadas a India (o mejor dicho al viaje a India) son numerosas y abarcan diversos géneros, entre los que destacan la epístola, el cuento y la prosa poética. Es decir, el recorrido escritural de Julio Cortázar es sumamente complejo y más que articularse a través de la India como núcleo temático, se desarrolla como un proceso de autorreflexión sobre la escritura. A diferencia de otros viajes, como el iniciático a Cuba o a Nicaragua, el viaje a la India representa un punto de quiebre dentro de la escritura cortazariana, pues a partir de él se establecieron nuevos caminos escriturales en donde la noción de autor, de literatura y de libro no corresponde con el ideal de compromiso que tuvo el autor durante los años sesenta. En este sentido, Cuba no cambió las categorías estéticas con las que Cortázar salió de Argentina, sino que, por el contrario, las reafirmó en el ideal de intelectual *engagé* unido a la Revolución; en cambio, el encuentro con Delhi expuso cuestionamientos sobre la escritura más allá de los discursos hegemónicos en Occidente.

Frente a los diversos textos que, directa o indirectamente, produjeron de estos viajes, *Prosa del observatorio* (1972) tiene un lugar central en la producción literaria del autor, no sólo porque marca un antes y un después en la materialidad y la hibridez de los libros que publicará Cortázar, sino porque en él se llevará a cabo la rebelión más importante contra la noción de literatura en Occidente. A partir de *Prosa del observatorio*, Cortázar abandonará la experimentación temática y estructural *dentro* de la obra, para trasladar el cuestionamiento experimental a la noción misma del libro y de la literatura. A diferencia de los juegos formales de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969), en donde el peso del autor como autoridad literaria hacía posible el proyecto editorial de Siglo XXI, *Prosa del observatorio* pondrá en tela de juicio, no sólo los límites de lo literario, sino la autoridad del autor y las pautas interpretativas de los lectores. Asimismo, es fundamental señalar que, a partir de este libro, los textos de Julio

Cortázar fueron distribuidos de maneras diferentes a las convencionales, lo cual se verá reflejado en el compromiso con causas políticas (como sucedió con *Libro de Manuel* y *Los aeronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*).

Para analizar esta obra, genéricamente imposible de clasificar, pues bebe tanto del género epistolar como de la escritura científica, pasando por el ensayo, la poesía y la fotografía, es necesario atender a tres ejes centrales: 1) su cuestionamiento a la noción de literatura; 2) su imbricación con la fotografía y la arquitectura; 3) su alusión a la paradoja y a los límites escriturales. Por causas de espacio, me centraré en el primero de ellos: el que tiene que ver con el cuestionamiento sobre la existencia de la literatura.

Escribir el asombro y el tiempo

A la mitad de su vida, después de haber participado en guerras y enfrentar invasiones, el sultán Jai Singh II construyó, entre 1724 y 1735, cinco observatorios en las cinco ciudades donde su poder podía leerse: Delhi, Mathura, Benares, Ujjain y Jaipur. La finalidad del guerrero astrónomo era educar a la ciudadanía en la interpretación del macrocosmos y su relación con el microcosmos. Un ejercicio que, en un movimiento, dejaba asentado la lógica de su poder, su autoridad en asuntos espirituales y su fascinación por los números, el absoluto y la noche. De los cinco instrumentos arquitectónicos creados, el más importante se construiría en Jaipur, ciudad que con el tiempo se convertiría en la capital de su reino.

Más de doscientos años después, en India (una construcción imposible e impensable para Jai Singh), Julio Cortázar recorrería el laberinto astronómico en compañía de Aurora Bernárdez y Octavio Paz. Armado con una cámara fotográfica y del recorrido revolucionario en Cuba, el novelista habría de leer las marcas de ese artificio visual, al cual el tiempo, las guerras y el colonialismo habían borrado la significación para la cual había sido creado. En 1968, año en el que se da el segundo viaje a India, Cortázar y Bernárdez aún trabajan como traductores; no obstante, Cortázar

es el autor de *Rayuela* y su papel como traductor de Latinoamérica para el público europeo, así como de Europa para los latinoamericanos se ha concretizado, posicionándolo como una de las voces latinoamericanas más importantes en los años sesenta. No obstante, más allá del ejercicio de poder por parte del sultán, del conocimiento erudito que se escapa incluso a los especialistas, Cortázar reconstruye la empresa de Jai Singh II a través de la pulsación de búsqueda, del asombro que construye un observatorio para poder entender un fragmento del universo, y es allí donde Jai Singh es interpretado como artista y el observatorio como una obra de arte.

De esta manera, el espejo en el que se convierte Jai Singh II sirve para que Cortázar se asome en él y reflexione sobre el lugar que ocupa el arte en la sociedad, discuta la noción de obra y cuestiona la noción del autor como regulador del espectro literario. En este caso, para Cortázar no se trata solamente de escribir la experiencia de la India, sino de escribir un texto que sea igual que el observatorio que se mantiene en pie, ajeno a la propia significación y a los fines para los que fue creado, imparable ante las interpretaciones que se hagan de él.

Prosa del observatorio vio la luz en 1972 gracias a un proyecto editorial impulsado por Lumen para conmemorar el Día Internacional del Libro. En su serie titulada “Palabra e Imagen”, la editorial presentaba trabajos de Pablo Neruda, Camilo José Cela y Alejandro Carpentier, en los cuales existía una voluntad de unir la escritura con la imagen, principalmente la fotografía (Nouzeilles 135). Si bien, en un trabajo posterior se abordará la cuestión de la imagen en *Prosa del observatorio*, ya sea en la idea de fotolibros, como los llama Gabriela Nouzeilles (2016), o en los proyectos fotográficos como lo expresa Marcy Schwartz (2012), es necesario exponer ahora que, a diferencia de los libros anteriores, el de Julio Cortázar partía de un principio aglutinador en donde se incluía, además de la fotografía, la escritura científica, el género epistolar y la poesía. En este caso, la confluencia de distintos tipos de lenguajes y de posibilidades de escritura crean en el libro contradicciones y

confrontaciones cuya interacción desvanece las barreras discursivas, en un intento de generar nuevas formas de creación.

En el caso de Julio Cortázar, el artefacto literario que el autor nombró: *Prosa del observatorio* se articula a través de tres soportes comunicativos: 1) Las fotografías que Cortázar tomó al observatorio de Jaipur en su primer viaje a la India; 2) la reescritura de un artículo científico en torno al ciclo de vida de las anguilas; 3) las cartas ficcionales que el autor envía a los autores del artículo citado. Estas escrituras, que en realidad representan discursos y saberes validados por Occidente, son unidas a partir de una problemática central: ¿cómo escribir lo inaprensible?, ¿cómo escribir la inconmensurabilidad de la vida? Es decir, Cortázar parte de la obsesión del sultán Jai Singh II, quien en su afán de explicar la relación del microcosmos con el macrocosmos construyó un observatorio para entender el inexplicable curso de las estrellas; de la misma manera que un escritor argentino doscientos años después creó una obra *literaria* para intentar responder o calmar la misma obsesión del sultán.

En todo caso, estas formas escriturales están agrupadas en torno a dos núcleos temáticos: el ciclo de vida y muerte de las anguilas (metáfora de lo inexplicable, lo inaprehensible, la vida), y del observatorio astronómico construido en Jaipur por el sultán Jai Singh II, entre 1724 y 1735 (el cual representa los artefactos y artificios humanos que intentan explicar una realidad inconmensurable: ya sea un libro, un tratado o un observatorio).

En este sentido, *Prosa del observatorio* es de difícil clasificación no sólo por la voluntad transgresora del autor, sino porque su función interna es discutir los poderes discursivos e ideológicos que sostienen a las escrituras validadas como literarias (por esta razón, la crítica habla de él como un ensayo poético, prosa poética o un texto cosmogónico). En cualquier caso, prosa, poesía, ensayo, todos estos elementos en realidad no se anulan, sino que cuestionan los géneros (los cuales funcionan como instituciones reguladoras y creadoras de pautas escriturales y de lectura).

Ante esta situación, la reflexión en torno a los géneros realizada por Miguel A. Garrido Gallardo (1988) puede servirnos, pues para él, el género literario

se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla; [y] es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama novela o un poema [...] (20).

Para el crítico, los géneros son posibilidades de escritura y de lectura que se incorporan en una institución social que dota de sentido a ciertas producciones culturales: la literatura. Es decir, la literatura como institución norma y resignifica ciertos escritos sociales.

Partir de estas nociones, o por lo menos enunciarlas, es válido para eludir un análisis que, en su afán de encumbrar un tipo de experimentación canonizada en el siglo XX, deje de lado los discursos y poderes que institucionalizan un tipo de hacer y de crear. Debido a esto, el análisis que propongo, no parte de la noción de experimentación que posiciona al escritor como panacea de todos los cambios literarios, sino que se basa en el diálogo de un producto (en este caso el libro) con toda la red de significaciones que lo limitan, lo encumbran, pero también lo resignifican.

Debido a su búsqueda de libertad de significado, en *Prosa del observatorio* la narración no ocupa un lugar central, como en casi todas las producciones escriturarias de Julio Cortázar. En el libro no existe una historia marco que guíe estos cruces intermediales o una los diferentes discursos expuestos en una unidad aprehensible (y por tanto racional) por medio de la narración. Por el contrario, la relación entre discursos, lenguajes y posibilidades de escritura se establecen a partir de una imagen: el ciclo vital de las anguilas. A partir de esta imagen, como en la poesía, los distintos discursos expuestos en el libro (que no son otra cosa sino formas de leer y aprehender la realidad) se baten entre ellos para dar un

significado, todos igualmente metafóricos, de las anguilas y de su eterno devenir hacia el nacimiento y la muerte.

Al hablar de las unidades del discurso, Michel Foucault (1969) describe, en *L'Archéologie du savoir*, la fragilidad en la que se sostienen los cortes del saber que crean disciplinas, nociones de obra y autor, y que distinguen discursos como el filosófico, el político y el literario (31). Después de todo, recuerda el filósofo, « la 'littérature' et la 'politique' sont des catégories récentes qu'on ne peut appliquer à la culture médiévale ou même encore à la culture classique que par une hypothèse rétrospective » (33). Es decir, la literatura está sujeta, no sólo a las redes de lectura, los lectores o la tradición, sino también a las reinventiones de esa tradición, que crea maneras de leer y de censurar un escrito, cuya creación está anclada a las posibilidades escriturales de donde fue creado. Bajo estas premisas, escritura y lectura no son ajenas a un ejercicio de poder, sino que están relacionadas directamente con él.

Hacer este pequeño paréntesis sobre la obra foucaultiana es necesario, porque uno de los primeros ejes que guía a *Prosa del observatorio* es la confrontación entre el discurso científico contra el discurso literario. En la nota al lector, Cortázar explica que en el libro se “retomará” un artículo especializado elaborado por Claude Lamotte publicado un año antes en *Le monde*, el cual tiene por tema el ciclo vital de las anguilas. Es decir, en las páginas del poema en prosa o ensayo poético, el artículo será reapropiado bajo otro orden escritural, ajeno al sistema de símbolos y de prácticas donde fue creado. La apropiación de textos no-literarios convertidos en literatura estará presente en *Libro de Manuel*, la obra paralela que escribe Cortázar en ese momento; sin embargo, a diferencia de la novela del setenta y tres, en el libro sobre Jaipur y su observatorio, no se subordinará el texto no-literario a un ideal estilístico, sino que convivirá con él para vislumbrar las propias reglas escriturales que existen en la idea de literatura.

Para problematizar esto, en *Prosa del observatorio*, el autor (en ausencia de la voz narrativa, poética o ensayística) establece una correspondencia ficticia e imposible con dos especialistas en an-

guilas: el profesor Fontaine y la señorita Callamand, científicos que son cuestionados por la esterilidad de sus estudios sobre el ciclo de vida de las anguilas, pues son incapaces de ver las innumerables significaciones que pueden tener *las anguilas* en el tiempo, tanto para un indio fascinado con la astronomía, como para un escritor argentino que escribe sobre la India:

Bella es la ciencia, dulces las palabras que siguen el curso de las angulas y no explican su saga, bellas y dulces e hipnóticas como las terrazas plateadas de Jaipur donde un astrónomo manejó en su día un vocabulario igualmente bello y dulce para conjurar lo innominable y verterlo en los pergaminos tranquilizadores, herencia para la especie, lección de escuela, barbitúrico de insomnios esenciales [...] (27).

La equiparación de la ciencia del profesor Fontaine y la señorita Callemand con el lenguaje astronómico de Jai Singh II evidencia que, con el tiempo y el desarrollo o pérdida de saberes, un lenguaje especializado se vuelve inexplicable e incomprensible para los lectores futuros, quienes, abrumados por las mismas preguntas, establecen empresas similares. Asimismo, el autor señala que estos lenguajes eruditos, es decir, cifrados para todos, menos para los iniciados, funcionan como un tranquilizante que define y normaliza lo inconmensurable a través de convenciones artificiales: ya sea la ciencia, la arquitectura o la literatura. De esta manera, el lenguaje científico, el poético y el sagrado mantienen una misma unidad en el fondo. Frente a esto, en *Prosa del observatorio* leemos:

También la señorita Callamand y el profesor Fontaine ahíncan las teorías de nombres y fases, embalsaman las anguilas en una nomenclatura, una genética, un proceso neuroendocrino, del amarillo al plateado, de los estanques a los estuarios, y las estrellas huyen de los ojos de Jai Singh como las anguilas de las palabras de la ciencia [...] (39-41).

En este sentido, el observatorio y el texto científico comparten un mismo origen, y su obsesión de hacer comprensible lo incomprensible es equiparable a otras empresas humanas que han desarrollado otros lenguajes técnicos e igualmente tranquilizadores. Una de ellas, aquellas empresas escriturales catalogadas, limitadas y censuradas bajo el concepto de literatura. En este punto es importante señalar que, más que una elevación de las potencialidades de la “literatura” frente a la ciencia (en la cual esta última sería estéril, mientras la primera tendría todas las potencialidades creadoras), el texto de Cortázar discute la misma existencia de un lenguaje estético perfectamente delimitado y funcional en la sociedad. Es decir: ¿por qué existe la literatura? El planteamiento no es sencillo, puesto que cuestionar el lugar de la ficción, de la literatura y de la estética no sólo presupone un autocuestionamiento en cuanto al desarrollo de una actividad escritural, sino un verdadero estallido en la distribución de lo sensible, la cual ha delimitado el espacio y la función de los saberes. En todo caso, cuando se cuestiona la noción de literatura también se hace de la política y de la separación que existe entre ellas.

Hacer dialogar el discurso científico con el literario, por un lado, plantea la precariedad donde descansa la división entre la escritura científica y la artística; por el otro, expone que detrás de la escritura científica hay un impulso tan obsesivo y válido como el del poeta. Sin embargo, este impulso, este deseo de explicar por medio de las herramientas expresivas con las que se cuenta, han sido esterilizadas por el propio sistema escritural que rige las convenciones y pautas letradas. En este caso, las disciplinas, los géneros, las estrategias escriturales, como el mismo método científico, son corazas que esconden el verdadero impulso de sorpresa, miedo que origina, paradójicamente, el deseo de escribir.

Ahora bien, es importante señalar la función que tiene el género epistolar en *Prosa del observatorio*, pues no sólo se le utiliza para enfrascar al arte contra la ciencia, sino que al mismo tiempo que se le cuestiona generando subtextos, pasajes ensayísticos, se lo transforma en algo más. En este punto, cabe recordar que las

cartas poblaron ciudades y civilizaciones antes que los cuerpos, asimismo, que éstas fueron vehículos ideológicos y engranajes decisivos para la creación de sujetos coloniales o imperiales, si lo consideramos a la manera de Pratt (2010) y Said (2008). Dieciséis años atrás, el propio Cortázar había utilizado la carta como forma de asimilar la experiencia vivida, y no había hecho más que reducirla a un espacio exótico y tranquilo, en donde la escritura volvía inofensiva la vida.

Sumados los elementos antes descritos, es posible entrever que el interés principal que guía a *Prosa del observatorio* es eliminar las marcas de poder, las nociones de orden que aprisionan a la escritura en discursos e ideologías que viven a través de ella y le imponen nociones que nunca o siempre estuvieron ahí. En este punto, la prosa de Cortázar intenta sacudirse y no significar lo que quiere decir, sino lo que nunca puede ser dicho, tal como lo hace el observatorio en Jaipur que mantiene oculto su diálogo secreto con las estrellas.

Los límites de la escritura en Occidente

Para cerrar este texto, regresemos a la dificultad que existe para interpretar *Prosa del observatorio*, pues este libro-aparato está diseñado a partir de trampas estructurales, de paradojas y contradicciones que anularían cualquier lectura que se haga de él. En todo caso, ¿la escritura no es sino una forma de autobiografía? ¿Un vehículo por el cual las obsesiones y las experiencias buscan perdurar más allá de sí mismas? Las interpretaciones más incisivas intentan explicar las metáforas e imágenes a través de las problematizaciones que hace el libro (como por ejemplo las posibilidades del lenguaje para enunciar la realidad o el lugar del discurso letrado frente al científico), e intentan dotar de significado a las anguilas, que en un momento son estrellas, palabras u obsesiones. Sin embargo, otra parte de la crítica ha estudiado, no el significado, sino los esfuerzos semánticos y estructurales que unen el ciclo vital de las anguilas con dos metáforas que explican el tiempo: el anillo de Moebius y el ouroboro.

Uno de los estudios más importantes para pensar *Prosa del observatorio* en relación con el anillo de Moebius ha sido escrito por Yanna Hadatty, quien señala la existencia de “opuestos complementarios” que rigen la estructura del libro, y que configuran las dos caras de la cinta imposible. En su texto, Hadatty (2009) analiza la manera en la que la interacción de estos opuestos (aunado al tópico principal de “estar entre”, no en uno de los polos definidos) anula los pares binarios y, por tanto, la delimitación por medio de las palabras y de los conceptos. En este punto, el texto como cinta de Moebius, más que separar sus partes contrarias, las une. Hadatty escribe: “El texto concluye, como los otros de Cortázar, epifánicamente, anunciado el tiempo nuevo, en el que ‘la conciliación será posible’, y en el que se acabará el desgarró de anverso y reverso” (5-6). En este sentido, más que una problematización de formas genéricas, de lenguajes y producciones artísticas, el libro es una hibridación de todos ellos, en donde la imagen y la palabra son el reverso de la otra, y donde coexisten los especialistas en anguilas con los sultanes astrónomos. Vencida la barrera discursiva que separa y clasifica, los textos se vuelven uno solo y de esta manera dejan de estar aislados por los espacios y las prácticas que las sustentan. Así, París y Jaipur no están jerarquizadas, sino que existen en la misma cinta que las conecta:

[...] la migración de un verbo: discurso, decurso, las anguilas atlánticas y las palabras anguilas, los relámpagos de mármol de las máquinas de Jai Singh, el que mira los astros y las anguilas, anillo de Moebius circulando en sí mismo, en el océano, en Jaipur, cumpliéndose otra vez sin otras veces, siendo como lo es el mármol, como lo es la anguila: comprenderás que nada de eso puede decirse desde aceras o sillas o tablados de la ciudad (Cortázar 11-13).

De esta manera Julio Cortázar es, al mismo tiempo, el académico, el astrónomo, el fotógrafo amateur y el escritor que ante el desconcierto crean un artículo, un observatorio, una foto y un poema en prosa. La cinta de Moebius, el oroboro místico, tras-

ciende así el tiempo, y las diferentes manifestaciones del arte son la misma, así como un fuego es todos los fuegos.

Ahora bien, un referente ineludible de las anguilas, esas escaleras de carne y movimiento, es el uroboros, la paradoja ancestral con la cual las culturas antiguas representaban la eternidad y el tiempo. Una serpiente que se muerde la cola, que se devora a sí misma y que nunca termina de desaparecer ni de existir. Esta paradoja ha sido expuesta en los dibujos de Escher, en los teoremas de Gödel o en los cuentos de Borges: una paradoja que elimina el razonamiento que lo crea. En este punto, vale la pena pensar que la paradoja, tal como la concibe Douglas R. Hofstadter (2014), es más que un sinsentido estético, pues demuestra los límites de un sistema lógico (o matemático), puesto en crisis por el fenómeno de la autorreferencia (23). Es decir, la paradoja, en su cercanía con lo infinito, da cabida a nuevas formas de conocimiento, a una conciencia, más allá de los límites conceptuales expuestos bajo una lógica de pensamiento. En este sentido, el texto cortazariano se autodevora, se rebela contra las propias estructuras que lo dotan de significado, para convertirse en un texto propio de su época, pero que al mismo tiempo escapa de ella.

Una vez vencidos los límites estructurales y discursivos, la escritura de Cortázar estará más cercana a los lenguajes y escrituras que suceden más allá de los libros, que pasan en los parques, en las líneas de metro o en las autopistas infinitas. Es por eso que el escritor abandonará paulatinamente la novela y el cuento, para centrarse en prácticas artísticas que no puedan ser asimilados por el mercado. Por el momento quedémonos en una imagen de *Prosa del observatorio*: la de Cortázar y Jai Singh II viendo en un mismo momento el observatorio en Jaipur, asombrados e indecisos, pero con la sensación de que no hay que regresar a ningún lado para concluir el viaje, pues éste termina en las páginas que son otros muros y como muros también tratan de aprender el vuelo astronómico de las anguilas que pasan al mismo tiempo en París, India y Argentina.

VARIACIONES MEXICANAS RECIENTES

El *Diario del dolor*. La escritura patográfica

Adriana Sandoval

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

asandola@yahoo.com

Resumen: En este artículo se analizan las relaciones entre el *Diario del dolor* de María Luisa Puga y sus cuadernos (diarios) inéditos.

Palabras clave: María Luisa Puga, dolor, diarios, enfermedades

Résumé : Cet article propose une analyse des relations entre *Diario del dolor* de María Luisa Puga et ses cahiers (journaux) inédits.

Mots-clés : María Luisa Puga, douleur, journaux, maladies

Abstract: This article proposes an analysis of the relationships between María Luisa Puga's *Diario del dolor* and her unpublished diaries.

Keywords: María Luisa Puga, pain, diaries, illness

El *Diario del dolor* fue el último texto publicado por María Luisa Puga¹. Es relativamente corto (92 páginas), con cien entradas numeradas, cada una de las cuales ocupa aproximadamente una página (o menos). Se publicó en la editorial Alfaguara, en coedición con el Claustro de sor Juana y CONACULTA, en el 2003, pocos meses antes de su muerte. Salió acompañado de un cedé en el cual María Luisa lee el libro.

Dado que la vida de los enfermos queda detenida y fragmentada por la enfermedad, cobra sentido el hecho de que ML presente su texto en fragmentos, en apartados. Fundir la forma con el fondo parece ser el propósito.

Es dable identificar en este texto a la voz narradora con la de la escritora. En el texto, narrado en primera persona, destacan tres personajes, además de la narradora: Dolor, sin lugar a dudas el más importante (después de la voz narradora), la escritura y el miedo. El único para el que reserva la mayúscula es el primero, el predominante y más visible.

Entre los temas tratados hay varios que aparecen con frecuencia en narraciones testimoniales de enfermos crónicos: el proceso incesante de adaptación a las nuevas circunstancias (tanto de parte del enfermo como de quienes viven con él); el papel de la medicina y de los doctores; el efecto de una enfermedad crónica que incide en la manera en que la enferma se ve a sí misma, como la manera en que los demás la ven: es decir, cómo se ve afectada su identidad —sólo por mencionar tres de los temas fundamentales. Sin embargo, si bien comparten elementos comunes, la experiencia de cada enfermo es única, al igual que su manera de narrarla.

El *Diario del dolor* de MLP no se parece a los libros sobre las enfermedades de las que se ha salido con éxito, o al menos se ha logrado convivir con ellas. No es tampoco una crítica a la medicina alópata ni a las instituciones médicas. Es un texto distinto. El libro tiene como base la enfermedad pero sobre todo sus conse-

¹ Este texto es una parte de un trabajo más amplio.

cuencias; entre las más importantes está el dolor, que ya ha pasado de ser síntoma a ocupar un primer plano, a ser constante. Hoy en día se han llevado a cabo estudios más extensos sobre el dolor, y Fernando Cervero señala que ya se reconoce al padecimiento de dolor como una enfermedad en sí misma (15). Lo mismo anota Morris (pos. 964). Si bien ML habla de la medicina social y hace algunas observaciones, podríamos decir que son más bien descripciones de su funcionamiento.

El libro de ML ciertamente no es una “historia de éxito”, ni puede serlo, por la naturaleza de la enfermedad. La artritis reumatoide no tiene cura y presenta grandes variaciones de paciente a paciente. En las enfermedades incurables y crónicas, según Clark, la restitución no es posible (94). Lo que hace la medicina es intentar manejarla, aminorando las molestias inherentes, en la medida de lo posible, para quienes la sufren.

El libro de ML cumple, pues, otras funciones. Es, para empezar, un intento de poner en palabras su enfermedad y todo lo que conlleva, y al hacerlo, darle una realidad concreta: aceptarla, enfrentarla. Anne Hawkins llama “patografía” a este tipo de escritura (que para ella es “un subgénero de la autobiografía”). La patografía sirve, “no sólo para describir el proceso de desorden”, “sino también para restaurar a la realidad la coherencia perdida y descubrir, o crear, un significado que pueda aglutinarla de nuevo” (3). Aquí vale acotar que el *Ddd* de ML no fue escrito, a diferencia de muchas autobiografías o memorias, mirando hacia atrás, en un ejercicio de retrospectión. Este diario fue escrito en presente, en el momento mismo en que la autora vivía las experiencias narradas. Por ello, tampoco tiene un final cerrado, sino abierto: la enfermedad y Dolor seguirán con ella.

ML, como otros patógrafos, partió de la idea de comunicar sus vivencias, sus experiencias, en una suerte de terapia. La publicación es parte del proceso de comunicación; recordemos también que, además de la publicación del texto junto con el cedé, hubo la idea de que ella acudiera a centros de salud para leer fragmentos de su libro a otros pacientes con enfermedades crónicas, a fin de

compartir de viva voz su experiencia y la manera en que ella había vivido el dolor y la pérdida de salud. En esta medida, el texto es doblemente terapéutico: lo fue para ella al escribirlo y para quienes lo lleguen a leer o escuchar, también podría tener ese efecto.

Este libro fue el intento de ML de organizar verbalmente la enfermedad, sus efectos, de darle algún significado a su enfermedad, a su dolor. Lo hace usando la herramienta de su elección: el lenguaje. Los seres humanos siempre contamos y nos contamos historias; al hacerlo, “no sólo se habla del ser, sino que ello es un medio del ser”, asienta Clark, parafraseando a Roy Schafer (53). Los escritores lo hacen profesionalmente.

Al comentar las imágenes bélicas que se usan con mucha frecuencia para describir el proceso de intento de curación de alguna enfermedad, Hawkins escribe que al inicio de estas etapas es obviamente necesario identificar al enemigo. Después de tal identificación, hay que medirlo y después combatirlo (69), en consonancia con una estrategia de tipo militar. Si bien ella se refiere más al proceso de tratamiento, en el caso de ML se trata más de nombrar al enemigo, al que ella identifica como Dolor, y a partir de ahí de seducirlo, convencerlo, pasarlo de su lado. Curiosamente, ML se centra más en l o que sería un síntoma de la enfermedad: el dolor, y no en la enfermedad misma. La enfermedad pasa a un segundo plano, más abstracto, dado que lo que sí está presente y es perceptible es su consecuencia, el Dolor. Hay una posible explicación de ello en uno de los cuadernos². La frase empieza con el deseo de que Isaac no sienta culpa con ella, sino que se ocupe de las culpas que él ha elegido, no de la que le ha sido impuesta de alguna manera, como su enfermedad. “Así como yo escojo mi dolor. ¿Porque cómo podría escoger a la artritis? Me es antipática. Es una mujer como [su madrastra]. No, por ella no puedo sentir simpatía. Puedo tratar de aceptarla (como lo hice con Meche [su madrastra]), pero no establecer una relación”

² Todas las referencias a los cuadernos de MLP serán dadas en relación con la fecha. No hay números de páginas. Son cuadernos manuscritos.

(domingo 26 de mayo del 2002). ML piensa, entonces, que ella es la que ha elegido a Dolor, que el padecimiento es su elección, que tiene el control sobre él, aunque no sobre la artritis, una enfermedad multifactorial, un tanto inasible y misteriosa, tanto para los doctores como para los enfermos.

Enfocarse en Dolor es también un intento muy deliberado de tomar control de la enfermedad, de los malestares, y de jerarquizar, catalogar, y de intentar definir lo que le sucede. Es un intento de exorcizar, también, a Dolor, y, si no de erradicarlo, al menos conversar con él; de recuperar el control sobre su cuerpo mermando, sobre su identidad cambiante. Un cuerpo distinto, escribe Clark, pide una identidad distinta (68)³. En cualquier caso, la identidad está estrechamente vinculada con la auto percepción corporal, sobre todo en los enfermos.

El *Diario del dolor* fue escrito para ver al dolor, mirarlo, observarlo, entenderlo, para intentar explicarlo, descubrirlo y, sobre todo, desarmarlo y desactivarlo. Para decirlo, para decírselo, para trabajarlo en la escritura, para darle realidad en el mundo de las palabras, donde María Luisa se sentía más a gusto y tenía más control. No lo escribió para suscitar empatía o simpatía —aunque ese pueda ser un resultado lateral—. Y en segunda instancia, lo escribió para los demás. La herramienta disponible que ML conocía mejor y con la que se sentía más cómoda, fue el lenguaje.

Según Clark, otra función de la narración de las historias de enfermedad tiene el objetivo de la reparación del “daño que la enfermedad ha ocasionado al enfermo [al] perder el conocimiento de cuál es su lugar en la vida, y hacia dónde se dirige”, y que lo lleva a la narración de historias “que son una manera de redibujar los mapas y encontrar nuevos destinos” (53).

Cuando ML llegó al Instituto Nacional de Nutrición, empieza la larga secuencia de visitas a la Ciudad de México con ese fin y la

³ ML escribe: “Cada día la lectura me convence de que el cuaderno no puede ser igual ahora. Menos con lo de mi artritis. Así como busco el tono de la narrativa, busco este tono cuadernil” (sábado 5 de enero de 2002).

experiencia de la burocracia institucional de la salud. Largas esperas, sobre todo. Incertidumbres, exámenes. Finalmente, se decide que se le hará una operación. Pero a partir de esa decisión hay que pasar todavía por una serie de trámites: más visitas a médicos, más esperas. (Recordemos que para acudir a la cita, en ocasiones también para hacerse algunos estudios, debía desplazarse desde Zirahuén.) El Instituto de Nutrición a veces lo repele, a veces lo acepta. Cuando está aguardando a que la llamen para una consulta, para un trámite, para lo que sea, a veces logra escribir en su cuaderno⁴. Otras veces alcanza a leer. En general, siente que el sitio es una especie de cárcel, y así habla del lugar. Esta sensación pasa al *Diario del dolor* en la entrada 37, intitulada “Hay cosas peores que la prisión”. Se refiere a una sensación de vacío que la asalta en ocasiones y que alude a la gran inseguridad e incertidumbre que siente frente a la operación, frente a la enfermedad, frente al futuro. Para describirla compara la sensación con “haberte quedado en la anestesia, no muerta, sólo anestesiado”, una sensación “rarísima” (37)⁵. Es como un limbo en el que no se ha decidido nada, que no la deja pensar en el futuro, ni sentir el presente, ni usar el pasado. Esta sensación de vacío tiene que ver también con el brusco ataque a su identidad. La enfermedad la ha hecho perder el piso –literalmente, puesto que le era casi imposible cami-

⁴ “En los pasillos de Nutrición, ya llevamos dos horas esperando. Hay gente que parece que tiene más. Dormita la gente, platica con viveza o gravedad, estudian largamente un papel. Otros, los más, miran sin ver. En los ojos un vacío, en el cuerpo una flojedad. Envidia a los que duermen. – / Uf. Prueba de fuego: de las siete de la mañana a las 3 de la tarde. Una jornada laboral completa. Pero sin hacer nada. Sólo esperar y no poder fumar y cansarse de leer y de jugar con la Palm y entonces ponerse a ver gente y descubrir que los enfermos son una misma raza. No se siente piedad por ellos, son iguales a uno...y la gran mayoría caminan mal, cojeando, como sea, pero caminan; algunos con dolor, los más con años encima. Seres que uno no ve en todas partes, sólo ahí. Y uno se encariña con ellos” (viernes 13 de diciembre del 2002).

⁵ Para precisar mi código de citación de *Diario del dolor*, señalo primero el número del apartado y luego el de la página.

nar⁶. Continúa con esta idea de vacío, cuando dice “Estoy suspendida como si hubiera perdido la gravedad” (50)⁷. Este despejar de la tierra alude, quizá, a la posibilidad de la muerte.

En el siguiente párrafo sigue tratando de darle forma a la sensación, que es como quedarse “colgado sin tener donde pisar”. Es, también, dice, como llamar a números desde una cabina telefónica, sin que nadie responda, sin saber bien a bien a quién llamar, todo con una conciencia de que todo es “un gesto de inutilidad”. Esta terrible y angustiante sensación la lleva a escribir, describir, la fatalidad: “No hay realidad, alguien te está inventando en un arranque de ocio” (37), su falta total de control en lo que concierne a su vida, a la falta de propósito, de objetivos, de sentido de la vida. Sin embargo, a partir de este vacío, ML decide “regresar”, no “como un acto de enojo, de desentendimiento. Fue un acto de salud, creo, para ver si desde aquí se puede recuperar la perspectiva” (37). Es decir, luego de esa sensación de total absurdo, de falta de piso, de inutilidad, de falta de sentido, regresa a la realidad con la esperanza de que desde ahí “se pueda recuperar la perspectiva”. Para ML, es claro, la manera de combatir, de atacar, de enfrentar, de explorar esta terrible sensación es a través de la escritura, el eje motor de su vida adulta. Resalta el uso de la segunda persona, para alejarse de sí misma y se presentarse como recipiendaria de la voz, al mismo tiempo que la emite. Esta persona gramatical luego está seguida por la voz pasiva refleja, que ahonda la distancia entre ella y lo narrado.

En medio de esta relación con la institución de salud, ML tiene un sueño donde Nutrición aparece exactamente como algo diferente de una cárcel:

⁶ Véase el artículo de Sonia Cejudo.

⁷ El miércoles 18 de noviembre escribe: “En Nutrición comienzo a escribir en mi cuaderno. Muchísima gente. Mi turno es el 171. Ha sido una mañana de veras diabólica. El dolor del brazo me hizo llorar en la noche. Y ahorita, para escribir, en la mano, el hombro. Me siento perfectamente desvalida en esta ciudad que está dentro del aquí. Ayer me quedé flotando. Ahora estoy entre miles de piernas”.

esta vez en mis sueños sí salió Nutrición, aunque disfrazado de casona rica. Los dueños, una pareja muy arrogante, cuarentones, sumamente atractivos los dos. Se podía hacer todo en su casa, chupar, fumar mota, entrar y salir, dormir en cualquier parte. Los hijos eran locos todos. Una andaba cuidando a un potrillo y eso a la servidumbre la tenía maravillosa. No sé exactamente qué hacía, pero lo que fuera, era maravilloso (lunes 13 de mayo del 2002).

En este sueño, la vieja casona es atractiva. Ahí gobierna la libertad, es decir, lo opuesto a la realidad que ella percibe en Nutrición, donde los pacientes (tienen que serlo, en sentido estricto, pacientes con los procesos), se sienten como subordinados, pues se les ordena que hagan esto, que vayan allá, que regresen, que se sienten, que esperen⁸. Aquí, se permite todo. La frase “Los hijos eran locos todos” puede referirse a una asociación que hace ML entre estar “internada” en un hospital, y estarlo en una suerte de manicomio. Y también son internos los presos de una cárcel.

Véase la siguiente cita del viernes 10 de mayo del 2002: “Mejor hoy, pero no acaba de salir algo oscuro en relación con el hospital. El miedo a no poder fumar ni tomar (lo que podría ser un inicio para otro tipo de vida). ¿Quiero otro tipo de vida? Sí, creo que sí”.

Es decir, su sueño le permite enfrentar y resolver a su favor todas las limitaciones que sin duda encontrará en la realidad, para poder decidir cuándo entra y cuándo se va (“La sensación de encarcelamiento que me produce Nutrición”, escribe el sábado 18 de mayo del 2002). Con sus problemas incesantes al dormir, también le preocupa no tener en el hospital libertad para enfrentar esas despertadas como en la intimidad de su casa. Por ejemplo, despertarse por dolor y tal vez ponerse a escribir en el cuaderno. Pero, más que esos detalles, su preocupación se refiere más bien a la fragilidad en la que vive, donde apenas tiene alguna suerte de

⁸ El término paciente viene de sufrir, aguantar, padecer: dejan de ser agentes, dice Hawkins, para ser pasivos (88).

equilibrio, que puede perturbarse con cualquier cambio, pequeño o grande.

En el sueño, tal vez ML establece algún tipo de identificación entre ella y en particular una niña, que doma a un potrillo y maravilla a los sirvientes: esto podría ser una referencia a la indiferencia a la que se enfrenta cuando dice que es escritora y que no tiene hijos. Le gustaría, en cambio, supongo, sentirse admirada, provocar esa maravilla y admiración que la niña despierta. Finalmente, tampoco parece casual que sea además una “hija” la figura con la que se identifica, dado el estado perenne de orfandad que experimentó desde la muerte de su madre. En el sueño hay un padre y una madre e hijos, es decir, una familia completa. Recordemos que después de la muerte de su madre, la familia en la que nació cambió de alguna manera se desintegró: las niñas viven con la abuela y luego cambian de ciudad y van a vivir con el padre y su nueva familia. Su realidad familiar es totalmente distinta.

Los enfermos crónicos se ven obligados a esperar en distintos espacios, momentos, en su vida entera. La espera queda fuera del control del enfermo y así lo percibe Puga. Havi Carel, en su libro *Illness*, también menciona los periodos largos y perturbadores de espera en las instituciones de salud. Con claridad, señala que los pacientes que esperan no tienen ya mucho tiempo futuro, porque la enfermedad tiende a consumirles el tiempo. Pierden el tiempo también en las salas de espera, así como el tiempo para el siguiente análisis, para los resultados, el tiempo entre una consulta y la siguiente, el tiempo para que el analgésico haga efecto, y, finalmente, el tiempo que pasa con molestias o dolores, que se percibe como un tiempo extremadamente lento (la duración bergsoniana) (Carel 101). Aunque ML no lo describe así, sí lo experimenta de este modo. No habla mucho del futuro, precisamente por una desconfianza con respecto al progreso de las enfermedad, pero sí escribe las siguientes líneas:

Muchos correos hoy. Mi libro *Las nueve madrugadas y media* sale a comienzos del año próximo (a mí que ya me cuesta tanto

pensar en el año próximo. Ni modo). A principios de 2003. Se oye medio patético (miércoles 21 de agosto de 2002).

La autocrítica del final cumple una doble función: distanciarse y burlarse un poco de la situación, de sí misma.

ML incluye en el *Diario del dolor* una entrada llamada “La espera” (la número 36). Todos esperamos a lo largo de nuestras vidas, escribe ML. Y acota de inmediato: “Es que a mí la espera me mata” (36). La espera, en el panorama amplio, dice la escritora, son “pasos indetenibles hacia la muerte”. Hay distintos tipos de espera, sigue, pero todas son “una misma angustia”. En este momento su espera es para la operación, que es “la misma de siempre pero nueva”. Esta espera está “hecha de otras minúsculas (las colas para pagar, para ser nombrado por el micrófono, para recibir los resultados de los análisis, para poder salirse a la calle a fumar)”, todo lo cual constituye “menos escaloncitos para la gran espera: la operación”, termina (36). En un cuaderno, el sábado 16 de marzo del 2002, escribe con respecto al tema:

¿Por qué hay que esperar? Siempre, en cualquier situación de la vida hay que esperar. No hay un equilibrio entre actuar y esperar. La espera es siempre mucho más larga. De niño te dicen: al rato, mañana, dentro de dos horas. Después te dicen: cuando x o z pasen. Luego te dicen (la espera se va volviendo más específica) cuando tu padre venga por ustedes. Antes y todo el tiempo: ahorita no hay dinero. La espera va cobrando la forma de la vida. (Cuando Isaac quiere, porque yo no me puedo mover sola) cuando Isaac termine, cuando Isaac tenga ganas, y la verdad es que pareciera que la espera

⁹ “La escritura sigue siendo una, pero ahora también y muy fuerte es el espacio de vida que se ha ido estrechando. La muerte (no nada más por la operación, por todo). Por la edad, por mi situación, por una manera (esa manera que tengo) de sentir que ya hice todo. Sé que es como pretencioso: ya escribí todo. Es muy pedante, yo lo sé. / En todo caso ese lugar sí tiene que estar en este cuaderno. Veamos como lo puedo llamar: tiene que ver con un espacio que se ha reducido. Con un tiempo que ya no es infinito” (viernes 7 de febrero del 2002).

es sólo de uno, pero también es de los demás. A lo mejor la única esfera que vive activamente es la de la gestación.

No hay narrativa, pero un intento. Un esfuerzo por no irse a lo inmediato.

También tiene ML comentarios positivos sobre Nutrición, como cuando escribe el 23 de agosto del 2003: “Y en Nutrición, el tiempo está medio apretado, una hora antes de llegar con Marcial, ya había 40 gentes antes de llegar nosotros y va a empezar a las 7 en punto. Sólo que aquí de veras funciona el asunto. Es rapidísimo”.

Con una enfermedad terminal, escribe Havi Carel, que tiene una fecha aproximada de final (el promedio es de 10 años en el caso de su dolencia), es difícil pensar como lo hace la mayoría de los seres humanos, en hacer planes para el futuro (101). Se establecen límites relativamente claros, irreversibles (basados en estadísticas). El presente es el que predomina; en este presente, el cuerpo se deteriora. Es terrible pensar que el mejor momento siempre será el presente, aún con sus limitaciones, molestias, dolores, etc., pues el futuro será irremediablemente peor: más limitaciones, más molestias, más de todo lo negativo. ML comparte esta sensación con su uso del AQUÍ (con mayúsculas) —aunque a veces lo escribe con minúsculas—, que aparece en estos últimos años en los cuadernos, y de una manera decantada en el *Diario del dolor*. Este pensar desde un aquí implica soslayar el pasado, cuando estaba sana, y dejar de lado el futuro, que no pinta muy prometedor. Es una manera de aferrarse al momento que es real, de concentrarse en eso, aunque no sea un lugar muy cómodo.

Si bien no sé si sea posible hablar con seguridad de una reconciliación con la vida de parte de la escritora en sus últimos años, sí es posible mencionar que tuvo ráfagas de estos momentos del aquí en los que lograba apreciar las pequeñas cosas de la vida, como los cantos de los pájaros por las mañanas, lograr una buena posición física para escribir, hacer ejercicios en la alberca, tomar

el primer café matutino, empezar un cuaderno nuevo, tener una buena plática con su pareja...

En las vidas marcadas por las enfermedades crónicas no es raro que se experimente un cambio de atención a un mundo más inmediato, más íntimo, donde lo superfluo pierde importancia, tal vez porque el paciente se va alejando de las posibilidades prácticas, y en cambio empieza a apreciar lo más cercano, lo que tal vez antes no valoraba tanto, aquello sobre lo que todavía tiene algo de control. Su aquí tiene también algo de intento de aceptación y adaptación.

Aunque ML casi no escribe en los cuadernos sobre las personas con las que se encuentra en Nutrición, ocasionalmente sí hace alguna anotación, como la siguiente descripción de los pacientes:

Nutrición: mucha gente mayor, pero en su mayoría gente trabajadora, jóvenes. Voces de micrófonos dando instrucciones. Estar pendientes por si alguien dice mi nombre.- ahora hay un orden. No sé cómo fue decidido, pero hay unas hileras de butacas en donde todos tienen que estar sentados con un papelito en las manos. Ya no están con sus parientes. Son desconocidos. Parece que estuvieran acechando, o esperando una sentencia de muerte. En sus expresiones hay una espera tensa. La enfermera simpática recoge papelitos.- Yo soy de las que llaman por micrófono para que vaya por algún pasillo. Uno se pone a hacer cosas porque el nombre propio repica con estruendo. Es un mar de esperas. Ya no percibo clases sociales. Sólo gente.- Y cuando la impaciencia atenaza es preciso respirar profundo. Soltar, dejar que la mente se vacíe. Aflojar el cuerpo (martes 7 de mayo de 2002).

Otra descripción es la de un camillero que la empuja en la silla. ML simplemente registra la historia del personaje, no la comenta:

El tipo que empujaba mi silla creyendo que yo era más desvalida de lo que soy. Tuvo cáncer. Lo abrieron y creo que lo cerraron. No se le podía extirpar. El cuate vio a alguien en la India, que le quemó el tumor. Él siente que ya no tiene tumor. Que ya está curado. Va a checar algo de los... whate-

ver. Y empuja mi silla creyendo que estoy desvalida (Sábado 11 de mayo del 2002).

Llama la atención la manera en que abre el párrafo, donde ella escribe las percepciones que cree él tiene sobre ella y la que ella tiene sobre él. Tiene la certeza de que el camillero “cree” que ella es “más desvalida de lo que soy”, en una declaración claramente defensiva, que alude a la necesidad de pensar en sí misma como “no tan desvalida”. Su comentario se basa en su percepción, permeada más por la manera en que ella se concibe a sí misma. El camillero, es importante, es móvil, camina, le ayuda a ella. Ella se tiene que dejar llevar porque no se puede mover por sí misma: esta es la gran diferencia entre ambos.

La incertidumbre con respecto a la operación la inquieta; no puede hacer planes mientras no sepa la fecha. “TENGO LAS MANOS ATADAS” pone en mayúsculas. Tiene en mente algún taller en Eronga, un taller por internet, un viaje a Zacatecas... Y en ese mismo impulso, escribe: “En alguna parte hice una lista de las cosas que YA NO HICE. Habrá que hablar ahora de las QUE YA NO QUIERO HACER (aunque me operen.) Creo.” (viernes 7 de junio del 2002).

No he encontrado esta lista en los cuadernos de los diarios. Es significativo el orden: va de lo que no es posible hacer a lo que no es deseable; empieza por lo que ya no puede hacer, por razones ajenas a su voluntad, debido a la enfermedad; pero de inmediato remata tratando de rescatar y avivar su voluntad, el control que le queda, hablando de lo que “ya no quiere hacer”, para asentar su dominio.

En el *Diario del dolor*, en la entrada 34 (“Pasos dificultosos e inevitables”), se refiere a la primera operación para paliar algunos efectos de la artritis reumatoide. En Nutrición se está, dice “ante la impenetrable cara de la burocracia” (33). Aquí, sigue, hay muchísimos enfermos y “por más que trato de individualizar no puedo”. Lo que ve es “una sola mancha amorfa, de colores opacos, de movimientos cojeosos [sic]”. Los propios enfermos se

someten con docilidad y en silencio a este trato. “Con manse-dumbre se desprenden de ella manchitas que se encaminan por sus respectivos pasillos. La mancha madre permanece inmutable”. Además, sigue, “ahora yo soy parte de ella. Me quiero arrancar y no puedo. Ya no tengo brazos, cara o piernas”, Y concluye: “Estoy aquí y allá afuera quedó mi vida” (33).

En el *Diario del dolor*, diez entradas antes del final, menciona a un doctor de Nutrición que le recomendó no operarse. No lo volvió a ver; no por gusto sino, como escribe, porque en “Nutrición no tienes doctores, tienes expediente. Sólo así existes” (87). Se puede establecer un paralelo entre la existencia de ML (de cualquier enfermo) en el expediente escrito de alguna institución de salud, y la existencia de ML en su escritura, en su texto. Ambas existencias están dadas en papel y tinta; en la primera su vida es escrita por alguien más, mientras que en la segunda ella es la autora de la narración de su vida. Por eso necesitaba escribir sobre su enfermedad, para recuperar *su* narración. El apartado 35 termina con el siguiente párrafo: “Hospitalizarse, la operación, el sistema de Nutrición TIENEN que entrar en el cuaderno o corro el riesgo de desaparecer por completo en esa realidad paralela” (36).

Ciertamente habla de Nutrición en los cuadernos, pero no mucho más que en el *Diario del dolor*, donde tampoco añade mucho al respecto. Menciona que tiene que hacer una cita, que tiene que prepararse para ir, que hay que hablar por teléfono, las esperas. Y no obstante, en este cierre la existencia de Nutrición en el cuaderno parece ser una cuestión de vida o muerte.

En el apartado 34 (“Pasos dificultosos e inevitables”) conversa en silencio con Dolor mientras se encamina hacia Nutrición. Escribe, “estamos ante la impenetrable cara de la burocracia” (33). Habla de los pasillos, del micrófono que dirige a los enfermos a diversas direcciones. De nuevo, siente que es un enfermo más, sin identidad personal, la “mancha amorfa” mencionada antes. Al percatarse de que ella ya forma parte de la mancha, se quiere “arrancar” y ya no puede. Ha perdido control y corporeidad: “Ya

no tengo brazos, cara o piernas” (33)¹⁰. Como Dolor ha quedado fuera, dice que lo extraña, pues este espacio institucional resulta amenazante. Incluso intenta racionalizar, con Dolor: “Ni la pasamos tan mal” cuando están en la casa, un lugar conocido, familiar, más seguro que la institución. Termina el apartado preguntándose si Nutrición es “la ciudad de la enfermedad” o la “ciudad de la pausa” (34), aludiendo a la omnipresencia de la institución en su vida en ese momento, al tiempo de la enfermedad, de la institución, que no es el tiempo de afuera.

En la entrada 39 (“Vuelta a la normalidad”) explora la pregunta de dónde está la normalidad, si antes o después de Dolor. Dolor opina que está en Nutrición. Es decir, lo único real es el presente. El sitio se le antoja a Puga un lugar kafkiano, sorprendente y asombroso. Lo primero que se ve al llegar, dice, es una flecha que dice: “SEGUIR YENDO”, que evidentemente llama su atención, tal vez por el gerundio intemporal y añade: “Ah, caray, como subirse en un barquito de papel” (39), seguramente por lo frágil, hechizo de este objeto. Esto se relaciona con la sensación de pérdida de humanidad, de voluntad propia que se da una vez que se ingresa a la institución y pone el cuerpo a su disposición, sin tener una idea clara del desenlace, ni una sensación de seguridad. No ve el posible significado del letrero como una invitación a seguir caminando, a seguir viviendo.

Ya ante “la perspectiva” (que es el título de la entrada 38), ML cuenta parte de su contacto con Nutrición. Llama y nadie contesta: “Se me hace que Nutrición no existe”. Dolor interviene y dice: “Claro que existe, quién más pudo haber inventado a Kafka” (38).

¹⁰ Refiero a un sueño terrible de esta época: Pesadillas. “Tuve muchas; desagradables. Desorden. Todo se me rompía en las manos. Eso cuando era un grupo mínimo (como de ocho gentes), pero venía un gentío. Un mega gentío. La casa no era poca cosa. Enorme; con miles de habitaciones. Empezaron a llegar y el caos se desató. Yo era un atado de nervios y traía mis piezas rotas en las manos. Mis piezas rotas eran objetos y cachos de mí” (viernes 31 de mayo del 2002).

En suma, ML ve a Nutrición siempre bajo la óptica amenazante de la enfermedad, de la falta de control, de un sitio en donde ha perdido la capacidad de decidir sobre su cuerpo, si bien ella se puso a la disposición de la institución con la esperanza de mejorar, de tener una calidad de vida superior a la que hasta entonces tenía. Le pesan la burocracia, las esperas, el miedo. Sin embargo los resultados, sobre todo después de la primera operación, fueron buenos. Sin duda, bajaron sus dolores y mejoró en alguna medida su movilidad.

Dolor

Dolor está en el centro de la narración. El título del texto es ambiguo, pues puede referirse a un diario en el que se habla del dolor, o bien a un diario escrito *por* el dolor. Estos sentidos coexisten, pues se habla de Dolor de manera constante, y es claro que el diario no hubiera podido ser escrito sin la motivación de su presencia; por tanto, es un diario en gran medida escrito por él.

Es importante que el primer apartado se intitule “La forma” (9). Allí se establece una preocupación que atraviesa todo el texto: la necesidad, el deseo de encontrar la forma de Dolor, su naturaleza, su existencia, su actuar, sus motivaciones, sus características, y, claro, de poner todo eso en palabras. La necesidad es llegar a conocerlo. A partir de la entrada 3 (“La presencia”) se dirige ya directamente a Dolor, y lo hará varias veces a lo largo del texto.

Dolor, escribe en ese primer apartado del texto – aunque todavía en ese momento no lo nombra – es “desazón, incomodidad, posturas imposibles”, mezclando diversos elementos de distintas naturalezas: una emoción, una sensación, una posición física. Y sigue en el texto: “es una compañía ineludible e inasible, que es insoportablemente fuerte y no”. Su ser es también contradictorio, pues es una cosa y al mismo tiempo no lo es: “me cubre como una coraza”, y de inmediato corrige: “no, parecería que es insoportablemente fuerte y no” (9). La coraza que en principio podría ser un elemento protector, en este caso tiene el significado

contrario: la encierra con su cuerpo, acompañada por Dolor. No estamos en el reino de la lógica aristotélica.

A veces la escritora intenta describir físicamente a Dolor; otras –las más– se refiere a su actuar, sobre todo hacia ella. Desde el apartado 2 (“El espacio”) le atribuye a Dolor acciones con objetivos. “Tiende a querer ocupar todo el espacio” (9). “Desplazarlo a uno por completo”, agrega. Está aquí planteado el problema de la identidad. ¿Dónde queda ella? ¿Hacia dónde la desplaza? ¿O la hace más pequeña? ¿La desaloja de su propio cuerpo? A lo mejor ya desde aquí está planteada la posibilidad de la muerte, de su desaparición, en la medida en que Dolor va ocupando su cuerpo.

Dolor, sigue, tiene una “cara agresiva” cuando “uno” no lo deja ocupar todo el espacio. Hay que subrayar aquí y en otros lados el uso del pronombre indefinido “uno”, común en la generación de María Luisa, antes de la conciencia feminista del predominio del uso del masculino en algunas expresiones. Se utiliza, dice el DRAE, como equivalente a la persona que habla y también, agrega, se usa “aludiendo al ser humano en general”. Cuando se usa para referir a la persona que habla, hay un deseo de alejarse de la primera persona en singular, de no personalizar, de no centrar la atención en el “yo”, de incluirse en el género humano. En el caso de ML, además, contribuye a su mecanismo de defensa para alejarse del dolor, de una situación difícil; para alejarse de sí misma.

Antes de dirigirse directamente a Dolor, la primera vez que lo describe como suyo (“mi dolor”) es en la entrada 6 (“En la vida diaria”). Ese posesivo indica al menos dos cosas: desde luego, este dolor que siente, que sufre, es suyo y así lo reconoce y acepta; es también un intento de hablar de él con una dosis de cariño, como para ablandarlo, hacer su relación más íntima, más personal, más amistosa. Retoma el posesivo en el apartado 75 (“Te nombraron, Dolor”), donde se dirige a Dolor directamente como “mi viejo Dolor, mi pobre y enflaquecido Dolor” (73). Cuando utiliza esa manera de referirse a Dolor, ML parece estar hablando de sí misma, dada esta identificación con su pesadilla: él es viejo, hay que compadecerlo (pobre), está flaco. ML se asimila con Do-

lor y parece compadecerlos a ambos. Esa misma compasión reaparece en la entrada 88: “Pobrecito, mi Dolor”, cuando se duerme en el sol (en la playa) y tiene que sufrir las consecuencias de las quemadas.

El apartado 7 (“Los respingos de Dolor”) le da oportunidad para contarnos que Dolor le recuerda a un “psicópata gringo” (12), siempre al acecho. Esta descripción da una idea clara de la percepción que ML tiene de Dolor: los psicópatas carecen de empatía, suelen ser metódicos y desalmados. Son capaces de torturar cruelmente a sus víctimas con la mano en la cintura, sin remordimiento ni compasión alguna.

Esta misma entrada termina con una explicación de por qué se ha ido “encogiéndose”: “es porque lo traigo encima [a Dolor] y por más que le echo hombrazos no se quita” (12)¹¹. Una imagen muy visual de su encorvamiento. Llama la atención que en todo el texto, si bien sí menciona el uso y efecto de analgésicos, no parece ser ésa la manera de controlar a Dolor, o al menos no la más eficiente ni importante. (Aunque en la entrada 95, [“No te quieres ir, ¿verdad?”] le dice a Dolor que ya no puede tomar más pastillas “para mantenerte a raya” (89).) La idea subyacente es que ella es la que lo podrá controlar, la que lo debe controlar, a fuerza de convencimiento, de voluntad, de convicción – que en una medida importante es el sentido del significado del texto.

El apartado 13 se llama “Como no se mueve, platico con él”. Aquí, como en otros sitios, se dirige directamente a Dolor. Cuando viaja a la ciudad de México desde Zirahuén, cree que Dolor se quedará en el estudio, pero luego se escabulle y la acompaña. Y entonces le pregunta: “¿Acaso tienes obligaciones? ¿Eres como la otra cara del enfermero? ¿Cumples con un horario? ¿Haces reportes?” Y bromea: “Punzada a las doce treinta. Pellizcos a la una”. Dolor es un burócrata, “cumpliendo tu aburrido deber”. Más

¹¹ “Ivan Ilich concentraba su atención en ese dolor y trataba de apartarlo de sí, pero el dolor proseguía su labor, aparecía, se levantaba ante él y le miraba” (106).

adelante supone que Dolor prefiere el movimiento, las emociones, en lugar de provocarle este “dolor opaco, aguantable y siempre presente, como bulto que uno lleva encima” (15). Y entonces quisiera saber si no podría pedir “un cambio de plaza, algo”. Y añade: “Ni modo que te eche yo, ya no se puede”. Y concluye: “Yo ya te acepté, igual que al miedo, que por ahí anda y está tan hecho a mi vida que resulta invisible”. ML a veces sí parece estar consciente de que la presencia de Dolor es ineludible, pero otras parece guardar la secreta esperanza de que algún día puede desaparecer. La terca esperanza de la que hablan los estudiosos del tema.

En el apartado 35, “Los espacios que arman nuestra arquitectura interna”, ML explora sus espacios propios en relación con Dolor: “el escritorio, el cuaderno, el libro (sí, la computadora es el apéndice de todos ellos)”. Esos espacios, esos objetos son, de nuevo, su frazadita de seguridad. Cuando está en el escritorio, reitera una descripción física de Dolor, quien “asoma su escuálida cabeza de pelos grasientos” (35), aunque de inmediato añade que ya sabe (no dice cómo lo sabe) que Dolor no es así, y explica: “[...] pero soñar en el escritorio tiene una sabrosa calidad de ocio”. En el escritorio se vale inventar realidades: es su reino, el de la imaginación. Podría haber cierta dificultad para describirlo, pero siempre se tiene la posibilidad de inventarlo.

La primera vez que menciona a la artritis reumatoide, recordemos, es en el apartado 29 (“Explicaciones especializadas”), cuando refiere una sesión con un doctor. No es una enfermedad sino muchas, explica, repitiendo la información sobre el tejido conjuntivo que le da el médico (27). En este mismo apartado introduce algunos términos médicos de los que se aparta y aleja en cuanto le es posible. En los años de enfermedad, durante algunos días copió grandes párrafos y explicaciones médicas y especializadas en sus cuadernos, sin comentario alguno. Era un intento de comprender lo que le pasaba; sin embargo, así como las inició, sin comentario alguno, de pronto las abandonó. Dado que no interactúa con estas explicaciones, puede suponerse que no llegó a

asimilarlas, o simplemente no le sirvieron para abordar de una mejor manera la enfermedad.

En el apartado 37 (“Hay cosas peores que la prisión”), ML intenta explicarle a Dolor la sensación de vacío que a veces la asalta. Dolor no entiende porque, “en algunas cosas, Dolor es más bien lineal, los vericuetos, las sutilezas no son su fuerte” (37), comenta. Sin embargo, en la entrada 77 (“Despídete”) contradice esta opinión y dice de Dolor que “siempre me sorprendes con tus sutilezas” (74).

En el apartado 39 (“Vuelta a la normalidad”) en un diálogo con Dolor. Empieza preguntándose qué es la normalidad, la previa a Dolor, con Dolor a un lado, en “los inescrutables pasillos de Nutrición” (39). Como en otros apartados, sigue intrigada por lo que hace “dolor cuando no está doliendo”. Y procede a describir la manera en que se lo imagina: “como un arqueólogo solitario, aburridón, que estudia mapas largamente, consulta textos por demás áridos y bebe sorbos de café siempre frío”. Es decir, imagina a Dolor como si fuera un científico, que se la pasa analizando y estudiando, un poco ajeno a la cotidianidad, a la vida diaria; “de esos que son aburridos para todos menos para ellos mismos”. Erudito, tal vez, pero poseedor de “conocimientos que a nadie interesan”. De nuevo, expresa su admiración por él. Dolor, así, sólo parece tener interés por su campo de acción, aunque sus acciones resulten inútiles – sobre todo para quien se ve obligado a vivir con él.

El último párrafo establece un cambio, al traer a cuento una opinión del “doctor solemne”, quien le dice que se está “casando con la artritis, no con Dolor” (40), opinión que no parece hacer mella en la narración, puesto que a quien ML tiene como compañero casi constante es a Dolor, y no esta idea más abstracta de la enfermedad, con nombre y apellido. Si bien la artritis es la causa de Dolor, lo que ella tiene frente a sí es a él, no a la enfermedad. Esta misma idea aparece en la entrada 69 (“¿Adónde se fue la risa, mano?”). En ella reconoce la presencia de la artritis, que también está con ella, igual que Dolor. Ellos dos han ido afectando

su capacidad de “ir a lugares que cada vez me van quedando más lejos”, añade: “Ya no voy pudiendo. Hay otra normalidad que se asienta sobre mí y es la falta de movilidad” (67). En respuesta al título, dice, la risa no se acabó, nada más “anda por otro lado”, para terminar esta entrada con una nota optimista. Difiere del doctor de nuevo en la entrada 75 (“Te nombraron, Dolor”) cuando termina escribiendo: “Por eso no me casé con la artritis sino contigo, mi viejo Dolor, mi pobre y enflaquecido Dolor, que tiene que crear masa muscular y una mejor constitución física. Más agilidad y mejor postura. Derecho, Dolor, derecho” (73).

Esta es la segunda vez en el texto que usa el posesivo “mío” con respecto a Dolor. Reitera este matrimonio en la entrada 76 (“Casi no aguanto cansancio”): “Sé que tú no eres el causante de mis males. Eres la consecuencia. Por eso me caso contigo y no con la artritis, a la que sí considero violencia” (74).

Dolor, dice en la entrada 41 (“Hoy me siento cuadrículada”), mientras sufre los embates de la burocracia de Nutrición, “no tiene horarios, no sabe de tarjetas checadoras ni de cierre de ventanillas” (42). “El pobre cuate” –dice– simplemente llega, se deshace de su gabardina y dice: “Ya vine”. Con la expresión “pobre cuate”, la escritora intenta ver a Dolor desde otro ángulo, e incluso sentirse capaz de tenerle simpatía, compasión. Lo imagina, sigue, como “desgarbado y vulnerable”. La gabardina oculta “sus huesudos hombros” (42). De nuevo esta descripción se asemeja mucho a la que la escritora hacía de sí misma (huesos, huesos sin volumen), identificándose y fundiéndose con Dolor, ya como integrado con ella. Insiste en la descripción física de Dolor como “flaco, desgarrado y lleno de caspa” (71), sin amabilidad alguna. Un par de páginas después, en la entrada 74 (“No la pasas mal, ¿verdad Dolor?”), retoma la imagen de los huesos de Dolor, y establece una identificación explícita entre él y ella, al atribuirle a él lo que seguramente le han dicho a ella y ella se dice a sí misma: “que tiene que crear masa muscular y una mejor constitución física. Más agilidad y mejor postura. Derecho, Dolor, derecho” (73).

En la entrada 85 ML invita a Dolor a la playa. Lo incita: “Vamos; quiero ver tus piernas escuálidas temiéndole a las olas” (81). La insistencia en la flacura, la extrema delgadez de Dolor puede sugerir la imagen de una calavera, es decir, el acercamiento a la muerte. Ya en la playa, en la 86 (“Y ahora en el mar”) insiste en la apariencia de Dolor: “No sabía que eras huesudo y que los hombres se te cubrían de caspa” (82). En cuanto a su color, añade, “eres ajado y amarillento”. Durante esta estancia playera, Dolor se duerme en la playa, se quema y se pone rojo. Ella le ofrece crema para ayudarle.

En el apartado 44 (“Cuando hay confianza da asco”), Dolor sigue en su trabajo, y “arremete cuando más desprevenida estoy”. Y ella se pregunta si será como reacción a algo que ella ha hecho, como si fuera su culpa: “¿Por qué? ¿Qué hice? ¿Me estoy riendo demasiado de él? ¿No entiende que lo hago con cariño?”, en un intento más de entender qué pasa, por qué pasa, y sobre todo, qué puede hacer ella para que deje de pasar. Estas preguntas son ambiguas, pues por un lado parece reconocer que se está riendo de Dolor (lo cual no es estrictamente cierto: lo describe con poca amabilidad, se lo imagina de muchas maneras, pero no parece burlarse de él), aceptando su animadversión hacia él, pero acto seguido matiza esta supuesta actitud y dice que si lo hace, es “con cariño” (44). En cualquier caso, si se burlara de él, en el fondo, se trataría de un mecanismo al que alude Freud con respecto a la comedia: si nos burlamos de alguien lo hacemos desde una posición de superioridad, y al invitar a un tercero a la complicidad, a la risa, de algún modo castigamos a quien suponemos que merece el castigo (Morris pos. 1184).

En esa misma entrada, ML ahora dice que la apariencia de Dolor es la de alguien con SIDA (44), lo cual podría suscitar algún tipo de sentimiento compasivo hacia el sufriente, aunque también podría haber algo de repulsión de miedo, de cautela. Luego, cambiando de actitud, le encuentra atributos positivos, como tener una “naturaleza tan derecha, frontal, sin remilgos, directa”, que apunta a una “sencillez muy clara”. Y termina el apartado, de

nuevo, con una sentencia ambigua. No le gusta hacerlo enojar, dice, pero sí quiere saber la razón por la que lo hace, y concluye: “A lo mejor es porque hablo demasiado de él... o no lo suficiente” (45).

ML vuelve a emplear el sentido del humor para desactivar a Dolor en la entrada 46, que lleva por título “Ah, Dolor, ya ni la amuelas” (46). Ahí cuenta que Dolor se carcajea de ella porque se le descompuso la computadora. Y la razón parecería ser que Dolor sigue pensando que la escritora se burla de él. “No le gustan las descripciones que hago de su aspecto”, explica – lo cual no asombra, dados los términos que usa. Y de paso cuenta la importancia que tiene en su vida la computadora. Como ventaja del enojo, afirma que segrega adrenalina, que mitiga a Dolor o incluso lo hace desaparecer. Esta idea la lleva a imaginar la posibilidad de usar adrenalina a voluntad, casi a manera de analgésico. Y de ahí regresa a su relación con Dolor. Y en el siguiente apartado (“¿Se podrá encapsular la adrenalina?”), le dice: “te quiero resolver en buena lid. No ganarte ni que me ganes. Respetar nuestras respectivas naturalezas” (47), a sabiendas, tal vez, de que eso no será posible. Y vuelve a tratar de convencer a Dolor de que no se ha reído de él, con explicaciones que a Dolor no parecen importarle. En este intento de llegar a un acuerdo, le ofrece a Dolor que la describa a ella, y ella misma procede a hacerlo en su lugar y dice que se ha convertido en un “garabato feo” (47), cuyo “brazo derecho no se estira”, cuyas “piernas no se abren”. Recuerda que ella ha dicho que Dolor siempre lleva caspa en los hombros; a lo cual, sugiere, Dolor puede decir que los hombros de ella “ya no se pueden erquir” o que su “cuello no da para mirar atrás”. Cierra esta entrada con un tono coloquial, de conversación, como si después de hablar, ya hubieran llegado Dolor y ella a un trato: “Órale, Dolor, ¿amigos?” (47).

Aproximadamente a la mitad del texto del *Diario del dolor* ML hace un pequeño recuento de su relación con Dolor. Se trata de la entrada 48, llamada “Hablemos en serio”. Como en otras secciones, ella se dirige directamente a Dolor, haciendo historia.

Llevar ya nueve meses de “convivencia” abierta, y muchos más “de no hacerlo abiertamente” (48). A lo largo de su vida ML tuvo malestares intermitentes, que fue registrando ocasionalmente en sus cuadernos. “Desde 1985”, asienta. Si bien en esa época vio algunos médicos, “NADIE”, pone con mayúsculas, “habló de artritis y mucho menos de cadera. Se hablaba siempre de columna y en una ocasión de reumas (la humedad de la casa era la explicación)”. Desde ese mismo año, continúa, empezó a cojear de manera intermitente. El malestar se hizo más visible cuando sufrió un secuestro en 1994, durante el cual la llevaron a través del bosque y sufrió varias caídas. En la entrada 83 (“Y cuando llueve, Dolor”) retoma su relación con el dolor, que remonta a “desde cuando empecé a tener conciencia que yo era yo” (79).

Aunque convivían antes, (“Hablemos en serio”), escribe, no se hablaban, eran indiferentes el uno al otro. “Nos ignorábamos.” En esta etapa, sigue “antes ni siquiera te nombraba”, y decía cosas como: “La rodilla me dio mucha lata hoy; la cintura no me dejó en paz” (48), pero no le ponía nombre a estas sensaciones. Se tomaba “un par de analgésicos o un par de tequilas, que a fin de cuentas es lo mismo”, y ya estaba. Se daba explicaciones momentáneas: “Si mi postura era chueca, se debía a la humedad de la casa, o por el relampagueante viaje a México. O porque había comido mal o había fumado mucho”. Es decir, sin diagnóstico, estaba en una etapa clara de negación, de no querer enfrentar los malestares, de no querer saber qué le pasaba, de no nombrar sus dolencias.

Ese soslayar no fue ya posible a partir de octubre de 2001, escribe, aunque ella comenzó con visitas médicas “mucho antes”.

La entrada 53 sirve para retomar el diálogo directo con Dolor (“No te burles, Dolor”). Dolor parece saber cómo iba a ser la más reciente reunión en Nutrición, donde “saben más de mí que yo misma” (55). También sabía, dice de “una nueva presencia”: la náusea. Como explicación da la siguiente: “el estómago me está debilitando a causa de los medicamentos”. Tanto el estómago como los medicamentos parecen ser externos, ajenos, ubicados

en la misma categoría. Es este un efecto posible de muchos medicamentos y tratamientos médicos que pueden tener efectos laterales indeseables. La situación dista de ser óptima, pero ML desvía su impacto con el humor. Le reclama a Dolor su felicidad, porque, dice, si este malestar progresa, ya no le importará la presencia de Dolor, y éste perderá su hegemonía: “párale o te va a salir el tiro por la culata”. A continuación remata: “Siempre quise utilizar esa frase por escrito”. Termina con una imagen de los pisos del periférico. “Dolor, por supuesto, está allá arriba, en el tercer nivel, en un convertible. Lleva anteojos oscuros, una gorra de piel y una bufanda que revolotea embriagada por una velocidad ficticia” (55). Dolor se pasea, ajeno a lo que ocasiona su presencia, haciendo lo que tiene que hacer, lo que hace, lo que seguirá haciendo¹².

Al hablar de la alberca, en la entrada 57 (“La alberca”), ML usa su sentido del humor para alejarse e incluso burlarse un poco de sí misma. Recordando su infancia guerrerense, arranca diciendo que ya perdió su “elegante brazada acapulqueña”, pero con orgullo dice que todavía puede “bucear moneditas, hacer una especie de nado de mariposa tuberculosa” (58) y el “famoso ‘muertito’”, que es lo que hace “mejor” (59). Parecería que está ya practicando para el final, apenas a unos meses de distancia. Goza sus ratos en la alberca, que para ella es “una especie de invernadero apapachoso que me dice: Véngase pacá, mija” (59) – con connotaciones maternas, de ambiente acuoso y cálido, similar al líquido amniótico en el vientre materno.

Cuando habla de los accidentes que le pueden ocurrir, a los que llama babotazos, en la entrada 58 (“Babotazo”), aparece otra descripción de Dolor: es “mustio y oportunista, es su naturaleza”, afirma (59). Siempre está al acecho.

¹² Recordemos esta cita de *La muerte de Ivan Ilich*: “su dolor de costado, sin hacer caso en qué punto se hallaba la sesión, iniciaba su propia labor corrosiva. Ivan Ilich concentraba su atención en ese dolor y trataba de apartarlo de sí, pero el dolor proseguía su labor, aparecía, se levantaba ante él y le miraba” (106).

La interpelación directa a Dolor vuelve en la entrada 60, titulada “Oye”. Le cuenta que no quiere que la operen, que le asusta el cambio, que puede ser para peor. Al menos ya está más o menos acostumbrada a su situación actual, piensa. Insiste, como lo hizo en otra entrada, que no se trata de una competencia en la que alguien gane¹³. De nuevo, apela a Dolor para que sean “dignos” y “aceptemos que podemos pasarla bien” (61). Existe también, agrega, el azar, que puede ocasionar su muerte; en ese caso, sentencia, “ahí quedamos parejos”. En la entrada 92, (“Encima de todo eres amarillista dolor”) cuando habla de una gasometría que le hacen en Nutrición, se dirige a Dolor con palabras más fuertes: “Tienes una especie de crueldad inconsciente, sí, Dolorcito de mierda, a veces parece que quieres demostrar que eres más fuerte que yo”, y concluye el argumento: “De una vez te digo que sí, que tú ganas” (87). Y añade: “No sé competir, le cedo la victoria a quien la quiera. Toda tuya, hijo”.

“No siempre me siento real”, es el título de la entrada 61. Ahí la escritora se hace un poco para atrás, se pone un poco por fuera de la escritura, al menos momentáneamente, y parece escribir unas líneas para ella misma, para los lectores: “Ya casi cumplo un año de estar así: rodante, no erecta” (61). Y sigue en un tono de conversación: “Lo que es la palabra dolor, ¿no? Le puse mayúscula y le hablé. Antes no lo nombraba”, pero una línea después ya está de nuevo dirigiéndose a Dolor, como siempre, con mayúscula: “no arquees las cejas, Dolor, porque es cierto”. Si bien ML se dirige directamente a Dolor en numerosas ocasiones, en realidad

¹³ La entrada 9 se llama “¿Uno iguales?”, que también tendría la connotación de lucha, pero atemperada, puesto que se trata de una competencia deportiva. No por ello es menos terrible, según anota en un cuaderno, el lunes 11 de enero del 2002: “Sí me ganó el dolor otra vez. Me hizo llorar y levantarme dominándome. Ya no dejó espacio para el ánimo siquiera. Esta vez sí fue una victoria completa. 0-1 Yo no he ganado ni un punto todavía, no de esta manera tajante, casi desconocida. Como con una gran capa oscura me envuelve y hace desaparecer el mundo. Todo y todos quedan allá afuera. Una experiencia nueva este 0-1”. Esta derrota contrasta con el empate mencionado que sí registra en el *Ddd*.

son pocas las ocasiones en las que éste responde. El *Ddd* es más bien una especie de monólogo durante el cual Dolor parece escuchar, pero no responde directamente. Pese al interlocutor personificado, la escritora se está hablando a sí misma.

Uno de los casos en los que Dolor sí responde ocurre en la entrada 63: “¿Tienes fuero interno, Dolor?”. Dolor dice que él está ajeno a ella, que es ella la que “registra”. Ella le pregunta si se habla hacia dentro, a lo que Dolor responde tajantemente que no: “Imagínate hablando con tus adentros. ¿Qué te pueden decir esas cosas asquerosas que sólo adquieren dignidad cuando son convertidas en carnicas?” (63). No deja de ser interesante que la escritora le adjudique asco a Dolor si se volcara a ver sus adentros.

En la entrada 64 (“Andas por ahí”) hay otro ejemplo de la manera en que se funde con Dolor y actúan de manera similar. Ella dice que merodea las ideas para escribir algún texto. De hecho, en los cuadernos apartó durante algún tiempo una sección que llamaba precisamente así: merodeos, esto es, observar, reflexionar, volver a observar, ensayar, experimentar. María Luisa le dice a Dolor que eso es también lo que el hace con ella. Siempre al acecho, Dolor ha desarrollado una nueva estrategia: provocarle una somnolencia (detestable y creciente, dice) para pescarla desprevenida. De nuevo, imagina a Dolor riéndose: al reírse se convulsiona y “como eres tan flaco parece que te va a romper” (64). En este punto le asalta la sospecha de que las acciones de Dolor sean sólo para “divertirse” y no porque sea su naturaleza; que se divierta le parece intolerable; que responda a su naturaleza, es explicable. Si es lo primero, termina, “VOY A TOMAR MEDIDAS” (64), amenaza en realidad retórica, pues es difícil imaginar cuáles podrían ser esas medidas y cuál su eficiencia – fuera de la operación y los analgésicos, claro está. Le importa mucho el objetivo que tienen las acciones de Dolor, así como sus intenciones, pues hay una diferencia entre pensar que dolor simplemente duele porque esa es su naturaleza, y considerar que dolor duele porque es cruel.

La siguiente entrada reflexiona sobre el ser de Dolor. “Tú eres una cosa larga, inacabable, incambiable. No tienes principio ni fin. Eres eternamente. [...] Eres, estás siendo siempre” (65), con lo que lo equipara a una especie de deidad, de la maldad, de la crueldad, del daño a los demás¹⁴. (Y en alguna medida es cierto, puesto que desde que hay animales más complejos, como los mamíferos, el dolor siempre ha estado ahí, en algún momento, en la vida de estos seres.) Continúa con la misma idea en la sección 67 (“Imperturbable”), cuando le dice a Dolor “Existes, punto” (66). Vuelve a esta caracterización en la entrada 74 (“No la pasas mal, ¿verdad, Dolor?”), cuando se van de vacaciones: “no eres malo, no eres bueno. Eres, punto”. En la entrada 75 refuerza la misma idea: “Eres parte de nosotros, los humanos. No eres el villano para nada” (72). Reitera una idea similar cuando deja al desnudo la naturaleza de Dolor, sin propósitos ulteriores: “Dueles lo que tienes que doler, punto. No eres un sádico” (88).

Después de esa caracterización mueve el enfoque hacia una versión empática con Dolor y especula que su naturaleza lo debe colocar en una “soledad atroz” (65). Sin mediar punto y aparte, en el mismo aliento de la frase, María Luisa habla de sus “abundantes lágrimas”, en un impulso de autocompasión, al que compara con un dique que se llena, se vacía, se vuelve a llenar¹⁵. Es

¹⁴ Aunque no tengo conocimiento de que María Luisa haya leído a Emily Dickinson, detecto en este caso una coincidencia en el tratamiento del dolor. En *The Mystery of Pain*, la poeta escribe: “Pain has an element of blank; / it cannot recollect / when it began, or if there were / a day when it was not. // It has no future but itself / its infinite realms contain / its past, enlightened to perceive / new periods of pain” (*The Poems of Emily Dickinson*). “El dolor tiene un elemento en blanco; / No puede recordar / Cuando empezó, o si fue durante / Un día en el que quizá no. // No tiene futuro sino el propio, / Sus reinos infinitos contienen / Su pasado, iluminados para percibir / Nuevos períodos de dolor” (traducción del editor).

¹⁵ Poco después de haber terminado la entrada 33 del *Ddd*, vale la pena señalar lo que ML anota en su cuaderno, al releer lo que lleva escrito (lo cual hacía constantemente: escribir, corregir, releer, reescribir): “Sesión de D.d.d. bien.

significativo el punto y seguido: intenta entender a Dolor, pero acto seguido refiere su sufrimiento. Entenderlo no excluye, desafortunadamente, sus efectos. De vuelta a la empatía con Dolor, remata diciéndole que “mientras me duelas, no estás tan solo”. En realidad, ML está hablando de sí misma, de la soledad inherente a los procesos de enfermedades crónicas, durante los cuales muchos enfermos experimentan esa terrible sensación. Están solos con sus padecimientos, que son sus únicos acompañantes. Este estado es un tipo de exilio (Hawkins 79), al “reino de los enfermos” (Sontag 3).

Dolor es “imperturbable”, como el título mismo de la entrada 67, cuando la “invade toda”. Y esta invasión no sólo es interna, también es externa, porque siente que lo trae “untado en todo el cuerpo”. Esta ya larga relación no parece desarrollarse, en cuanto al conocimiento mutuo: “ni yo te conozco más, ni tú a mí”. Su trabajo, finalmente, debe ser aburrido, reflexiona. ¿Te has sentido encarcelado? Le pregunta. Y termina con esta pregunta: “¿No te aburres de ser tú? Porque yo de ser yo, sí” (66). En la misma línea, pasa a la monotonía, a la repetición de esta convivencia entre ella y Dolor, que “ES fatigante” (67).

Las especulaciones con respecto a la vida, los antecedentes, los propósitos de Dolor, continúan a lo largo del texto. En la entrada 71 (“Tiempo”), por ejemplo, se pregunta quiénes habrán sido los padres de Dolor. Decide que fueron “Sufrimiento y Resignación”. Como considera que su risa es “tosijosa”, le recomienda comer más sano, más verduras. (ML fumaba intensamente, y a veces padecía de una tos que se conoce como tos de fumador. Una instancia más en que Dolor tiene características similares a las de la propia escritora.) Le pide, también, que se “asome al lado de acá”, es decir, que sienta empatía, pese a que antes ya ha dicho que lo imagina como un psicópata. Le sugiere que, igual que ella trata de hacer, él intente conocerla y aceptarla. Sin embargo, sos-

Lloro cuando leo, pero me gusta. Sin embargo todavía creo que falta algo” (sábado 11 de mayo del 2002).

layando lo que ha expresado sobre los padres de Dolor, en la entrada 82 le dice: “Dolor, no tienes edad, no tienes patria, no tienes madre ni tampoco padre” (79). Ya cerca del final, en la entrada 97 (“¿Cómo eras de chico, Dolor?”), después de que le anuncia que ya no formará parte de su escritura, le aparece una ola de ternura hacia el personaje y lo imagina cuando era chico: seguro era “lindo”, dice, “Un bebé cachetón, con ojos curiosos y una enorme serenidad en ciertos momentos” (90).

No todo el tiempo le duele algo. Hay varios momentos en que consigna que no sufre, aunque sí está consciente de las partes del cuerpo que usualmente le duelen. En otro momento, cuando ha invitado a Dolor a que la acompañe a Monterrey, a un coloquio, Dolor fue, pero no estuvo con ella todo el tiempo: se fue de farra, se divirtió. Tampoco a Durango quiso ir, escribe. Sin embargo, al volver a Zirahuén, Dolor vuelve a hacer de las suyas, al grado de hacerla llorar (75). En estos escasos días en que no se ha hecho presente en la entrada 79 (“Me esperabas, ¿verdad?”), ML confiesa que le da miedo, que cuando se desaparece, se convierte en un “desconocido” (76), y tiene que reiniciar un proceso de readaptación a su convivencia. Y cierra esta entrada con sentido del humor: “Aún así, lamento que no probaras el chorizo de Durango” (76).

Frente a la posibilidad de la operación, considera que entonces, en la entrada 98 (“Cuando los cambios se hacen reales”) que Dolor resultará “obsoleto” (91) porque, por un lado, todo va a doler, y por el otro, a él le corresponderá el papel de curación, no de enfermedad – afirmación con que se quiere llenar de esperanza. Sin embargo, termina la entrada con un: “Queremos creer eso, pero nos reservamos el derecho a la contradicción” (91).

En la penúltima entrada, la 99 (“Tu lugar, Dolor, lo ha tomado la computadora”), le dice a Dolor que ahora platica con este aparato. De la computadora parece atraerle su carácter imprevisible, el hecho de que “hace lo que le da la gana”, y aunque este comportamiento parecería distinto al de Dolor, de inmediato cierra con “igual que tú”. “Tú eres más fuerte, más independiente” ter-

mina diciéndole a Dolor. Computadora y Dolor son incomparables, pero, de cualquier modo, cierra, “ahora es sólo con ella que hablo” (92).

La última entrada, la número 100, se llama “En fin”, y consta sólo de una breve oración: “Así es esto del dolor diario”, en presente. Parece significativo que no diga algo como: así es mi vida con dolor, por más que el yo esté implicado en su escrito. Ella, como primera persona, se borra deliberadamente, se aleja, despersonaliza a Dolor.

Conclusión

La ausencia de un final más formal en *Diarios del dolor* apunta a que su situación seguirá indefinidamente, con idas y venidas, aceptaciones y negaciones, con esperanza y desesperanza.

Las narraciones de enfermedades, según Clark (58), requieren de un tipo distinto de narración del más común. Resulta adecuado que en ese contexto el libro de ML no tenga un desenlace, un final, sino que quede abierto¹⁶. La irrupción de una enfermedad, escribe Clark, con frecuencia es descrita como un naufragio, que puede extenderse al proceso narrativo, en la medida en que las narraciones convencionales dependen de un sentido de temporalidad: pasado, presente, futuro (55). En el texto de ML, si bien algo hay del pasado, hay poco o nada del futuro, que es incierto y fluctuante. De ahí en parte su apariencia fragmentaria.

¹⁶ No es el caso, por ejemplo, de *La muerte de Ivan Ilich*, donde el personaje al final muere, pero logra llegar a un estado de gracia, al tener una revelación espiritual y religiosa que lo redime de sus vanidades y superficialidades. Ello obedece, es claro, a la conversión religiosa y espiritual de su creador, Tolstoi, en los últimos años de su vida. “En lugar de muerte, había luz”. “¡Con que es eso!, dijo de pronto en voz alta. ¡Qué alegría!” (172).

En la zona prohibida. El otro, mi sombra y el angustioso
descubrimiento de Jean-Paul Sartre

“El infierno es el otro”

Théophile Kouï

Université Félix Houphouët-Boigny

kotheophile@yahoo.fr

Resumen: Los matices de los sentimientos, como el amor, el odio o el deseo, tienen por objeto el otro. La época contemporánea está marcada por los recuerdos de la opresión del otro (diferencias raciales, sociales) y la violencia de atentados y guerras. A partir de estas formas de enfoque del otro, se analiza en el texto literario como en el tema del doble, el otro soy yo.

Palabras clave: novela corta, otredad, amor, odio, yo

Résumé : L'objet des sentiments, tels que l'amour, la haine ou le désir, c'est l'autre. L'époque contemporaine est marquée par les souvenirs de l'oppression de l'autre (différences raciales, sociales) et la violence des attentats et des guerres. À partir de ces formes d'approche de l'autre, on analyse le texte littéraire en examinant le sujet du double ; l'autre, c'est moi.

Mots-clés : nouvelle, altérité, amour, haine, moi

Abstract: The aspects of the sentiments, like love, hate or desire, have the Other as the main subject. The contemporary age is written by the oppression of the other memories (racial and social differences) and attacks and wars violence. From those approaches of the Other, in the literary text it is analysed, as in the double subject, I am the other one.

Keywords: short story, alterity, love, self

Introducción¹

La novela corta *En la zona prohibida* de Eduardo Ramos-Izquierdo plantea una pluralidad de problemas. Si su tema principal es la cuestión de los dobles, mi lectura en las páginas siguientes intentará mostrar que dicho tema constituye un pretexto del que se sirve el autor para llevar a cabo un cuestionamiento filosófico sobre el problema central de las relaciones entre los hombres: la otredad. La actualidad del siglo XXI es rica en conflictos, con sus tragedias y horrores, que ilustran la ceguera de los seres humanos frente a su condición aterradora. La relación con el otro puede expresarse bajo la forma del odio: el rechazo tajante, el racismo, la discriminación social, la discriminación por la orientación sexual, etc. Por esta razón, Jean-Paul Sartre habló en *Huis clos* del otro como el infierno. En efecto, su mirada puede constituir la fuente de alienación, de la cosificación; su antipatía puede alcanzar formas extremas de conflictos.

A pesar de esto, es innegable que el interés literario mayor de *En la zona prohibida* se encuentra en lo genérico. Desde este punto de vista, el relato se revela como una obra modelo de nuestro tiempo. Efectivamente, se trata de una *nouvelle* acertada en su composición, que es también una novela policial y una novela fantástica: una síntesis de diversos géneros literarios, temáticos y formales. Esta combinación de géneros en una obra se inscribe en una clara intención de innovación de la escritura que consiste en borrar las fronteras genéricas. Ya presente en las obras de grandes autores latinoamericanos (Borges, Cortázar, et al), esa tendencia enriquece las obras que moldea. Si consideramos en primera instancia lo fantástico como lo que escapa a la normalidad, a lo común, entonces su combinación con un relato de detective (personaje que articula las investigaciones de tipo policial de manera racional y destinada a elucidar enigmas) constituye un

¹ El autor modifica voluntariamente la célebre cita sartriana: “L’enfer, c’est les autres”. Nota del editor.

aporte apreciable a la escritura novelesca. En la novela corta *En la zona prohibida*, no se trata de elucidar la identidad de un criminal, sino de resolver un problema de dobles, objeto de la investigación del detective, que yo leeré como un problema filosófico vinculado con un contexto histórico y con la *épistémé* de una sociedad o de una época.

Si la presente novela corta constituye una contribución en cuanto al tratamiento del tema de los dobles, es importante señalar que nos propone diversos paradigmas de otredad que desarrollaré desde múltiples ángulos a continuación. Para comenzar, propongo analizar aquel en el que se consideran los sentimientos amorosos. Las relaciones humanas obedecen a leyes complejas que, en ocasiones, son difíciles de comprender para sus propios actores.

Otro aspecto del tema de los dobles que me interesa evidenciar en la *nouvelle* es que los dobles nunca se conocen entre ellos. Esto refuerza la idea de la ruptura de un *confort* moral porque extrae al individuo implicado en su unicidad. No estamos acostumbrados a compartir nuestra identidad.

1. Un relato fantástico

En la zona prohibida se inicia con la visita de Roberto Molina a la oficina de un detective privado parisino con vistas a solicitar en primera instancia sus servicios para identificar a los dobles suyos en París. El relato está organizado alrededor de ese personaje central angustiado por la existencia de sus dobles. En la entrevista con el detective, un hombre corpulento y bastante cínico, Molina le anuncia cómo esa cuestión del doble se ha manifestado en tres espacios distintos: la Ciudad de México, Nueva York y París. De la primera manifestación de un doble en México, donde trabajaba Molina, el detective-narrador relata la entrevista:

Todo había empezado una noche hacía once años en la ciudad de México, su ciudad natal [...] Molina, aquella noche después de sus cursos universitarios había tomado el metro para volver a su domicilio a causa de una avería de su coche.

Me aseguro que iba agotado después de largas horas de trabajo en [el] laboratorio, y algunas estaciones antes de su casa, se le presentó la primera “aparición” (así fue como la llamó). Las puertas de los vagones se cerraron, el metro volvió a ponerse en marcha, cuando de repente, al mirar a través de la ventanilla, se vio caminando hacia la salida con su mismo sweater y su jean con su mismo bigote espeso, con sus libros bajo el brazo (14-15).

El narrador más tarde integra la voz de Molina en su punto de vista narrativo: le da voz al personaje a cuyo asunto le había restado importancia, explicándole que se debía al exceso de trabajo.

Ahora bien, el asunto del doble volverá a repetirse cuatro años más tarde, después del fracaso de la relación de Molina con Tatiana (banal, según el irónico detective, pero que a él le había afectado). Afortunadamente, en su trabajo se le presentó la oportunidad de una promoción que se tradujo en un traslado a un mejor puesto de la filial de la compañía en la que trabajaba en México. En la víspera de su viaje, para festejar, Molina se fue de juerga a la Zona Rosa, un barrio de vida nocturna mexicana, con Luis, un amigo. Después de despedirse:

nuevamente se volvió a ver caminando en la acera de enfrente. Esta vez sintió la oportunidad de reaccionar y así lo hizo. Al pobre se le metió en la cabeza la manía de perseguirlo. Cruzó la calle y apresuró un poco el paso para alcanzarse (en fin, entendámonos, para alcanzar al que se le parecía, no olvidemos las copas...). Lo siguió hasta el final de la calle y dobló en la misma esquina que el otro. Cambió nuevamente de acera y procuró mantenerse a una distancia conveniente para no ser notado por su perseguido, pero sí para poder corroborar con pavor que el otro *era él...* Su supuesto doble iba distraído e intuyó una grave preocupación en su forma errática de caminar. Algunas calles después, el otro desapareció en uno de los oscuros edificios de la calle de Copenhague. Frente al edificio, Molina permaneció paralizado (enfaticó la palabra) durante densos minutos. Por fin, anotó con nerviosidad

dad el número del edificio y volvió al bar donde había estado con el amigo (17).

Al despertar tarde la mañana del día siguiente, Molina tardará en darse cuenta de que había regresado a casa en taxi. No va a trabajar al laboratorio y prefiere volver al edificio donde descubrirá que en él vive un ingeniero llamado Rogelio Montes. Más tarde en su laboratorio encontrará el número de teléfono de Montes. Al poder por fin comunicarse con él, se producirá el extraño fenómeno que el narrador presenta:

Percibí entonces que en su voz revivía el temor al referirme que esa vez alguien le había respondido, que la voz que había escuchado era el eco perfecto de su propia voz. Desconcertado, colgó el auricular sin haber podido proferir la más mínima palabra. Sentí que su voz se obscurecía y sus palabras le ahogaban (20).

Agobiado por la angustia, Molina optó por pasar un rato en un bar en la calle de Copenhague. Al ir por esa calle en dirección al edificio de Rogelio Montes, lo vio venir en su dirección y distinguió un cierto nerviosismo cuando cruzaba algunas palabras con un hombre corpulento que iba con él. De pronto Montes consultó reloj y se despidió de su acompañante de manera efusiva y apresurada:

Montes aceleró el paso y comenzó a correr con ansia hacia la dirección en la que Molina se encontraba, con un ansia que le hizo pensar en una especie de posesión. [...] Al llegar a la bocacalle no vio el automóvil que trató en vano de frenar, pero que no pudo evitar atropellarlo. [...] El hombre corpulento que lo acompañaba fue el primero en acercarse al accidentado para tomarle el pulso y comprobar su deceso. [...] Molina se acercó al grupo y comprobó que el rostro ensangrentado del cadáver era su propio rostro (22-23).

Molina solicitó una licencia para descansar y recuperarse antes de integrarse a su nuevo trabajo, cuyo cambio le resultó benéfico.

Dos años más tarde tuvo una muy buena oportunidad laboral en París y en el camino asistió en Nueva York a un congreso. Al final de este, en el Aeropuerto Kennedy, ya para subir al avión, vio en la puerta junto a la de él a los pasajeros de un vuelo que desembarcaban. Entonces fue cuando: “se le presentó la nueva visión. Sí, porque me juró que se volvió a ver. Esta vez se distinguió (en fin, lo distinguió) con la misma maleta de mano que él tenía en la mano, con el mismo impermeable verde que él llevaba puesto” (24). El autor insiste en el hecho de una *visión*, elemento fantástico que inicia así el siguiente episodio de su historia de dobles.

A pesar de la violenta emoción, Molina pudo efectuar su viaje a París, ciudad de sus abuelos maternos. Algunas semanas después de su llegada, emprendió su proceso de adaptación con visitas de distintos barrios. Durante uno de esos paseos, tuvo un encuentro *extraño* cuando de repente en la calle “oyó el grito eufórico de una mujer que lo llamaba Rick. Molina apenas había tenido el tiempo de darse vuelta, cuando sintió que la mujer se le echaba encima para abrazarlo con una fuerza desesperada” (26). Así se inicia el encuentro con Tiphaine, una joven que le confundía con ese Rick, otro doble suyo que vivía en París. Así, frente a la proliferación de los dobles, Molina decidió solicitar los servicios de un detective para elucidar los enigmas. En sus pesquisas, el detective pudo identificar a casi todos los dobles de Molina ayudado por Agathe, un amor de juventud.

El detective encontró que Roberto Molina tenía dobles no solo en París, sino también en otras ciudades de Francia. También encontró a Tiphaine y concertó por fin una cita con ella y la convenció para que conociera mejor a Roberto Molina. Desgraciadamente, cuando el detective lo acompañaba al lugar de la cita, Molina murió atropellado en la rue de Copenhague. Así, Roberto Molina y Rogelio Montes comparten un destino trágico que confirma su estatuto de dobles. De igual manera la generalización del personaje del doble se da también en el corpulento acompañante de Molina, recordemos aquel del accidente en México.

En la zona prohibida nos ofrece una serie de hechos *extraños*, donde toma su primera caracterización de relato fantástico. Asimismo, su pertenencia genérica se nota también en las funciones actanciales, con una focalización en el personaje de Molina. Según el detective narrador: “En aquel entonces aún me temía que mi cliente estuviera completamente zafado, pero de cualquier manera era un hecho que su angustia no tenía nada de fingida” (21).

Desde mi punto de vista, la profunda angustia, el miedo visceral de Molina cada vez que descubría sus propios rasgos físicos en sus dobles, constituye el signo más representativo del efecto de lo fantástico. El narrador puntualiza elementos asociados a lo fantástico como el espacio de una zona y la causalidad:

Con un hilo de voz, me afirmó categórico que a partir de aquella noche tuvo la certeza de haberse deslizado de manera irreversible en una zona prohibida, en la que el orden causal de la vida normal y cotidiana desaparecía a favor de un tejido de relaciones y correspondencias dominadas por un orden diferente. No puedo negar que sus actitudes y palabras comenzaron a intrigarme (23).

La multiplicación de los dobles como la vivió Roberto Molina, su muerte trágica en circunstancias idénticas a las de su doble de México, producen un efecto desestabilizador en el lector en cuanto a la irrupción de eventos extraños en la vida del personaje. Estos elementos representan un reforzamiento significativo de lo fantástico en la *nouvelle*.

La literatura fantástica propone precisamente la exploración de universos imaginarios, insólitos, desconocidos. El hecho de que la *nouvelle*, no exenta de humor, presente a un mexicano con dobles en Francia, país donde no se habla su lengua, resulta doblemente fantástico. No obstante, aunada a la ligereza de la sonrisa, está la otra reacción humana que produce la angustia, el miedo.

2. La problemática de la otredad

La vida social común está centrada en la otredad. El miedo y la angustia que inspiran ciertos fenómenos insólitos encuentran su explicación en la necesidad que tienen las comunidades humanas de vivir en un medio ambiente conocido y familiar. Así, en su apariencia, dos individuos pueden compartir algunos rasgos físicos.

En las sociedades actuales, la *producción* impone una lucha permanente, una competencia entre los individuos, entre los grupos. En relación con esa observación, la afirmación de Friedrich Nietzsche es particularmente importante para comprender el funcionamiento de la otredad como factor determinante de la propia identidad: “L’autre et l’Autre deviennent des signes fantômes, des cryptes où le sujet emprisonne ses semblables. L’altérité surdétermine ainsi l’avenir problématique du moi qui occupe la place du mirage dans le sujet” (241).

Como ser social el otro es imprescindible para mi vida como yo lo soy para la suya. Amistosa, amorosa, enemiga la correlación entre dos individuos es la matriz de toda organización social. Pero la problemática de la otredad supera la correlación de los miembros de una comunidad humana dada y convoca todo un conjunto de temas que abarcan las mayores calamidades que de vez en cuando azotan a la humanidad entera. Las guerras, que desde la prehistoria constituyen el telón de fondo de la vida de todas las sociedades, siguen marcando la historia con sus inmensas consecuencias humanas y sociales que se oponen precisamente al gozo y a la felicidad prometidos a los hombres. A través precisamente de la otredad, las naciones, como los individuos, construyen relaciones de simpatía o de antipatía.

El otro es el enemigo por una multitud de razones. Por ejemplo, las guerras de conquista colonial son el producto de prejuicios. La Conquista y la colonización de América por los europeos es el resultado de la visión del otro centrada en su superioridad racial. Se hablaba de pueblos primitivos, salvajes como una manera de legitimar el dominio y la orgía de sangre. ¿Quiénes fueron

los verdaderos salvajes? La Conquista se tradujo en violentas agresiones contra las poblaciones para apoderarse de sus tierras. El exterminio de pueblos inocentes encontraba su justificación en la creencia terrible de los invasores, en la necia certidumbre de que aquellos, los otros, eran inferiores, si recordamos los debates y polémicas de la Junta de Valladolid (1550-1551) entre Bartolomé Díaz de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda. No obstante, con el paso del tiempo para los colonizadores ha resultado imposible no tener que aceptar lo humano en los vencidos; no obstante, han seguido oprimiéndolos precisamente bajo el pretexto de su inferioridad. Otra vez, la otredad. La historia nos arroja a la cara que los de “raza inferior” fueron los vencidos. Después de arrebatarnos su territorio, fueron convertidos en esclavos.

El mecanismo de la otredad en el marco colonial funciona a partir de los prejuicios que alimentan las supersticiones. La religión cristiana ha desempeñado un papel importante en el fomento de aquellas supersticiones responsables de la barbarie en las colonias.

Sin embargo, la otredad no se reduce a la opresión del otro, sino sobre todo en su construcción en el imaginario social. El texto de *En la zona prohibida* pone de relieve otros paradigmas de la otredad. En oposición al universo de los dobles responsable de la zozobra de Molina, existen en la obra paradigmas edificados alrededor de personajes y eventos totalmente ordinarios, consabidos, comunes. La amistad y las relaciones amorosas constituyen un modelo de otredad natural en lo cotidiano de nuestras vidas. Obedecen a los códigos habituales de un mundo normal. Por eso, para romper con su angustia, Molina va a refugiarse en algún momento de crisis en casa de Luis; por eso, también, se apoya en los servicios de un detective privado que además le cobra muy caro.

Un paradigma central de la otredad es el estatuto de extranjero de Molina. Ser extranjero es por excelencia ser el otro. Hablando de Molina el detective precisa:

Hablaba con tal corrección nuestra lengua, que me demoré un poco en percibir que era extranjero; confieso también que no descubrí de inmediato su nacionalidad. Para qué mentir, por lo general los extranjeros no me agradan, pero en aquellos días no podía autorizarme el lujo de escoger a la clientela (12).

El hecho de ser extranjero, simplemente por el mero hecho de serlo, puede ser fuente de graves problemas en países donde la otredad se traduce en el rechazo violento de cualquier extranjero. La xenofobia, un fenómeno característico de un nacionalismo irracional y ciego, que considera a cualquier extranjero como un peligro potencial, es una ideología que suelen compartir los sectores conservadores de las sociedades. Su objetivo es la preservación de la pureza de sus culturas e inclusive hasta de su “raza” en los casos extremos.

3. El fenómeno de los dobles como la chispa de una nueva conciencia humana

Absurdo, irracional, incomprensible para el hombre común, el fenómeno de los dobles resulta complicado, a la hora de buscar y encontrar una interpretación valiosa. De hecho estamos frente a uno de los problemas mayores de la literatura, cuyo debate sigue vigente desde el plano teórico literario. Ahora bien, me interesa reflexionar en ¿cuál es su papel frente a la realidad histórica y social? Desde la *Querelle des Anciens et des Modernes* de fines del XVII, que se replantea a lo largo de los siglos para llegar a nuestros días, distingo la siguiente alternativa: seguir reproduciendo lo existente, la sociedad tal como aparece, con vistas a alabar su belleza o su eficacia según la vertiente ideológica desde la cual se mueve el autor; o, por el contrario, proponer un universo distinto, centrado en nuevos valores, más adaptados a las nuevas generaciones. La elección de la segunda perspectiva conduce a los autores a la búsqueda de innovaciones susceptibles de responder a sus preocupaciones relativas a los caminos posibles de las sociedades humanas hacia una mayor humanización de los hom-

bres. La *transgresión de las fronteras de los géneros literarios* se inscribe en esa búsqueda

La literatura fantástica se propone la apertura de nuevos caminos con la creación de universos extraños que tienen como virtud esencial la capacidad de sacar a los hombres o a las sociedades de su ceguera de sus absolutos que los conducen a privilegiar en su vida lo trivial, lo irrisorio, cuando a veces el destino de la humanidad está en juego. Así se explican las guerras, las opresiones coloniales, que se justifican por la sed de poder o de las riquezas.

Pero lo que se olvida es que la permanencia de la humanidad depende de cada hombre. Lo que compartimos totalmente es la conciencia de la muerte. Cualquiera que sea el estatuto social, la raza, la nacionalidad, el destino final del hombre es la tumba. Por eso la muerte de Rogelio Montes y de Roberto Molina en dos ciudades, pero en circunstancias idénticas, es el *signo esencial de la comunidad de su destino*. Siendo la muerte el factor más unificador de los hombres porque nadie escapa a la muerte, los que encarnan una nueva conciencia de futuro humano, deben identificarse ante todo por la muerte.

Lo que afirma *En la zona prohibida*, es la unicidad del género humano por encima de la nacionalidad, de la raza, la clase, etc. Y esto está explícitamente expresado en el discurso paradójico del detective.

Si continúo con los silogismos delirantes esto podría suscitar la posibilidad de una generalización natural. Cualquier persona tiene uno o varios dobles en el mundo. Agathe intuye que esto nos plantearía a todos el riesgo de ingresar en una zona en la que nuestros destinos corriesen el riesgo de cruzarse en una configuración obsesiva y peligrosa (69).

Plantear de esa forma el problema de los dobles es indicar que ontológicamente, es el mismo hombre el que está presente por todos los espacios del mundo, más allá de los colores y de todas las diferenciaciones tales como las religiones y las culturas.

Conclusión

Distingo *En la zona prohibida* un eco del mito bíblico de la fruta prohibida en el Jardín del Edén, donde Adán y Eva vivían sin la menor conciencia de su condición humana. Vivían en un universo confortable en el que tenían todo a su alcance. No conocían ni el dolor, ni la zozobra, ni la conciencia de la muerte siempre y cuando obedecieran la orden de Dios y, sobre todo, no infringieran la *prohibición* de comer la fruta del árbol de la sabiduría. Ahora bien, alentados por Lucifer, trasgredieron la orden divina. La consecuencia fue el descubrimiento de su verdadera condición de mortales. La conciencia de la muerte y del dolor será en adelante la quintaesencia de la condición humana. Frente a este horizonte de tinieblas al que se reduce el destino del hombre, la reacción inmediata es el escapismo que consiste en buscar el gozo, el placer, para olvidar la muerte y el dolor. El hombre común quiere ser feliz, lo que implica la huida en la ilusión. Porque la muerte y el dolor constituyen la realidad de la vida humana. El hombre tiene que enfrentar con valentía esa realidad. Es la condición de la felicidad. Por eso debemos dejar de huir, porque es imposible escapar a la condición humana.

Todos los hombres son dobles los unos de los otros. La novela corta *En la zona prohibida* nos abre el camino de un conocimiento, de una sabiduría para que cada ser humano sepa que todos los hombres estamos encerrados en la misma casa terrenal y somos solidarios en el dolor y la muerte.

“Finalmente” y la medida que distingue las pluralidades literarias

Adriana de los Ángeles Mancini

Universidad de Buenos Aires

adelos.ma@gmail.com

Resumen: Tomando como objeto de estudio dos textos de Juan Villoro, el cuento “El crepúsculo Maya” y la crónica *8.8. El miedo en el espejo*, se considerarán en ambas propuestas, –confrontando, igualando o diferenciando– sus recursos literarios, estrategias y uso de figuraciones retóricas que permiten trazar los modos de representación o las distancias referenciales que marcan su especificidad.

Palabras clave: literatura, pluralidades, artificio, referente, retórica

Résumé : Prenant comme objet d'étude deux textes de Juan Villoro, le conte « El crepúsculo Maya » et la chronique *8.8. El miedo en el espejo*, on examinera les deux propositions, en confrontant, en égalisant ou en différenciant leurs ressources littéraires, leurs stratégies et l'utilisation de figurations rhétoriques qui permettent de retracer les modes de représentation ou les distances référentielles qui marquent leur spécificité.

Mots-clés : littérature, pluralités, artifice, référent, rhétorique

Abstract: Taking as object of study two texts by Juan Villoro, “El crepúsculo maya” and *8.8. Fear in the mirror*, we will examine both proposals by confronting, equalling or differentiating their literary resources, strategies and use of rhetorical figurations that allow to retrace the modes of representation or the referential distances that mark their specificity.

Keywords: literature, pluralities, artifice, referent, rhetoric

Un postulado: Jorge Luis Borges

La tensión entre literatura –término en el que involucro el espectro de géneros o los diversos modos de representar– y la vida, lo real, el referente es inestable y logra la atención constante tanto de críticos y teóricos como de los escritores que la esbozan en su obra a modo de metatexto o en sus comentarios paratextuales en los que, por lo general, entregan a sus lectores las herramientas para asegurarse de una buena recepción, principalmente, cuando en su práctica el escritor bucea en formas nuevas. Edgar Allan Poe, por ejemplo, en *Los crímenes de la Calle Morgue*, da los elementos para que las aristas del policial y su desenlace se incorporen en el imaginario de un lector novel en el género; Julio Cortázar en sus breves ensayos, sea el caso de *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, presenta la construcción espacial de su poética, un lado de acá otro de allá y el pasaje sin solución de continuidad. Recordemos, incluso, su conocida sugerencia para leer *Rayuela* desbaratando la lectura lineal página a página e insinuando un fin de lectura antes del final del libro dado lo prescindible de los últimos capítulos. Una propuesta inquietante pero tomada naturalmente en los años sesenta, aunque ya desde los albores del Siglo XX la novela fragmentada con puntos de vistas itinerantes y narradores audaces, como los de Virginia Woolf y Henry James, desplazaban al narrador omnisciente del siglo anterior. *La novela rollo*, la denominó Cortázar, muy conforme con su pasivo *lector hembra*, frente a la urgencia de la configuración de un *lector macho* que con su aporte completara el texto propuesto. Una olvidable caracterización.

Ya Borges en 1923 compromete a sus lectores y con cierta condescendencia escribe una nota a modo de epílogo a *Fervor de Buenos Aires*:

A QUIEN LEYERE /Si las páginas de este libro contienen algún/verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente./ Nuestras nada poco difieren; es trivial y/ fortuita la circunstancia de que seas tú el/

lector de estos ejercicios, y yo su redactor” (OC 20, mayúsculas en el original).

Muchos años más tarde, en *El cuento policial* —una conferencia dictada el 16 de junio de 1978— otorga al lector ya no la posibilidad de igualarse al redactor de los versos logrados, sino que le confía la función de determinar el género del texto de acuerdo a su modo de leer.

Sabemos, además, que las palabras no pueden dar cuenta de aquello que representan, aún más, hasta logran fagocitar lo que pretenden nombrar, socavando ese nombre referencial para transformarse en formas huecas en el intento de devenir literatura y dejar de ser materia de uso de comunicación cotidiana. Sabemos también, lo propuso Proust, que un buen escritor debe construir una lengua extranjera dentro de su propia lengua apelando a la sintaxis (ctd. en Deleuze 7) o tal como afirmó alguna vez, con descaro e ironía, Silvina Ocampo, sacándole la lengua a la gramática. En definitiva, la tarea del escritor sería desarmar una lengua y armar otra lengua que no será ni mimesis ni intento de reflejar un habla particular sino una de las maneras de « *devenir-autre de la langue* » (Deleuze 15), teniendo en cuenta que el trayecto no tiene caminos rectos sino atajos, reiteraciones, y artificios varios para asir aquello que se resiste a ser asido. En este punto conviene recordar el alerta del personaje Borges en el cuento “El Aleph” del escritor homónimo, en el momento en el que anuncia la desventura que sufrirá todo escritor cuando intente articular en un sistema sucesivo algo que se presenta en forma simultánea en el espacio. El artificio gana la partida; lo sabemos. En la misma línea, Juan José Saer destina uno de sus transitados *Argumentos* para reforzar la distancia entre la palabra y lo que se desea nombrar: “Releyéndome, compruebo que, como de costumbre, lo esencial no se ha dejado decir” (148).

Es interesante la fluctuación sobre el uso de las palabras a la que Borges se expone en dos momentos diferentes de su producción ensayística. En 1926 en el ensayo “Profesión de fe literaria”

(1926) afirma: “Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía”. Y continúa con una amenaza: “Que nadie se anime a escribir *suburbio* sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén como una generosidad” (132, cursiva en original).

Sin embargo, es sabido que en el prólogo a su ensayo “Evaristo Carriego” (1930) Borges da una vuelta traicionera a su propia amenaza refiriendo la misma palabra, *suburbio*: “Yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires; un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín detrás de una verja con lanzas y en una biblioteca con ilimitados libros ingleses” (OC 105). Con magistral síntesis la cita determina en dos líneas la materia primaria de una buena zona de su obra: “suburbio de Buenos Aires”, las orillas; “las lanzas”, la barbarie; “la biblioteca”, la civilización. Y para el lector atento, si lo ocasos son visibles probablemente Borges haya tenido la experiencia, sorteando su ceguera.

La pluralidad de géneros en la literatura, entonces, da cuenta de la imposibilidad y el deseo siempre inalcanzable de aprehender el referente. Las variables son infinitas, se acercan o se alejan y pueden afirmarse en cualquier punto de ese espectro de posibilidades.

Retomo “Profesión de fe literaria”. Allí, con mucha picardía, casi se diría con la intención solapada de hojear la suspicacia de sus lectores, Borges sugiere sopesar la medida que se despliega entre literatura y vida, simplemente, con un adverbio. En efecto, dado el rechazo del escritor por la ficción novelesca que se enlaza con las peripecias de vida y considerando la férrea construcción formal de sus cuentos, sorprende leer en este ensayo: “Éste es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente” (128).

Finalmente, un adverbio que tienen el sentido de un devenir es la clave de ese postulado borgeano, y con anticipación, coincide

con la definición de la literatura como devenir que postulara Deleuze. La clave está en los diversos recursos: figuras retóricas, citas, el espectro de fantasía, la medida de la imaginación; en definitiva, los procedimientos que la ficción literaria proponga para acercarse o alejarse de lo que con displicencia llamamos vida.

Un autor: Juan Villoro

La obra de Juan Villoro (México 1956) abarca un extenso espectro de géneros. Su idea sobre la literatura pone en foco la distancia, la fuerza del arte para subrayar aquello que lo cotidiano borrona. Aquello que los formalistas nominaron *ostranenie*; Bertold Brecht *die Verfremdung* y lo que campechanamente Oliverio Girondo escribió en el prólogo a *Espantapájaros*: el arte debe “[...] sacar las telarañas de las pupilas que teje la costumbre [...]” (s/p). En la misma línea, sostiene Villoro: “Pienso en cómo seleccionar lo que vale la pena entre lo que vemos todos los días. Cómo investigar lo común para que sea desconocido a nuestros ojos” (“Juan Villoro y la crónica latinoamericana”, párr. 1)¹.

Por su parte, dada la complejidad social y la inestabilidad telúrica de su tierra natal, el escritor asegura que sólo la crónica podría dar cuenta de un país como México que él describe así:

Es inexplicable en general y también lo es para los mexicanos. Explícame por qué la gente en una cantina se da toques eléctricos para divertirse, qué sentido de la diversión hay en eso. Por qué coexiste tan fácilmente el carnaval con el Apocalipsis hasta confundirse los signos de uno y de otro y ya no sabes qué es fiesta y qué destrucción. No hay una sola manera de entrar a México. Es una realidad interrogable, irritante y fascinante. Ante esta realidad que nos excede solemos tener la tentación de no responsabilizarnos de nada. La realidad es más fuerte que nosotros, entonces somos inocentes (Villoro s/p).

¹ Todos los comentarios de Villoro citados en este artículo pertenecen a la entrevista *Juan Villoro y la crónica latinoamericana* (ctd. en Bibliografía).

Una crónica. 8.8 *El miedo en el espejo*²

Villoro ha expresado su opinión sobre la crónica como género: “La crónica debe su éxito a poner en contacto realidades que habitualmente no se tocan [...]. Lo difícil es encontrarle unidad a lo real” (“Juan Villoro y la crónica latinoamericana”, párr. 14). Estos conceptos dan pautas para poder abordar la crónica de una de las mayores conmociones que haya expresado la naturaleza; un sismo de una intensidad de 8.8 en la escala Richter cuyo epicentro fue en los alrededores de la ciudad de Concepción, Chile en la madrugada del día 27 de febrero de 2010. Probablemente, la unidad que encuentra con éxito Villoro en esta crónica es la seguidilla de temblores y desplazamientos terrestres que fueron aconteciendo y que él recuerda y narra. En efecto; es un destino provocador para un escritor mexicano cuyo nacimiento fue marcado por un intenso movimiento telúrico y algunos otros hitos en su vida, como la publicación de su primer libro, también se acompañaron con temblores violentos en su tierra, que viaje a un congreso de literatura infantil con sede en Santiago de Chile y este país lo reciba con uno de los movimientos sísmicos más intensos según una de las escalas que los registra. Pero así fue. Y esa experiencia dio lugar a una crónica cuyo título da cuenta del tenor del sismo –8.8– y cuyo subtítulo *El miedo en el espejo* es, por lo menos, ambiguo. Y lo propio pasa con el epígrafe que menciona los nombres de colegas y amigos tanto de Chile como de México, algunos de ellos con intervención en el interior del texto, sea Francisco Hinojosa y Laura Lecuona, quienes a su vez acompañaron al escritor en la accidentada vuelta a México. Pero a su vez, tres poemas de Pablo Neruda –*Tres veces Neruda*– dilatan el comienzo de la crónica en sí. Dos de ellos, “Oda a la tormenta” – “[...] *Anoche/vino/ella,/ rabiosa,/ [...]*”.– y “Entrada a la madera” – “[...] */caed en mi alcoba en que la noche cae/[...]*”.– (s/p, cursiva y negrita en el original) refieren a determinada intersección entre la

² Las citas de las obras literarias de Villoro corresponden a la edición citada en la bibliografía.

naturaleza y la vida humana y su sentido se acerca a la experiencia que se relatará; el tercer poema, “Oda al edificio”, da entidad a la transformación de la naturaleza por el quehacer humano – *El hombre/ separará la luz de las tinieblas/ y así/ [...] reunirá en la tierra/ el material huracán de la dicha/ y con razón y acero irá creciendo/ el edificio de todos los hombres//* (s/p, cursiva en el original). Estos poemas formulan en su conjunto la presentación sinecdótica del relato del sismo o, incluso, del sismo.

El título 8.8 responde a una cifra especular, es cierto, y acordaría con el subtítulo *El miedo en el espejo*. Un sintagma incierto porque relaciona dos elementos que sólo adquieren un sentido a partir de la metáfora que señala una causa –el terremoto– y la consecuencia –la imagen del miedo en los rostros que se reflejaría en los espejos de las habitaciones–. En términos de Villoro “poner en contacto realidades que habitualmente no se tocan”. Desde una perspectiva realista, el lector puede pensar que los espejos ante tal temblor no soportarían la embestida; en tal caso el narrador se asemejaría a aquel que define Pierre Macherey: un caminante que recoge las imágenes del camino sobre un espejo astillado. En este caso, el espejo astillado recogería los rostros del miedo en un Lobby de un hotel chileno y si así fuera, el yo narrador se acercaría a un narrador de ficción. Acompañarían esta ficción, expresiones de acabado tono poético y con matriz retórica tales como la hipálage: “el reloj guillotina los minutos” (26); “los minutos se sentían cómodos” (26) y la combinación de la hipálage y la comparación: “como si las calles se fingieran transitables” (25) que son gratificantes para el lector pero alteran la supuesta linealidad de una crónica convencional. Sin embargo, con la figura de la comparación Villoro expresa la exacta sensación que alguien pueda imaginarse a partir de tal catástrofe: “El 27 de febrero la tierra se abrió bajo la tierra y durante unos minutos todos fuimos como ella” (62).

El espejo vuelve en el texto, en un comentario sobre las expectativas que el escritor saborea antes de viajar, imaginándose la estadía en Chile a donde iría junto a Francisco Hinojosa, su ami-

go de siempre, para participar en ese Congreso de literatura infantil. “Hablaríamos de espadas que obedecen exclusivamente a su dueño, libros hechizados, mujeres que pierden la sombra, espejos que nada reflejan, [...]” (16). Pero estos espejos de los cuentos infantiles no tendrán lugar en la sala de convenciones que será destruida completamente por el sismo, mientras los congresales junto a sus ponencias infantiles duermen en sus habitaciones de hotel. Esos espejos ciegos que imagina el narrador antes de viajar, en Chile se asocian al miedo y, astillados, se expresan como un núcleo metatextual que anticipa la construcción formal de 8.8: “Lo que el miedo destruye no se recupera en forma integral. Esta es una crónica en fragmentos. [...] Es la reconstrucción en partes de un microcosmos: vidas de paso que estuvieron a punto de extinguirse” (20).

La crónica de Villoro sobre el terremoto chileno se compone de un prólogo, un epílogo y ocho fragmentos heterogéneos escritos entre el 3 de marzo y 4 de mayo en Chile y México, respectivamente. Estos fragmentos rodean y giran en torno al tema central dando idea de la totalidad del acontecimiento y sus réplicas. En el Prólogo, Villoro citando a Agamben, anticipa la dificultad de llegar a ser “testigo integral” (21) y añade: “El contenido de la crónica, por tanto, consiste en acercarse lo más posible a lo que no puede ser dicho” (21). Una *enumeración heteróclita*³ de narraciones a las que podrían agregarse otras sin alterar la estructura del texto da cuenta del acontecer en Chile, sus notaciones científicas y los efectos subjetivos como la sensación de eternidad durante el temblor. “El terremoto duró siete minutos en su epicentro y fue percibido como una subjetiva forma de la eternidad en diversos lugares” (41). Más allá del artificio de narrar desde puntos de vistas diversos sobre los efectos y respuestas, premoniciones y sensaciones de los protagonistas, incluso, con un comentario acerca de la *nouvelle* de Heinrich von Kleist *El terremoto en Chile* (1807), las

³ Tomo el sintagma “enumeración heteróclita” del análisis de “El Aleph” de Sylvia Molloy. *Las letras de Borges* (ctd. en Bibliografía).

dos últimas líneas de un capítulo breve, “El suceso”, ofrecen la mirada totalizadora del fenómeno, posible porque se lo observa desde la estratósfera. El adverbio “finalmente” encuentra en el relato de la escena principal su distancia máxima: “Desde la Estación espacial internacional el astronauta japonés Soichi Naguchi fotografió el cataclismo y mandó un mensaje: ‘Rezamos por ustedes’” (41).

Sobre distancia, literatura y experiencia Villoro concuerda con el postulado de Borges. En el Epílogo de *8.8*, en la página de cierre de su crónica leemos: “La escritura elige sus distancias. El dolor cercano se vive mejor en el llanto que en la página. Tuve que ir al fin del mundo para encontrar otra ‘primera ocasión’: hablar de la Tierra que se abre” (113). Vuelve la idea de la tierra que se abre como se había descrito en páginas anteriores, es un procedimiento que el autor en esta crónica reitera. Lo hace con distintas escenas o comentarios desafiando así la propuesta formal que Foucault sugiere para el género fantástico. La estructura de bucle: pasar por el mismo lugar de manera diversa. En el texto de Villoro se pasa varias veces por el mismo hecho de manera distinta y no es un fantástico. Sucede con las premoniciones que una colega del narrador infiere a partir de la luna, sucede con la referencia a la CNN, sucede con el uso de los pijamas cuasi protagonistas de esa noche de catástrofe.

La sumatoria de fragmentos de *8.8* está enmarcada por escenas donde los pijamas tienen su incidencia (Gárato): en el “Prólogo. Un modo de dormir”, el narrador recuerda a su padre en pijama durante su niñez y al final, un regalo alusivo -un pijama- que recibe el narrador a su vuelta a México. El pasado y el futuro se aúnan. El pijama adquiere protagonismo en el relato y se justifica por la hora del sismo. Una vez pasado el temblor, superado el miedo en el espejo, nada más relajante que escudriñar cómo duermen, qué modelos de pijamas usan los colegas y las colegas reunidos para asistir a un congreso y el narrador, dando un respiro a la situación vivida, no se priva de describirlos.

Un cuento. “El crepúsculo maya”

“La realidad es más fuerte que nosotros, entonces somos inocentes [...]. No nos responsabilizamos de nada. La culpa siempre es de los otros: de una iguana que se nos atravesó, de una persona que habló en el momento inadecuado” (“Juan Villoro y la crónica latinoamericana”, párr. 5). Estos comentarios, como en el caso de sus opiniones sobre la crónica, abren una fisura para entrar en algunos de sus relatos. Me interesa en este caso pensar “El crepúsculo Maya” pero dada la afirmación del escritor sobre la inocencia de los mexicanos no puedo menos que dedicar un párrafo a su cuento “Los culpables”. En este cuento el personaje principal escucha a su hermano decir: “¡Sin culpa no hay historia!” (45) y se confiesa asimismo “El problema, *mi* problema, es que yo ya era culpable” (45, bastardilla en el original). La culpa es la traición a su hermano por una mujer. Una vez confesada, la culpa libera al personaje quien se aboca a su guion trenzando tiempos y recuerdos y el autor, completa su relato:

En lo que a mí me toca, algo me retuvo ante la máquina de escribir, tal vez una frase de mi hermano en la última noche en la granja: –La cicatriz está en el otro tobillo. Me había acostado con Lucía pero no recordaba el sitio de su la cicatriz. Mi refugio era imaginar cosas [...]. Seguiría escribiendo. Esa noche me limité a decir: – ‘Perdón, perdóname’. No sé si lloré. Mi cara estaba mojada por el sudor o por lágrimas que no sentí. Me dolían los ojos. La noche se abría de nosotros como cuando éramos niños, y subíamos al techo a pedir deseos. Una luz rayó el cielo. –12 de agosto– dijo Jorge. Pasamos el resto de la noche viendo estrellas fugaces, como cuerpos perdidos en el desierto (48).

“El crepúsculo maya” comienza así: “La culpa fue de la iguana” (49). El narrador, un poeta, hace un viaje a Oaxaca y a Yucatán con un auto que había ganado en una rifa. El motivo del viaje tiene marcas que son solo verosímiles en el contexto de este relato, el personaje necesitaba alejarse de un episodio insólito que le

había acontecido con una amante. En el viaje lo acompaña un amigo, con quien tiene una relación ambigua, pero que formalmente es necesaria para el desarrollo de la anécdota. Se suma una mujer, que por haber leído *El sistema de los objetos* de Baudrillard, decide viajar en el asiento trasero porque “esa parte del coche la hacía sentirse ‘deliciosamente dependiente’” (53). Por su parte la mujer balancea y desbalancea un triángulo desopilante. Hay una culpa que enlaza y desenlaza la relación amistosa entre los dos personajes principales y como se anuncia al comienzo una iguana que los viajantes adquieren durante el viaje, tiene la culpa.

Formalmente la iguana es un elemento constitutivo en el relato. Articula los tiempos presente, pasado y futuro y es, a manera de metatexto, metonimia de la construcción del relato. Los mayas comían iguanas, rebanaban en partes sus cuerpos vivos porque si las mataban la carne entraba rápidamente en putrefacción. Además, según el narrador, como la iguana se muerde su cola, en ese círculo verde los mayas encontraron “el cero” (59) y el narrador encuentra el puntapié inicial para escribir sus poemas: “La liberación de la iguana me permitiría romper mi sequía de escritor. Tenía en mente un ciclo de poemas *El círculo verde* en alusión a la iguana que se muerde la cola y a los mayas que inventaron el cero” (59).

El relato se vuelve sobre sí, como la iguana. El Tomate, el amigo del narrador, inventa desde su casa una realidad paradisíaca de la Polinesia y otros lugares turísticos para una revista sobre el tema. Confiesa el narrador: “Siempre me había deprimido imaginar a mi amigo en su departamento junto al tráfico del viaducto, escribiendo de iglesias románticas y ruinas sicilianas. Ahora no había nada más triste que verlo en este viaje real” (57). La invención se trastoca y lo real muestra su apariencia ficcional y se confunde con la invención. Cuando el Tomate acepta el viaje sus razones son “*sumirse en la realidad* ‘como antes’, [...] *inventándonos un pasado* común de antropólogos o corresponsales de guerra” (51, cursivas de la autora). Porque, masculla el Tomate, “Nada es auténtico” (58). Finalmente, el ciclo de poemas no se concreta; el

narrador solo puede soñar con la mujer del viaje y se pregunta en el sueño, sin lograr una respuesta, el nombre de la iguana. Mientras el Tomate publica “espléndidas fotos de Oaxaca y Yucatán” (63).

Maximiliano Linares destaca en la ficción de Villoro “la operación de armado y desarmado del realismo: quien observa y relata [...] siempre filtra a partir de la subjetividad y opera a partir de la demiurgia” (s/p). Habría que agregar a este preciso juego ficcional, el uso desarticulado de la coordenada temporal, donde presente, pasado y futuro se conjugan arbitrariamente y los cuentos logran que su sentido se complete. Y si Villoro afirma que los mexicanos son inocentes, sus ficciones lo revalidan; “la culpa siempre es de los otros: de una iguana que se nos atravesó, de una persona que habló en el momento inadecuado” (“Juan Villoro y la crónica latinoamericana, párr. 5).

ECOS PRIMIGENIOS

El nacimiento de la literatura en América Latina

Raíces y conflictos de identidad

Roy Palomino

Sorbonne Université

roypalominoc@gmail.com

Resumen: El artículo traza los principales cuestionamientos literarios que surgieron luego de la independencia de los países americanos de España. Conceptos como emancipación mental y americanismo literario fueron centrales en la búsqueda de una autenticidad literaria e influyeron en las discusiones estilísticas, temáticas y lingüísticas sobre lo que debería ser la identidad de la nueva literatura americana.

Palabras clave: identidad, americanismo literario, emancipación mental, literatura y sociedad, independencia de América Latina

Résumé : Nous retraçons les questions littéraires majeures abordées après l'indépendance des colonies espagnoles en Amérique. Des concepts comme « emancipación mental » et « americanismo literario » ont joué un rôle central pour une authenticité littéraire et ont influencé les discussions stylistiques, thématiques et linguistiques sur ce qui devrait être la nouvelle identité littéraire latino-américaine.

Mots-clés : identité, americanismo literario, emancipación mental, littérature et société, indépendance de l'Amérique latine

Abstract: This article traces the main literary questions that appeared after the independence of the American countries from Spain. Concepts such as “emancipación mental” and “americanismo literario” were central to the search for literary authenticity and they influenced stylistic, thematic, and linguistic discussions about what should be the identity of the new Latin American literature.

Keywords: identity, americanismo literario, emancipación mental, literature and society, Latin American independence

Durante las primeras décadas del siglo XIX, a las puertas de la Independencia de la mayoría de territorios conocidos hasta ese momento como la América española, surge una necesidad de construir una identidad de nación en la que se excluyese a España de este imaginario. Este proceso de reflexión se dio en todos los aspectos de la sociedad: político, social, religioso, cultural y, desde luego, literario. Un concepto clave y transversal que centralizó los debates de la época fue el de la *emancipación mental*, término empleado por diversos intelectuales para describir la búsqueda de un pensamiento americano¹ independiente, original, que escapase de la influencia de los modelos españoles. En la práctica esta tarea no pudo llevarse a cabo en su totalidad, por una parte debido a que fue pensado casi exclusivamente por los denominados *criollos*, desconocedores de las necesidades y deseos de una población indígena; y por otra parte, porque la *emancipación mental* es un largo proceso de reconocimiento, incompatible en ese momento con la necesidad imperiosa de poner en marcha las nuevas naciones independientes². El nacimiento de nuevas naciones requería también el nacimiento de nuevas literaturas. Pero, ¿cómo definir la fecha de nacimiento de una literatura? ¿Antes, durante o después del proceso de emancipación? ¿Qué hacer con la literatura escrita en territorio americano durante la época colonial? ¿La lengua que debería usarse en la nueva América, debería ser también independiente? ¿Podría serlo? Si bien estas preguntas han sido resueltas en la mayoría de países de América Latina, en aquel momento produjeron un amplio debate de carácter estilístico, temático y lingüístico, cuyas ramificaciones pueden rastrearse hasta nuestra actualidad.

¹ El término americano y sus variantes fueron ampliamente usados durante este periodo como contraposición a lo español.

² En la construcción de símbolos patrios, por ejemplo, se encuentran muchas veces más elementos europeos no españoles que elementos indígenas, en especial símbolos de la Revolución Francesa. Ver los Escudos de Armas de Chile, Argentina, Nicaragua, entre otros países americanos.

Las raíces de la literatura en América Latina

El camino recorrido por la literatura en español, en el denominado Nuevo Mundo, ha sido largo y catalogado de diferentes formas durante su historia. En el periodo de la Colonia, distintos escritores españoles que vivían en la metrópoli reconocieron la existencia de una literatura escrita en lengua española que era diferente a la de ellos. Tal es el caso de Cervantes que en la tercera parte de *La Galatea*, en el capítulo de *El canto de Caliope* (1585)³, felicita los “entendimientos sobrehumanos” de la “region antártica”. Así, esta sería la clasificación más antigua de la literatura creada en América Latina, “la region antártica”. El elogio de Cervantes a los poetas radicados en América conformaría un *corpus* homogéneo porque su temática se distingue de la literatura española. La utilización de este término será también replicado, en un primer momento, por Lope de Vega en *Epístolas de Amarilis a Belardo* (1621)⁴ pero, finalmente, la utilización de “Las Indias” se impondrá por un largo periodo, como se puede ver en varias de sus obras, sobre todo en *Laurel de Apolo* (1630): “Las Indias, en ingenios⁵ mundo nuevo, / que en ellas puso más cuidado Febo / que en el oro que cría”. Como lo resalta Emilio Carilla, ambas clasificaciones carecen de “juicios críticos” (537) que nos permitan afirmar que existe una verdadera diferencia entre la literatura

³ “De la region Antártica / podría eternizar ingenios soberanos, / que si riquezas hoy sustenta y cría / también entendimientos sobrehumanos: / mostrarlo puedo en muchos este día, / y en dos os quiero dar llenas las manos, / uno de nueva España y nuevo Apolo, / del Perú el otro un sol unico y solo”, haciendo referencia al mexicano Terrazas y al peruano Diego Martínez de Rivera (Cervantes, 85).

⁴ “Yo no lo niego, ingenios tiene España, / libros dirán lo que su Musa luce, / y en propia rima, imitación extraña. / Más lo que el clima antártico produce / sutiles son, notables son en todo, / lisonja aquí mi emulación me induce” (Lope de Vega, 468).

⁵ En el Siglo de Oro se utilizaba la palabra *ingenio* como sinónimo de *gran creador*. Recordemos que el propio Lope de Vega era llamado *El fénix de los ingenios*.

de España y la literatura de las denominadas “Indias”. Ambos autores españoles se conforman con alabar los temas y las nuevas decoraciones que los paisajes del Nuevo Mundo ofrecen. Sin embargo, podemos considerarlas como “manifestaciones indirectas de americanismo” (536) porque ambos escritores reconocen una nueva identidad literaria, lo que permitió clasificar a estas creaciones como una nueva rama de la literatura española.

La popularidad del término “las Indias” se impuso durante todo el siglo XVI debido a que esta se hizo oficial, así los territorios conquistados pasaron a llamarse *Reinos castellanos de Indias*. Del mismo modo, el Reino Unido nombrará a sus colonias en el Caribe como *West Indies*. El término “las Indias” se institucionaliza así en el Nuevo Mundo y será el más usado durante la primera etapa de la colonia. Carilla identifica el libro *Problemas y secretos maravillosos de las Indias* (1591) de Juan de Cárdenas como el primero en reivindicar la identidad de los habitantes de América en comparación al de los de la Península (538). Bernardo de Balbuena hará lo mismo, pero de forma más concreta, en *Grandeza Mexicana* (1604), donde también hablará a favor de los habitantes de *las Indias* e indicará que esto se debe a condiciones climáticas. Esta defensa de *las Indias* y de sus habitantes es una forma de legitimarse frente a los ataques de aquellos que consideraban que vivir en estos territorios era para bárbaros⁶. Esto explica la aparición de un determinado tipo de libros durante esta época que buscaban demostrar la sapiencia de sus habitantes en diferentes áreas.

Aquí hallaréis más hombres eminentes,
en toda ciencia y todas facultades,
que arenas lleva el Gange en sus corrientes
Monstruos en perfección de habilidades,
Y en las letras humanas y divinas
Eternos rastreadores de verdades (Balbuena 84).

⁶ Justo Lipsio fue una de las humanistas que más impulsaron esta idea (Schwartz Lerner).

Sin embargo, detrás de este alegato comienza a germinar también una identidad de los habitantes de *las Indias*, quienes pronto pasarían a ser conocidos como habitantes de la *España Americana*. Sin pretender serlo, esta distinción inicial que se hizo entre lo que es de *las Indias* en comparación con lo que es de España, terminará convirtiéndose en el *americanismo*, que podemos definir simplemente como aquello que se identifica con América y, por lo tanto, que se aleja o excluye de España.

La literatura americana

Así como sucedió anteriormente, un nuevo término apareció para describir al nuevo territorio conquistado: América⁷. Dada la evidencia de que se trataba de un nuevo continente, la utilización de *las Indias* cayó en desuso y las nuevas publicaciones ya empleaban este nuevo vocablo. Por ejemplo, el libro *Mapa intelectual y cotejo de naciones y Españoles americanos* (1728) de Benito Jerónimo Feijoo, ya empleaba el denominativo *americano* para dar a conocer el valor literario de Sor Juana Inés de la Cruz y el valor científico de Pedro Peralta de Balbuena (Carilla 540). El término *español americano* o simplemente *americano*, para diferenciarse más de España, se expande durante todo este siglo y con él el *americanismo*. Sin embargo, se debe precisar que, aunque usado ampliamente por españoles que vivían en la España americana y por los criollos, la reivindicación del *americanismo* no suponía en este periodo una ruptura con España, sino un reconocimiento, una búsqueda de igualdad política, cultural y literaria, la cual se les negaba constantemente. El objetivo no era emanciparse literariamente de España sino crear, aquello que podemos denominar, como *huella americanista*; es decir, aquello que singularice e identifique al conjunto de obras creadas en América. La necesidad de contar con esta huella

⁷ Por decreto real el término América y sus derivados fueron aceptados solamente a partir de 1810, a las puertas de la Independencia. Así, “quedaron abolidos los nombres de “colonias” y “dominios de Indias”, debiendo emplearse los de “España americana”, “España ultramarina”, “provincias españolas en América” o “provincias ultramarinas” (Almarza 6).

se volvió cada vez más importante para afirmar el valor y la calidad artística de las creaciones, pero también para confrontar el menosprecio con el que se trataban las creaciones concebidas en este territorio.

Ahora bien, esta *huella americanista* no es todavía un mecanismo de *emancipación mental*, sino una afirmación de una nueva identidad. No obstante, se hace evidente que durante los últimos años de la colonia y durante la guerra de independencia, esta es usada como la base de la diferenciación cultural entre lo español y lo americano. Además, la defensa de lo americano contra lo español dio nacimiento a lo que Astudillo Figueroa califica como los “intelectuales criollos” (195), quienes buscaban situar las creaciones hechas en América al mismo nivel que los de España y Europa.

En el ámbito de la literatura esta defensa se conoció como *americanismo literario*, el cual resalta las obras en las que se podían encontrar elementos propios de América⁸: espacios geográficos, personajes históricos americanos o prehispánicos, temáticas relacionadas a la vida en América, entre otros. La literatura cumplió así un rol de ensamblaje entre un pasado precolombino y un presente marcado por la influencia española, ambos considerados como signos de una nueva cultura. Para Henríquez Ureña, este es uno de los pilares de la identidad americana que “dura hasta nuestros días” (88). Sin embargo, calificar una obra creada durante la Colonia como *americana* no alcanzó nunca un consenso. Por ejemplo, José Enrique Rodó consideraba que “sería vano buscar en el espíritu ni en la forma de la literatura anterior a la emancipación una huella de originalidad americana” (*El americanismo literario* 164). Esta postura sería una de las más dominantes tras la independencia de los territorios americanos.

⁸ Ver por ejemplo *El lazarillo de ciegos caminantes* de Carrió de la Vandera en la que se habla de los incas. O el estudio de Beristáin de Souza: *Biblioteca Hispano América Septentrional*, 1897.

El (re)nacimiento de la literatura en América

Llegada la independencia a la mayoría de los territorios, el término *América*⁹ y sus derivados se imponen de forma rápida. La literatura de “españoles americanos” se convierte así en la literatura de “americanos” o la “literatura americana”. ¿Pero cómo lograr la originalidad que reclamaba Rodó de un día para otro? Las discusiones sobre la necesidad de encontrar un estilo, un tema y una forma lingüística comienzan a intensificarse. Pero no es sino hasta la aparición de *Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura, artes i ciencias* (1823) de Andrés Bello y Juan García del Río que cobran una forma clara y se constituyen como una tarea del intelectual americano. En esta revista aparecida en Londres, se pide a los americanos conocer bien sus territorios y abandonar la tutela temática de España.

Si esta es, pues, la época de transmitir a la América los tesoros del ingenio i del trabajo; si la difusión de los conocimientos es tan esencial a su gloria i prosperidad; todo el que tenga sentimientos americanos debe consagrar sus vijilias a tan santo objeto (v).

Conscientes de la extrema dificultad de desarrollar un estilo que escape a la influencia española, la más importante durante la época colonial, Bello y García del Río, hacen hincapié en la necesidad de una búsqueda consciente de autenticidad. En el poema *Alocución a la poesía. Fragmentos de un poema titulado América*, publicado en la misma revista y considerada como la declaración de la independencia cultural y literaria de América¹⁰, Bello intenta mostrar el camino que deben seguir los escritores del continente: utilizar las herramientas estilísticas de la literatura española o euro-

⁹ En aquel momento no se buscó distinguirse de América del Norte, tanto a nivel militar (con Bolívar), como intelectual (con Sarmiento), sino que este término se fue popularizando desde los inicios de la guerra de Independencia. Consultar *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*.

¹⁰ Henríquez Ureña, Carilla, entre otros lo consideran así por la fecha de la publicación y por su interpelación clara y directa.

pea pero agregando aspectos temáticos de América, utilizando paisajes o vocablos propios de cada región. “Divina Poesía, / [...] / tiempo es que dejes ya la culta Europa, / que tu nativa rusticidad desama, / y dirijas el vuelo adonde te abre / el mundo de Colón su grande escena” (3).

Al profundizar en las discusiones temáticas de la literatura en América se distinguen dos posturas claras. La primera, aquella compartida por Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi, quienes demandaban una literatura de “protesta enérgica y solamente contra las categorías en que el antiguo espíritu social había encerrado la creación” (González Stephan 191). La segunda, promovida por Juan Cruz Varela, pedía buscar en la naturaleza el carácter auténtico de la literatura americana para “producir grandes y bellas descripciones” (192). Estas clasificaciones describen la gran mayoría de obras literarias creadas en el siglo XIX y comienzos del siglo XX, tanto en prosa como en poesía. El objetivo de ambas era encontrar una identidad literaria mediante la diferenciación.

Luego fue el turno del cuestionamiento al sistema lingüístico español. Si la palabra es la herramienta esencial de la literatura, ¿cómo crear una literatura con una lengua heredada? Las discusiones entre Bello y Sarmiento muestran los dos principales intentos de *liberar* el español¹¹ de América. En *Indicaciones para la conveniencia de simplificar y uniformar la ortografía en América* (1826), Bello promulga la necesidad de tener un lenguaje mucho más sencillo para expandir el aprendizaje y la difusión de los conocimientos en el continente.

de ella [la ortografía] depende la adquisición, más o menos fácil de los dos artes primeros, que son como los cimientos sobre que descansa todo el edificio de la literatura y de las ciencias: leer y escribir (2).

¹¹ Durante esta época el término *castellano* será el más empleado.

Para eso, Bello propone reducir el alfabeto español teniendo en cuenta la pronunciación de las palabras, usar la “j” en lugar de la “g” en las palabras en las que el sonido se repite (*jenio*), emplear la “i” en lugar de la “y”, cuando esta última cumple función de vocal (peine¹²). Eliminar la “h” debido a su falta de sonoridad (onor). Utilizar “rr” al inicio de las palabras dado que el sonido de la erre es fuerte (rrazón), utilizar la “z” en lugar de la “c” (zincó), eliminar la “u” muda de la “qu” y “gu” (qerer, gerra). Y, eventualmente, desterrar y reemplazar al sonido fuerte de la “c” por el de la “q” (qasa).

El modelo de Sarmiento en *Ortografía Americana. Memoria sobre ortografía americana* (1843) es aún más radical porque además de coincidir en la eliminación de la “h”, la “u” muda y de reemplazar la “i” por la “y” y la “j” por la “g”, pedía la eliminación de la “x” por considerar que podría representarse con otras palabras y de la “v” y de la “z” por considerar que de estas palabras simbolizan el hablar de los españoles y no de los americanos. “Es ridículo estar usando la ortografía de una nación que pronuncia las palabras de distinto modo que nosotros” (3).

Sin embargo, la gran diferencia entre ambas propuestas lingüísticas se dio en la relación que dichos sistemas tendrían con el de España. Para Bello estaba claro que el nuevo sistema lingüístico de América debería guardar relación y armonía con el de España, como una forma de reconocimiento a una parte inexorable de la identidad de los “hispano-americanos”, término que comenzó a utilizar a partir de 1875.

Juzgo importante la conservación de la lengua de nuestros padres en su posible pureza, como un medio providencial de comunicación i un vínculo de fraternidad entre las varias naciones de orijen español derramadas sobre los dos continentes (*Gramatica de la Lengua Castellana...* xii).

¹² Anteriormente escrito “peyne”.

Del otro lado, Sarmiento pide adaptar una ortografía basada exclusivamente en la forma de hablar de los americanos, sin tener en cuenta la opinión de los gramáticos. Esto no solo suponía un rechazo al modelo de Bello sino un sistema lingüístico paralelo al español.

La soberanía del pueblo tiene todo su valor y su predominio en el idioma; los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la rutina y las tradiciones. Son a nuestro juicio, si nos perdonan la mala palabra, el partido retrógrado, estacionario, de la sociedad habladora. (*Ejercicios populares de la lengua castellana* 2).

Para Sarmiento no era posible encontrar un consenso entre los sistemas lingüísticos de España y América porque “el idioma hablado de los españoles es distinto del nuestro” (*Ortografía americana* 45).

En el aspecto literario también tenían claras diferencias. Sarmiento, como Rodó, consideraba que no se había creado “nada que merezca el nombre de literatura» (*Ortografía americana* 35), y por ello una reforma ortográfica podía ayudar a la fundación de una literatura. Mientras que Bello creía que una nueva ortografía llevaría a la literatura a “una nueva dirección” (*Indicaciones sobre la conveniencia...* 29), reconociendo implícitamente la preexistencia de obras con valor literario durante la colonia. Es decir, el primero anunciaba el nacimiento de la literatura en América, mientras que el segundo el renacimiento. Ambas posturas siguen siendo discutidas incluso en nuestros días.

La necesidad de la *emancipación mental*

Conquistado el ideal de la República en los territorios americanos y ante la evidencia de que varias naciones encontraban serias dificultades en implementar las reformas liberales que originaron sus

independencias¹³, las discusiones públicas sobre la necesidad de la *emancipación mental* se intensificaron, especialmente en el cono sur. Así, a mediados del siglo XIX, muchos intelectuales, sobre todo en Chile y Argentina, resaltaron la necesidad de una independencia mental. “Mientras que nuestros padres nos dieron una independencia material; a nosotros nos toca la conquista de una forma de civilización propia: la conquista del genio americano” (Alberdi 20).

En un primer momento el término *emancipación mental* no fue usado de forma unánime, ya que se empleaban otras variantes como “Segunda Independencia” de Lastarria y Bilbao (1844), o “Emancipación del espíritu americano” de Echeverría (1837). Sin embargo, todos coincidían en la imposibilidad de la autenticidad americana si no se abandonaban plenamente las costumbres y tradiciones que aún sobrevivían en las instituciones y personas. La *emancipación mental* se convierte así en el intento de modernización de las sociedades libres que aún no encuentran una identidad que las defina, pero que necesitan afirmarse frente a otros países con los que ya se encuentran en relación. Javier Pinedo resalta que durante este periodo los modelos políticos, económicos y culturales con los que los territorios americanos buscan afirmarse son Francia, Estados Unidos y el Reino Unido (81). Así, la necesidad de una *desespañolización* durante las primeras décadas de la Independencia, seguía siendo el primer objetivo común para lograr la *emancipación mental*. Otros, aunque en minoría, pedirían también la *descatolización* (Larraín 42) de las naciones. En 1867, Gabino Barreda condensará estos planteamientos y definirá la *emancipación mental* como “la gradual decadencia de las doctrinas antiguas, y su progresiva substitución por las modernas” (9). González Stephan afirma que este concepto será también utiliza-

¹³ En términos políticos, Antonio Annino califica lo sucedido en los países de América latina como un “camino cíclico” ya que este proceso histórico inició con una figura que acaparaba todo el poder, el rey de España, y terminó con un actor similar que comenzaba a concentrar todo el poder: el caudillo (Annino 152).

do posteriormente en los círculos literarios en su búsqueda por una libertad creativa (41). Aunque la *emancipación mental* no pudo concretarse debido a que la gran mayoría de sus conceptualizadores pedían implementar modelos europeos en América, sin tener en cuenta a la “América española, y menos aún la América indígena” (Fernández, párr. 14), estas discusiones aceleraron un proceso de cuestionamiento identitario y de aceptación de una identidad mixta, mestiza. Aceptación que fue imponiéndose en el siglo XX tanto en el aspecto social como en el literario.

El camino hacia la aceptación del mestizaje

Hasta casi finales del siglo XIX, la opinión literaria general era de rechazar como americanas a las obras creadas durante la época colonial. Sin embargo, el modelo propuesto por José María Torres Caicedo para crear una historiografía nacional en los diferentes territorios de América terminaría imponiéndose, él las dividiría en tres periodos: obras creadas durante la colonia, durante la guerra de Independencia, y luego de la guerra (282). Posteriormente, algunos países agregarían otra categoría: la literatura prehispánica. Esta propuesta fue ampliamente aceptada porque permitía a las naciones ensanchar el cuerpo de sus obras literarias y periodizar de forma más clara la evolución de sus literaturas. Así, la aceptación de un componente español en la cultura y la literatura en América se dio paulatinamente a finales de este siglo e inicios del XX, y con ello el término Hispano-América fue extendiéndose.

Uno de los pioneros en identificar la naturaleza *mestiza* de la nueva literatura creada en América fue Rodó quien ya hablaba de “obras intermedias” (*La enseñanza de la literatura* 71), es decir una mezcla de elementos diferentes que daba nacimiento a algo nuevo. Según González Stephan, esta clasificación de Rodó precede los conceptos de “heterogeneidad” de Antonio Cornejo Polar, “transculturación” de Ángel Rama e “hibridez” de Néstor García Canclini (209). El camino de aceptación de esta identidad fue largo y eso dio lugar a que muchas obras creadas aún luego de la

Independencia fueran clasificadas como “literatura colonial” (Mariátegui 199). Escritores como José Martí afirmaban que para acelerar el proceso de autenticidad se deberían conocer otras literaturas extranjeras porque ese era “el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas” (77).

A mediados del siglo XX, cuando se aceptó y consolidó claramente esta identidad literaria, con el denominado *boom latinoamericano*, la literatura creada en esta parte del continente pasó a llamarse *literatura latinoamericana*, un nuevo término que reconoce la influencia española pero que la reduce, ya que prefiere identificarse como heredera de una cultura mucho más antigua y amplia: la latina. Así, la historiografía literaria de lo que ahora se conoce como América Latina es el resultado de la relación histórica, política y cultural con España. Una relación que sigue en constante cambio, lo que explicaría la actual puesta en valor del término Hispanoamérica en algunos medios literarios.

Ecós y reflejos
Pedro Páramo y “Tristeza de verano”

Yrma Patricia Balleza Dávila
Sorbonne Université
patricia.balleza@gmail.com

Resumen: Analizamos y comparamos los ecos entre la novela de Juan Rulfo y un poema de Mallarmé ya que ambos exponen la imposibilidad de la unión de dos amantes. Examinamos una correspondencia en temas como: la acuosidad/las lágrimas, la obsesión/la mirada/el erotismo, la nada, la imposibilidad de unión, los labios/el cabello y las referencias al azul (tanto el color como el cielo) y a las piedras.

Palabras clave: Juan Rulfo, Stéphane Mallarmé, correspondencias, amantes, imposibilidad

Résumé : On analyse et compare les échos entre le roman de Juan Rulfo et un poème de Mallarmé car les deux textes exposent l'impossibilité de l'union de deux amoureux. On examine aussi une correspondance entre des sujets tels que : l'eau / les larmes, l'obsession / le regard / l'érotisme, le néant, l'impossibilité d'union, les lèvres / les cheveux et les références à l'azur (à la fois la couleur et le ciel) et aux pierres.

Mots-clés : Juan Rulfo, Stéphane Mallarmé, correspondances, amants, impossibilité

Abstract: We analyze and compare the echoes between Juan Rulfo's novel and a poem by Mallarmé since both texts expose the impossibility of the union of two lovers. We also examine a correspondence on subjects such as: water / tears, obsession / gaze / eroticism, nothingness, the impossibility of union, lips / hair and references to azure (both color and sky) and stones.

Keywords: Juan Rulfo, Stéphane Mallarmé, correspondence, lovers, impossibility

“Tristeza de verano” (1887) y *Pedro Páramo* (1955) comparten matices significativos a partir de la unión imposible de una pareja de amantes. La intención de este estudio es el de compararlos y analizarlos para develar las diferentes correspondencias presentes tanto en el poema como en varios fragmentos de la novela y de *Los cuadernos de Juan Rulfo*. Citamos estos “cuadernos” ya que revelan importantes rasgos que se conservaron como el hecho de enfatizar la relación entre el agua y el cuerpo de Susana San Juan o bien el color zarco de sus ojos. Este hecho resulta particularmente interesante, pues evoca el *azur* de Mallarmé.

Antes de comenzar con el estudio es relevante explicar brevemente primero, ¿cómo logramos confirmar que Juan Rulfo leyó “Tristeza de verano”? y, segundo, especificar los detalles de la versión original que leyó el traductor.

En 2017, Miguel Barajas presenta su tesis: “Como si fuera un montón de piedras: Mallarmé y Rilke en *Pedro Páramo*” en donde demuestra que Rulfo leyó *Poesía*, una antología bilingüe de 24 poemas de Mallarmé, editada por Yunque, traducida por Xavier de Salas y publicada en 1940. Barajas explica que tuvo acceso a las 24 páginas (6) donde Rulfo copió 11 poemas respetando el orden del índice de la antología (133) e incluso, detalla, que realizó modificaciones a varias de las traducciones (122). Sin embargo, aclara que actualmente es imposible saber cómo llegó ese libro a manos del autor, pues ya no forma parte del acervo personal de su biblioteca (130). Ahora bien, la pista que le permite reforzar su tesis es un detalle particular de la traducción de Salas quien traduce el poema “Herodiade” como “Erodiada” y Rulfo también lo copia de la misma manera sin “h”. Para verificar la veracidad de la pista, Barajas consulta las traducciones existentes de los poemas de Mallarmé en español¹ y concluye: “De ese modo, después de una

¹ Barajas explica en dos notas al pie: “Consulté en un principio la “Noticia de traductores” y el “índice de traductores” de las “Nuevas traducciones” del libro *Mallarmé entre nosotros* (Tezontle, 1955) de Alfonso Reyes [...] sin embargo, no hallé noticia de una traducción que presentara la particularidad de la “hache”. Tampoco hay noticias de una “Erodiada” en el *Mallarmé en castellano*

revisión bibliográfica, logré identificar que la única traducción publicada de dicho poema sin “hache”, en el margen de tiempo que fijé, fue la antología Poesía [...]” (122).

En cuanto a los detalles de la consulta para la traducción de los poemas, Salas precisa haber revisado la versión de 1887 (Mallarmé, *Poesía* 8), la cual publicó por primera vez sus poemas bajo título de *Les poésies de Stéphane Mallarmé* en la *Revue Indépendante*. Sin embargo, no creemos que Salas se haya basado en esta edición al menos para la traducción de “Tristeza de verano”, pues corroborando con la versión de ese año hay relevantes detalles tipográficos que el traductor deja de lado, como por ejemplo: la “P” de la palabra “flamboient” en la versión de 1887 aparece en minúscula mientras que Salas la pone con mayúscula; asimismo, lleva un signo de exclamación al final del verso: “*Et trouver ce Néant que tu ne connais pas !*”², mientras que en la transcripción y traducción este se omite. En su tesis, Barajas argumenta que posiblemente Salas consultó la versión de 1913 publicada por la *Nouvelle Revue Française* y la cual reúne todos los poemas de Mallarmé. Esta edición, a diferencia de la de 1887, incluye el poema “O si chère de loin...” que Salas traduce (Barajas, 133). Así, cotejamos la tipografía de la versión de 1913³ y ésta es la misma que Salas transcribe salvo por la omisión de dos detalles como son el punto final en el undécimo verso y la supresión de las mayúsculas presentes al inicio de cada verso.

TRISTESSE D'ÉTÉ

Le soleil, sur le sable, ô lutteuse endormie,
en l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureux

[...] de Ricardo Silva Santiesteban”. En seguida, explica que gracias a este artículo: « La réception de Mallarmé en Espagne » de Claudine Lecrivain, descubrió la traducción de Salas (122).

² Consultamos la versión de 1887 que se encuentra en *Poésies complètes* de Mallarmé de la Pléiade (1998), p. 79.

³ Consultamos las *Poésies* de Stéphane Mallarmé, 2^{ème} édition de la *Nouvelle Revue Française*, 1913. pp. 38-39.

et, consumant l'encens sur ta joue ennemie,
il mêle avec les pleurs un breuvage amoureux.

De ce blanc Flamboiement l'immuable accalmie
t'a fait dire, attristée, ô mes baisers peureux,
« Nous ne serons jamais une seule momie
sous l'antique désert et les palmiers heureux ! »

Mais ta chevelure est une rivière tiède,
où noyer sans frissons l'âme qui nos obsède
et trouver ce Néant que tu ne connais pas

je goûterai le fard pleuré par tes paupières,
pour voir s'il sait donner au cœur que tu frappas
l'insensibilité de l'azur et des pierres⁴ (Poesía 32).

Para comenzar el análisis, presentamos la traducción de “Tristeza de verano”⁵ que Rulfo leyó:

TRISTEZA DE VERANO

El sol, sobre la arena, o luchadora dormida,
en el oro de tus cabellos calienta un baño lánguido
y, consumiendo el incienso sobre tu mejilla enemiga,
mezcla con los lloros un brevaje [sic] amoroso.

De ese blanco Llamear la inmutable calma
te ha hecho decir, entristecida, oh mis besos miedosos,
« [sic] no seremos nunca una sola momia
bajo el antiguo desierto y las palmeras felices! »

⁴ Las negritas son más para resaltar los cambios tipográficos en la transcripción de Salas.

⁵ Es importante tener presente que Mallarmé cuenta con varias versiones de poemas previas a las definitivas y « Tristesse d'été » no fue la excepción. Las *Poesías completas* de Mallarmé de la Pléiade (1998) fechan la primera versión de este poema en 1866. Entre la primera versión y la definitiva hay considerables cambios y modificaciones. El teórico Patrizio Tucci habla de ello en su artículo: « Mallarmé palimpseste. Lecture de « Tristesse d'été ».

Pero tu cabellera es un río tibio,
en donde anegar sin temblores el alma que nos obsesiona
y encontrar esta Nada que tú no conoces.

Probaré la crema llorada por tus párpados,
para ver si sabe dar al corazón que heriste
la insensibilidad del azur y de las piedras (33).

Inicialmente, observamos que el poema describe a una pareja de amantes cuya unión para siempre resulta imposible. Esta misma ilusión fallida se manifiesta en Pedro Páramo y Susana San Juan, quien, cabe recalcar, piensa únicamente en su difunto marido Florencio⁶. Así, proponemos una lectura del poema en el que se destacan seis correspondencias con los textos rulfianos: la acuosidad/las lágrimas, la obsesión/la mirada/el erotismo, la nada, la imposibilidad de unión, los labios/el cabello y las referencias al *azur* (tanto el color como el cielo) y a las piedras.

La primera estrofa evoca un ambiente íntimo y exótico representado por el sol, el incienso y la arena. El observador, o sea el poeta, describe a una mujer rubia en un estado somnoliento que no es relajado pues ella está más bien en un estado de “luchadora”. Tiene sueños tristes, llora un “brevaje [sic] amoroso” y esto conmueve al poeta. Hay una descripción erótica en el momento en que el poeta destaca que los cabellos “calientan un baño lánguido”: están húmedos, probablemente ella transpiró. La humedad del personaje femenino se presenta tanto en lágrimas como en su cabello.

⁶ Acerca de la existencia de Florencio y de las sensuales reminiscencias ligadas al mar, Juan Rulfo explica en una entrevista a Carlos González Boixo que ambos nunca existieron, que son producto de la imaginación de Susana para evadirse de la realidad: “Ese hombre que se casó con ella no existió nunca. Son locuras, son fantasías. Nunca conoció el mar” (40). Sin embargo, dejando de lado la opinión del autor empírico, nosotros retomamos la figura de Florencio y los pasajes del mar porque su mención forma parte de la construcción de la personalidad del personaje: una mujer que vivió un amor frustrado y que le gusta imaginar que se baña en el mar.

En *Pedro Páramo*, Susana San Juan es también una “luchadora dormida”. Pedro Páramo, incapaz de ayudarla, observa que sufre y se retuerce en su cama: “Mientras Susana San Juan se revolvió inquieta, de pie, junto a la puerta, Pedro Páramo la miraba y contaba los segundos de aquel nuevo sueño que ya duraba mucho. [...] Si al menos fuera dolor lo que sintiera ella, y no esos sueños sin sosiego, esos interminables y agotadores sueños, él podría buscarle algún consuelo” (129). Susana piensa en Florencio, sufre y se mueve como “gusano” (141). Arde de deseo por su cuerpo, cuando despierta está bañada en sudor. Poco después llega el padre Rentería, ella llora, sus cabellos están desordenados mientras su sudor toca sus labios:

El cabello está derramado sobre su cara. La luz enciende gotas de sudor en sus labios. [...] Mira como si cruzara sus cabellos una sombra sobre el techo, con la cabeza encima de su cara. Y la figura borrosa de aquí enfrente, detrás de la lluvia de sus pestañas. [...] “Se te está muriendo el corazón- piensa-. Ya sé que vienes a contarme que murió Florencio; pero eso ya lo sé [...] yo tengo guardado mi dolor en un lugar seguro [...]” (118).

Aquí, Susana llora igualmente un “brevaje [sic] amoroso” confesando la tristeza de su estado de ánimo. Las lágrimas en ambos textos construyen el puente introductorio del deseo frustrado de dos mujeres soñadoras de una unión para siempre que nunca se concretizará.

La segunda estrofa deja entrever el deseo de la mujer luchadora. Para el teórico Patrizio Tucci: « le “tu” dispose de réflexions et de mots personnels, rapportés par le “je” au moyen de guillemets ; et, aussi endormie que soit la femme, ses larmes lui confèrent une existence propre tout au long du texte » (« Mallarmé palimpseste » 317). El gran deseo de unirse a su amante le obliga a exclamar: “[sic] no seremos nunca una sola momia bajo el antiguo desierto y las palmeras felices!”. La imposibilidad de esta unión para siempre está representada por una fuerte imagen que

evoca a la cultura egipcia que solía embalsamar los cuerpos para asegurar la eternidad: « l'image de la "seule momie" que les deux amants ne pourront jamais être, sous l'antique désert et les palmiers heureux, projette ce regret au-delà des limites de l'existence terrestre » (309). Asimismo, los labios de la mujer no están en un estado de bonanza por lo que el poeta destaca: "te ha hecho decir, enristecida, oh mis besos miedosos". Estos besos tímidos refuerzan la imagen que declara la imposibilidad de la unión eterna.

De una manera similar, Rulfo describe la gran pena amorosa de Susana San Juan:

¡Oh!, por qué no lloré y me anegué entonces en lágrimas para enjugar mi angustia. ¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él [...] pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos [...] ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios? (129).

Susana lamenta no haber llorado cuando le llega la noticia de la muerte de Florencio. Sufre porque sus labios están huérfanos, no podrá volver a besar a su amante. A diferencia de los otros personajes de la novela, ella no busca el perdón ni el estado de gracia y recrimina a Dios por ocuparse de las almas y no del cuerpo. Esto señala que ella también hubiera deseado ser "una sola momia" junto con su amante. Susana San Juan es una mujer extremadamente sensual, el cuerpo es un tema que le obsesiona. Baste recordar que una vez muerta evoca este tipo de reminiscencia, donde además se exalta la mención de la arena y de la brisa marina que hacen eco con el ambiente exótico del inicio del poema: "Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. [...] El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da

vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros” (122)⁷. Resaltamos en este fragmento la mención de la arena y de la brisa marina que hacen eco con el ambiente exótico del inicio del poema francés. Asimismo, Susana apela a los labios de su amante “Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios...” (145) y continuamente anhela que éste la tome entre sus brazos para volverse una sola entidad: “Él me cobijaba entre sus brazos me daba amor” (146). Al final, este deseo permanecerá en el imaginario del personaje femenino pues la unión de las “momias” nunca se concretizará.

La impotencia va *in crescendo* y esta vez se materializa en la obsesión del amante. El primer terceto evoca un ambiente húmedo representado una vez más por la cabellera de la mujer amada: “Pero tu cabellera es un río tibio, //en donde anegar sin temblores el alma que nos obsesiona”. Para Jean-Pierre Richard este estado líquido vinculado al cuerpo es meramente sensual: « Tout aveu charnel peut prendre ainsi la forme d’un ruissellement, les larmes et les cheveux souples de la “lutteuse endormie” font s’écouler vers nous le consentement “de leur rivière tiède” » (110). Agrega: « Si le désir rêve si souvent la femme dans les gestes familiers du bain, c’est que l’amour lui-même constitue une sorte d’immersion immédiate, qu’il est un bain d’être. Mallarmé souligne toute l’impudeur de l’eau : elle nous visite et caresse en tous nos recoins corporels [...] » (110). Por lo tanto, el poeta concentra su obsesión en la acuosidad presente en el cuerpo femenino. A su vez, este estado lo remite a la nada: “y encontrar esta Nada que tú no conoces”. Este tema es central en Mallarmé

⁷ Para reforzar la sensualidad de Susana cito un fragmento de los *cuadernos*, donde Rulfo ya la había imaginado de esta manera: “Entonces Susana Foster cerró los ojos. Su cuerpo se sentía a gusto desnudo bajo el tibio verano que comenzaba a sembrar la tierra. Sobre sus muslos, en sus brazos, alrededor de sus senos, caía en frescas olas la brisa destilada de la lluvia. Sus párpados, cerrados a la luz, sentían el tiempo nuevo, y sus ojos, allá adentro, sonreían, como sólo los ojos de Susana Foster supieron hacerlo” (60).

y puede traducirse como la necesidad de escape, para huir de lo que nos hace sufrir, con la intención de olvidar esa dolorosa realidad. Pierre Olivier Walzer define la nada de Mallarmé como: « c'est la sérénité première » (79). En consecuencia, el poeta piensa que su amante desconoce esta “nada”, pues ella no es un ser vacío ni banal, es decir es alguien racional. Ella no solo sufre emocionalmente, sino que está consciente de dicha imposibilidad. Según Walzer: « Dès le moment où elle est amoureuse, la femme partage l'inquiétude métaphysique de l'homme et échappe au néant où l'on ne pense plus » (79).

Como ya vimos anteriormente, la novela de Rulfo revela sensuales pasajes que dejan entrever a una Susana San Juan vinculada al tema de la humedad: ya sea que su cuerpo transpire o que ella guste de bañarse en el mar. Este acuoso contexto llega hasta la juventud de Pedro y Susana, cuando el padre de esta le pregunta si se bañaron en el río, hecho que es confirmado por ella misma. Asimismo, Pedro, un hombre que encarna el rencor vivo, llora cuando se entera de que ella volverá a Comala. De esta forma lo líquido se expande rodeando a los personajes. La obsesión de Pedro por Susana es fuerte. Una vez que termina de acostarse con una de sus sirvientas, recrea en su imaginario el cuerpo de Susana: “Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. ‘Una mujer que no era de este mundo’” (139). Después de este pensamiento se introduce el tema de la “nada”. Como ya mencionamos, Pedro sufre al ver cómo Susana no deja de retorcerse en la cama y le atormenta no saber qué es lo que le sucede: “Él creía conocerla. Y aún cuando no hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida sobre la tierra? [...] ¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber” (122). Pedro desconoce la razón de su pena, sin embargo, al verla así, se sabe que es desdichada. Entonces, ¿qué tipo de desdicha puede afligir a una mujer sensual como Susana si no un amor imposible? Ella, al igual que la mujer de cabellera rubia, desconoce la nada. Susana, a pesar de ser una mujer enamorada,

soñadora de un amor imposible, interroga, cuestiona y es consciente de que aquello que anhela no será. Esto le atormenta y la vuelve desdichada.

El último terceto es el apogeo de este impedimento. El poeta ha descrito a una mujer que sufre por amor y su amante igualmente comparte esta desdicha, además está presto a probar sus lágrimas. En seguida, se toca un tema mallarmeano muy importante: *l'azur*. Este color fascina y obsesiona al poeta y su significado engloba la imposibilidad de alcanzar la ilusión: “L’azur ne signifie rien d’autre que notre impuissance à nous élever vers l’azur” (Richard 56). Por ello, el azur le hace daño y para disminuir ese malestar es necesario ocultarlo o cubrirlo. Mallarmé en sus poemas prefiere ocultar la claridad del cielo, privilegiando uno brumoso y cubierto, baste recordar el poema “L’Azur”. Así, “la insensibilidad del azur y de las piedras.” es el último verso que sentencia la cruel realidad de una unión eterna imposible. Confirma que el poeta desea este azur, aunque se trate de una ilusión que lo hiera. Sin embargo, el poeta es consciente de la situación, pues las piedras, aunque sean tangibles, no tienen ningún valor, no tienen nada de preciado, por lo que representan más bien el fracaso. Para el teórico Richard, la imposibilidad de la posesión del ser amado significa en Mallarmé lo siguiente:

Tous les essais actifs de possession se terminant sur un échec, l’amour mallarméen se pénètre de tristesse : l’autre sera-t-il jamais véritablement, immédiatement rejoint dans son essence ? De deux cœurs amoureux le désir composera-t-il jamais une seule âme ? C’est cette nostalgie d’une union apparemment impossible que, dans Tristesse d’été, chante admirablement l’aimante craintive du poète (109).

Por otro lado, con la finalidad de establecer otro puente con los textos rulfianos, añadimos que Mallarmé tenía una obsesión con el color de ojos azules: « Dès les premiers textes mallarméens le regard féminin est ainsi une froideur coulante, une eau qui pu-

rifie » (92). Este detalle nos remite al color de ojos de Susana San Juan.

Al inicio de la novela, Pedro Páramo siendo un niño menciona el color de ojos de Susana: “De ti me acordaba. Cuando estabas allí mirándome con tus ojos de agua marina” (19). Asimismo, Justina recalca esta tonalidad al describirlos como un dulce: “El dulce de menta es azul. Amarillo y azul. Verde y azul. Revuelto con menta y yerbabuena” (114). En los “cuadernos” también aparece este rasgo en dos ocasiones. Uno cuando ella está con su padre Bartolomé, el narrador describe: “Un rayo de luz inundaba el cuarto, los ojos de su hija, llenos de ternura, azules, lo veían” (59). El otro, cuando Pedro Páramo va a buscar a Bartolomé, remarca: “Tenía los ojos zarcos como los de Susana y sólo por eso supimos que era su padre” (76). Estas citas demuestran que desde el inicio Rulfo así había imaginado los ojos de su personaje. No se trata de una característica simple, si tomamos en cuenta que sus personajes se identifican más por su voz que por su apariencia física. De esta forma, este *azur* atormenta y fascina a Pedro Páramo. Ahora bien, nos gustaría mencionar la modificación más importante que Rulfo hizo en el último verso de la traducción del poema “Tristeza de verano”: “la insensibilidad del **cielo** y de las piedras” (Barajas 136)⁸. El *azur* para Rulfo se manifiesta igualmente en el cielo, de tal forma que Pedro, al inicio de la novela, evoca la figura de Susana como una suerte de aparición divina. Ella es alguien inalcanzable: “A centenares de metros, encima de todas las nubes, más mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y a donde no llegan mis palabras” (19). Esta cita deja ya entrever que se trata de una mujer inaccesible. Tanto el corazón de Pedro como el del poeta están rotos. Ambos confrontan una situación destinada al fracaso. No es gratuito que justo antes de morir Pedro piense en Susana.

⁸ Las negritas son mías.

Steven Boldy analiza la última interpolación del personaje donde pide que regrese y concentra la imagen de su deseo en la sensualidad de la luna:

[...] in the final fragment just before Pedro's death, begins with a recurrence of the verb regresar: "Yo te pedí que regresaras". The subsequent reference to Pedro watching Susana's face and lips makes it clear that he is now thinking of her physical return in 1910: "No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas" (185). This complex and highly ambiguous series of interpolations is effective not only bringing disparate fragments and moments together but in suffusing them with tremendous lyricism and yearning⁹ (149).

Como Bodly lo analiza, el personaje realiza una descripción bastante sensual de la mujer amada. Es evidente que al recordarla sufre; sin embargo, notamos que no únicamente está obsesionado con la imagen de Susana, sino también fascinado: "...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara..." (158). Aquí, Pedro evoca un cielo nocturno, entonces esta luna ¿no podría representar también este *azur* imposible de alcanzar? Una vez dichas estas palabras, Pedro sabe que va a morir. El final de la novela tiene un eco con la última estrofa del poema: "Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra, dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras" (159). El *azur*

⁹ El último fragmento, justo antes de la muerte de Pedro, comienza con el verbo regresar: "Yo te pedí que regresaras". La subsecuente referencia de Pedro observando el rostro y labios de Susana deja en claro que ahora esté pensando en su regreso físico en 1910: "No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas" (185). Esta compleja y altamente ambigua serie de interpelaciones es efectiva no sólo para reunir fragmentos y momentos dispares, sino también para impregnarlos de tremendo lirismo y anhelo. La traducción es mía.

es imposible de obtener para el cacique todopoderoso, y lo único que le quedan son las piedras. Entonces Pedro se desmorona en un puñado de éstas. Sus sentimientos no fueron correspondidos.

En conclusión, *Pedro Páramo* es una novela que trata sobre la pérdida y como bien dice Dorotea: “¿La ilusión? Eso cuesta caro” (77). Este estado de imposibilidad y fracaso como única realidad tiene una correspondencia con la melancolía que expresa Mallarmé en su poema. Estos matices de correspondencia ilustran el impedimento de una unión amorosa analizada en diferentes perspectivas. Hay un eco de desilusión y de sensualidad que permea entre ambos textos de los autores. Aunque este *azur* sea la infelicidad del poeta y de Pedro Páramo, ambos siguen admirándolo e incluso deseándolo. Puede que no sólo se trate de una obsesión, sino también de un sufrimiento algo placentero. No obstante, una cosa es segura, todos son desdichados al saber que jamás alcanzarán su ideal. Al final el poeta, la mujer de los cabellos rubios, Pedro Páramo y Susana San Juan son conscientes de que este fantasma de la ilusión que los acosa nunca será real.

El espacio fantástico ciudadano en la narrativa de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar

Julia Isabel Eissa Osorio
Universidad Autónoma de Tlaxcala
julia.eissa@gmail.com

Resumen: Para Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, la ciudad es un espacio privilegiado de su ficción. Así, analizo la construcción del espacio ciudadano en dicha ficción y su relación con lo fantástico. Utilizo el concepto de cartografía literaria de Franco Moretti para los mapas de estos lugares; y la geocrítica de Bertrand Westphal para la interpretación de los mismos.

Palabras clave: geocrítica, cartografía literaria, espacio fantástico, literatura latinoamericana, autores del Boom

Résumé : Pour Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez et Julio Cortázar, la ville est un espace privilégié de leur fiction. Aussi, j'analyse la construction de l'espace urbain dans ladite fiction et son lien avec le fantastique. J'utilise le concept de cartographie littéraire de Franco Moretti pour les cartes des lieux; et la géocritique de Bertrand Westphal pour leur interprétation.

Mots-clés: géocritique, cartographie littéraire, espace fantastique, littérature latino-américaine, écrivains du Boom

Abstract: For Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez and Julio Cortázar, the city becomes a privileged space for the development of their fiction. Thus, I analyse the construction of urban space in said fiction, in relation to the fantastic. I use Franco Moretti's concept of literary cartography to develop maps of these places; and Bertrand Westphal's geocritics to interpret them

Keywords: space, latin american literature, authors of the Boom

En los años sesenta y setenta, la literatura latinoamericana comenzó a tener una gran presencia a nivel internacional en los propios países de los que procedía. Esto fue debido a que varios escritores intentaban tener un mayor acercamiento con la realidad contemporánea que los rodeaba y que se alejaba del nacionalismo y el regionalismo que habían caracterizado a gran parte de la literatura latinoamericana en los años anteriores. Así, surgieron nuevos escenarios que tenían un mayor acercamiento con los espacios urbanos, ya fuera por ubicarse claramente en las grandes ciudades cosmopolitas o por dotar de modernidad a aquellos espacios de provincia que habían permanecido ocultos.

En ese sentido, para Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar¹, la ciudad se convierte en un espacio privilegiado para desarrollar sus historias. No importa si es una ciudad prehispánica, colonial o contemporánea, tampoco en qué país de Latinoamérica se encuentre o si está en otro continente, porque lo trascendental en todos los casos es poner en diálogo a sus personajes con su propia realidad y su espacio, para llevarlos a una toma de conciencia pluridentitaria, es decir, llevarlos al reconocimiento de las diferentes identidades y realidades que los conforman. De esa forma, en el siguiente trabajo analizo la construcción del espacio ciudadano en la narrativa de estos tres escritores latinoamericanos, en relación con los acontecimientos fantásticos de sus relatos. Para ello utilizo el concepto del espacio en la literatura de Franco Moretti, desarrollado en su libro *Atlas of the European Novel, 1800-1900* (1998), y la metodología de la geocrítica de Bertrand Westphal.

I

En la narrativa de estos escritores, el entorno sociocultural de los personajes se percibe claramente en relación con el espacio, todos

¹ Para la elaboración de esta investigación y de todos los mapas se utilizó la obra narrativa completa de los escritores, por lo que la bibliografía solo comprende los textos citados en este trabajo.

tienen su lugar en la sociedad, pero también en la ciudad. Con gran precisión geográfica, las calles y pueblos se cruzan en muchas historias de Fuentes, García Márquez y Cortázar. En una primera mirada, una relación contrastante entre barrios pobres y nuevos barrios ricos en los casos de los dos primeros, y las diferencias entre una ciudad europea y una ciudad sudamericana para el último. Sin embargo, para los autores, no es suficiente contrastar, porque lo que importa es analizar estos lugares y representarlos, porque en ellos se encuentran las principales claves de sus culturas, sus historias y su pluridentidad.

El espacio urbano es tan importante para Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, que en él se desarrollan la mayoría de sus historias, y aun cuando se trata de lugares pequeños, tienen características urbanísticas y arquitectónicas que los describen como ciudades, ya que el trazado de sus calles, la distribución de la población, y la representación casi perfecta de casas de arquitectura típica colonial o de estilo europeo le dan a los lugares este carácter citadino:

La nature particulière du lieu littéraire résulte aussi de sa nécessaire relation avec la géographie du réel. Soit l'auteur établit un rapport de référentialité, par le biais de toponymes ou de signes reconnaissables (la Tour Eiffel, les pics de Manhattan), soit il affirme la valeur fictionnelle de son texte par l'usage de noms et de géographies que contredisent nos atlas. Il se peut également qu'il esquive tous ces signes distinctifs afin de maintenir son univers dans un état d'ambiguïté. Chacune de ces postures conditionne un effort poétique particulier, tourné soit vers l'invention, soit vers une correspondance avec les espaces connus et leurs faits culturels et historiques (Gélinas-Lemaire 59).

También es importante destacar que estos escritores tienen símbolos característicos para cada ciudad que les ayudan a delimitar el territorio de las urbes y, de igual forma, el de lo real y lo fantástico. En Fuentes, la delimitación de la Ciudad de México y de París será geohistórica, es decir, que la ubicación y la delimita-

ción geográfica de los lugares se da a partir de los acontecimientos históricos, por lo que se puede observar como punto principal la zona centro de las ciudades (la antigua Tenochtitlán y la Plaza de la Concordia, respectivamente), y divididas claramente en norte y sur, y este-oeste (Mapas 1 y 4). Mientras que para García Márquez la diferencia estará marcada por la muralla de la ciudad en Cartagena de Indias, delimitando un dentro y fuera de la ciudad y de lo fantástico (Mapa 5). Y para Cortázar este límite de lo fantástico-urbanístico estará en el centro histórico de Buenos Aires con la Plaza de Mayo (Mapa 6), y en París con la Cité de Notre-Dame (Mapa 7), además de la diferencia entre suelo y subsuelo, a partir del transporte público de las dos ciudades.

La obra narrativa de Carlos Fuentes se revela como un compendio del espacio-tiempo mexicano que intenta encontrar sus raíces y esclarecer sus orígenes para lograr una conciencia con respecto a la mexicanidad en relación con lo latinoamericano y lo europeo. Sin embargo, Fuentes desea ir más allá de la geografía convencional en su narrativa, para lo cual utiliza a la Ciudad de México como el espacio por excelencia para desarrollar sus principales proyectos, pero dotándolo de una estratificación espacio-temporal y ubicándolo como el epicentro para el origen de la utopía política y de los acontecimientos fantásticos que se entrelazan con la realidad, buscando una resignificación de ese espacio que dialoga con muchos otros, convirtiéndose en un microcosmos que es espejo de México, y al mismo tiempo de Latinoamérica y del mundo, tal y como el significado de su nombre en náhuatl, “ombbligo de la luna”²; porque, en ese sentido, si México

² Según los autores más antiguos, el nombre de México proviene de *mexica*, denominación que los aztecas se daban a sí mismos en honor de su dios Huitzilopochtli, llamado también *Mexi* o *Mexicall*. Este último nombre parece provenir de las palabras nahuas *meztlī* (luna) y *xitlī* (ombbligo), es decir, “ombbligo de la luna”, en referencia al origen mítico del dios. Sin embargo, otros autores señalan que el nombre de México se refiere a una isla ubicada en el centro (ombbligo) del lago de Texcoco (lago de la luna). En esa isla, los aztecas habrían

es el centro del mundo, la Ciudad de México es el centro del todo, como lo fue en la época prehispánica.

En la Ciudad de México de la obra narrativa de Fuentes, todo es un recuerdo para los personajes. Principalmente, son recuerdos de tiempos prehispánicos, coloniales o pre-revolucionarios, es decir, esos otros “Méxicos” que viven en el mismo espacio que los personajes y el autor: el México contemporáneo, porque « si l’espace est ce qu’il paraît à nos yeux, à nos sens, il est aussi ce qu’il a été pour d’autres tout au long d’une histoire qui sait être tumultueuse » (Westphal, “Mapas invertidos” 9). Esta estratificación espacio-temporal se puede observar en términos de arquitectura, ya que los personajes conviven en su cotidianidad con las ruinas prehispánicas del Templo Mayor; con la catedral y los “antiguos palacios” (*Agua quemada*, 1983), del período colonial; y algunas calles más allá del zócalo con la torre latinoamericana del México contemporáneo:

En cambio, hacía años que no caminaba por Madero hasta la Plaza de la Constitución. Decía que igual que el país, la ciudad tenía partes desarrolladas y otras subdesarrolladas. Francamente, no le agradaban las segundas. El viejo centro era un caso especial. Si se mantenía la mirada alta, se evitaba el pulular desagradable de la gente de medio pelo y se podía seleccionar la belleza de ciertas fachadas y remates. Eran muy bellos el Templo de la Profesa, el Convento de San Francisco y el Palacio de Iturbide, todas piedras volcánicas, portadas barrocas de marfil pálido. Félix se dijo que ésta era una ciudad diseñada para señores y esclavos, aztecas o españoles (Fuentes, *La cabeza de la hidra* 18).

De esa forma, el autor recupera la cosmovisión del espacio-tiempo prehispánico, al dividir a la ciudad en cuatro triángulos al

presenciado el prodigio del águila devorando a la serpiente, por lo que fundaron allí su capital México-Tenochtitlan.

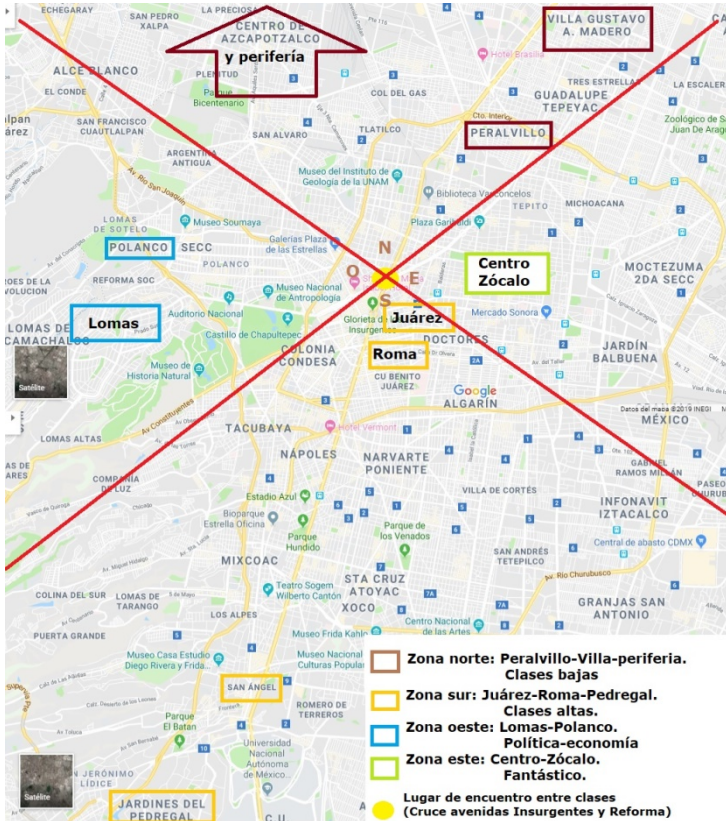
igual que fue representada en el Códice Mendoza³ (Imagen 1), con lo cual dota de un nuevo significado al espacio, ya que no responde al concepto tradicional europeo del mundo tripartita como en la concepción de la época medieval, ni con la representación moderna de un mapa geográfico; sino que en este caso, el espacio citadino es representado como lo hicieron los aztecas, de acuerdo con los barrios o colonias que formaban la gran Tenochtitlán, y con la representación ideográfica del contexto de cada parte, es decir, con sus tradiciones, su arquitectura y sus elementos naturales.



Imagen 1. Códice Mendoza 1

³ El Códice Mendoza es un códice de manufactura mexicana, hecho en los años 1540 en papel europeo. Posterior a la Conquista de México, fue elaborado por *tlacuilos* mexicas, quienes usaron el sistema pictográfico antiguo sobre un formato de tipo biombo.

Las cuatro partes de la ciudad corresponden a una ideología, a una clase social, a una historia, y por consiguiente a una serie de espacios-tiempos estratificados de la ciudad. El norte está representado por la Zona Peralvillo-Villa-Periferia, donde se encuentran las clases más humildes, las que han quedado fuera del mapa, en la marginalidad. Mientras que el oeste corresponde a la Zona Polanco-Lomas, y representa el lugar de la política, es decir, el lugar donde viven los políticos y donde pasan los hechos que se refieren a la política mexicana contemporánea. La Zona Roma-Juárez-Pedregal representa el sur y en ella se encuentran la clase media alta de la ciudad, una clase que vive de la añoranza de tiempos mejores como los de la Revolución o incluso anteriores a ésta como la época colonial. Y por último la Zona Centro-Zócalo, la cual se encuentra al Este y que es la más importante para Fuentes, ya que es el espacio ideal para desarrollar los acontecimientos fantásticos, y la mayor estratificación espacio-temporal al hacer converger tres épocas diferentes, tal y como muestra su arquitectura (Mapa 1).



Mapa 1. La Ciudad de México en la narrativa de Carlos Fuentes

De acuerdo con la geocrítica, estos espacios fronterizos o con una gran carga histórico-simbólica se conforman por diferentes “estratificaciones” que conviven simultáneamente y que tal vez por eso es que en ellos podrían llegar a cumplirse los verdaderos ideales de la Revolución y donde los personajes podrían romper con lo que los atormenta de sus pasados al convivir con los acontecimientos fantásticos. Por ejemplo, en *Agua quemada* la marcha de los estudiantes y los obreros llega a su máximo apogeo cuando van por el Paseo de la Reforma, a la altura del Monumento a la Revolución y la Alameda; mientras que los hechos fantásticos

sucedan en el zócalo de la ciudad, en la puerta de la catedral, y en las calles cercanas a la vecindad donde vive doña Manuelita (Mapa 2).



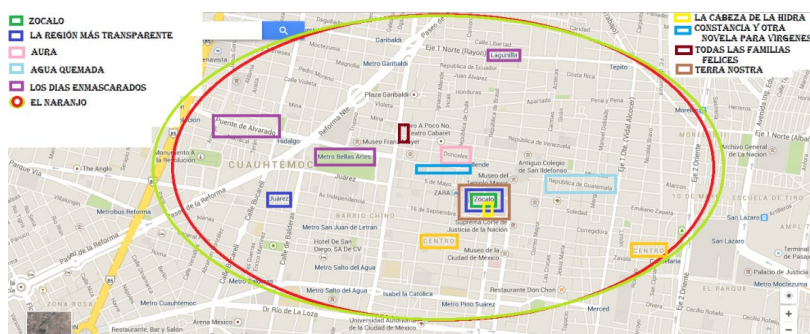
Mapa 2. Los centros de la Ciudad de México en la narrativa de Fuentes

En primer lugar, el centro contemporáneo de la ciudad (lado izquierdo) que es el lugar de la utopía política en la narrativa de Fuentes, y que es el que ve una de las protagonistas de *La silla del águila* (2003), desde el balcón del castillo de Chapultepec, o el lugar en el que se enfrentan la clase baja y la clase alta en *Agua quemada*, es decir, el lugar en el que las dos clases sociales convergen. En segundo lugar, está el centro prehispánico (lado derecho), el centro de la antigua Tenochtitlán, y que es el lugar propicio para los eventos fantásticos, porque en él es donde logran convivir las diferentes estratificaciones espacio-temporales de la ciudad, por lo que los personajes de diferentes épocas se encuentran en la cotidianidad contemporánea como en *Los días enmascarados* (1954), *La región más transparente* (1958), *Aura* (1962), *La cabeza de la hidra* (1978), *Agua quemada*, *El naranjo* (1993), entre otras.

Según Bertrand Westphal (*La Géocritique*) el espacio desterritorializado es aquel de las fronteras, es decir, el espacio de ruptura, el que se relaciona con el tercer espacio y con lo heterogéneo, un lugar que no se encuentra definido geográficamente porque no respeta los límites geopolíticos, un espacio donde hay una hibridación de discursos. En los mapas anteriores se puede observar

cómo los acontecimientos fantásticos y la utopía política (manifestación de estudiantes y obreros) suceden en la frontera, en el lugar donde confluyen las dos clases sociales de la ciudad, como si el lugar desterritorializado fuera el lugar propicio para la utopía de la Revolución, para la ruptura entre realidad y ficción, y entre las diferencias sociales (ricos - pobres).

En la narrativa de Fuentes también se puede encontrar la concepción prehispánica con respecto al espacio-tiempo como mundos sobrepuestos de manera horizontal y que alimentan a un centro que corresponde al mundo de los humanos. Dicha estratificación espacio-temporal, en el caso del escritor, se da en la zona Centro-Zócalo, porque es la más antigua de la ciudad y la de mayor carga histórico-simbólica, por lo que resulta ideal para la convivencia entre lo fantástico y lo real, porque para Fuentes lo latinoamericano es la hibridez de los diferentes espacios-tiempos (época prehispánica, época colonial, época contemporánea) y las diferentes culturas (prehispánica, europea, mestiza) por lo que todas las historias ubicadas en la Ciudad de México y con acontecimientos fantásticos se desarrollan en esta zona con una fuerte carga pluridentitaria (Mapa 3).



Mapa 3. Zona Centro-Zócalo: el lugar de lo fantástico

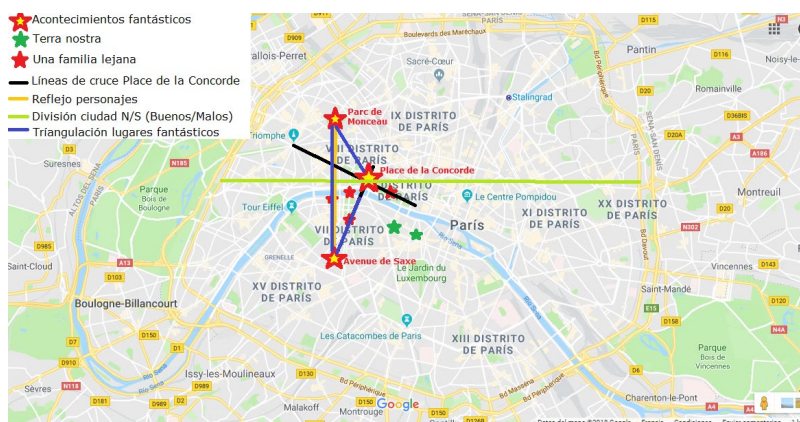
El caso de París no es muy diferente. La precisión geográfica será muy significativa, incluso si la descripción arquitectónica no juega un papel importante en el refuerzo de la estratificación es-

pacio-temporal, ya que el autor sabe que el solo nombre de la Place de la Concorde da la referencia a diferentes temporalidades: el obelisco de Luxor, la gran plaza del siglo XVIII, y los demás edificios alrededor de este lugar de una época más contemporánea. De igual manera, la historia de la plaza refuerza dicha estratificación: primero fue pensada como un monumento al rey Luis XV; más tarde, se convirtió en el lugar de uso de la guillotina durante la Revolución; y finalmente la puesta en escena del obelisco, desde el Templo de Luxor en Egipto, y que no está relacionada con la historia de Francia o con este lugar, porque se instaló como mediador entre los revolucionarios y sus opositores para evitar cualquier conflicto o manifestación en la plaza.

A diferencia de la Ciudad de México, en París, Fuentes coloca sólo dos historias con eventos fantásticos. Sin embargo, al igual que en la Ciudad de México y otras ciudades como Londres, Panamá, Santiago de Chile o la ciudad prehispánica de Xochicalco; en París, los acontecimientos fantásticos también se llevan a cabo en el centro de la ciudad: la Place de la Concorde. Aquí es importante recordar que el centro de la ciudad designado por Fuentes no se corresponde ni con el centro geográfico ni con el centro tradicional de las ciudades, ya que intenta reinterpretar el espacio y sus estereotipos, por eso aunque se puede decir que la Place de la Concorde no es el centro reconocido por los franceses, como lo es el Zócalo para los mexicanos, es el lugar designado por Fuentes como centro de París debido a su carga histórica y a la estratificación temporal que se puede ver en la arquitectura al igual que en la Ciudad de México.

De igual forma, nuevamente existe una división entre norte y sur de la ciudad y que clasifica a los personajes en dos polos opuestos ideológica y culturalmente: mexicanos y extranjeros. Sin embargo, como ya se ha dicho, Fuentes intenta ir más allá de los binarismos y pone en diálogo a ambas partes por medio de los acontecimientos fantásticos en el centro (la Place de la Concorde), y con el reflejo de los personajes que se ven como en un es-

pejo desde los lados opuestos de la ciudad, y con realidades e ideologías diferentes al ser mexicanos o franceses (Mapa 4).



Mapa 4. París y lo fantástico en la narrativa de Carlos Fuentes

Así, en la narrativa de Carlos Fuentes se puede ver un diálogo entre París y la Ciudad de México en cuanto a los puntos donde suceden los acontecimientos fantásticos, ya que mientras en el caso de París, el centro fantástico está al oeste de la ciudad, en la Place de la Concorde; para la Ciudad de México el centro-fantástico se encuentra en el Zócalo, es decir, al este de la ciudad. Por lo que ambos lados se revelan también como reflejos que se complementan para formar parte de un mismo espacio, a pesar de la distancia geográfica, al igual que los personajes se configuran cuando se ven identificados en el “Otro” (mexicanos con los extranjeros), o incluso desdoblados como en el juego de los dobles de *Una familia lejana* (1980) (mexicanos en París, franceses en México).

II

En Gabriel García Márquez, el espacio citadino también tendrá un lugar especial, aunque a diferencia de Fuentes y Cortázar, dialogará en menor medida con las ciudades europeas, haciendo algunas menciones a París, Roma, Madrid, para centrarse princi-

palmente en Colombia (Bogotá), y más específico en Cartagena de Indias, la cual es el espacio citadino por excelencia en la narrativa del escritor. En ella encontramos a la ciudad amurallada, una ciudad decadente, medieval, anclada en la cultura española y en la antigüedad, y donde la utopía política no tiene lugar en la vida cotidiana (Mapa 5).



Mapa 5. Cartagena de Indias amurallada

Se puede decir entonces que, en esta ciudad, los personajes se han quedado prisioneros por sus murallas, porque sin importar el tiempo en el que viven (la época colonial, el siglo XIX o principios del siglo XX), al final la diferencia entre clases y razas sigue vigente, como lo ha estado desde la época colonial, sin aceptar la importancia del mestizaje:

Las murallas son, efectivamente, un fenómeno técnico, militar, económico, social, político, jurídico, simbólico e ideológico. Definen lo de fuera y lo de dentro y las relaciones dialécticas entre la ciudad y los alrededores: la periferia, los aldeanos, lejanías unidas por caminos y por la imaginación. Las murallas son un elemento esencial para el ideograma urbano (Le Goff, “Construcción” 11).

Por lo tanto, en las distintas obras, se puede percibir que los inventos, el amor, o los personajes que renuevan la ciudad, vienen de lejos, de fuera de ella o tienen que salir de las murallas para lograr su cometido; de lo contrario los personajes se quedarán estancados en esa realidad europea-colonial que no es la suya, y que sólo los aprisiona en el pasado y la cotidianidad que cohabitan dentro de la muralla, porque si bien la muralla protege, al mismo tiempo impide el contacto con el exterior, y retiene todo aquello que pertenece a su interior:

Es evidente que la función primordial de las murallas es proteger a la ciudad de aquello que representa para ella misma, y para sus habitantes, un peligro, ya sea por inseguridad o por romper el equilibrio establecido dentro de sus muros. La ciudad como centro económico, cultural y político debe temer todo lo que perturba la paz y la tranquilidad que son necesarias para su naturaleza y funciones. Es la presencia de las murallas lo que permite a la ciudad asumir el papel de “refugio” para la población interior de todo aquello de los alrededores o del exterior, por lo que esos muros representan un elemento esencial de la supremacía de la ciudad con respecto al territorio circundante (Le Goff 17).

De esa forma, la narrativa de García Márquez dialoga con la de Carlos Fuentes, ya que, aunque la ciudad no presenta un centro geohistórico, sí presenta un centro ideológico-cultural que, al igual que el otro centro en la Ciudad de México para Carlos Fuentes donde sucede el encuentro ideológico-político de sus personajes, en el caso de García Márquez es un lugar de choque entre razas, donde hay una ruptura entre dos grupos sociales y sus ideologías. Así, el centro se fija en el puente levadizo de la ciudad de Cartagena de Indias, debido a que es el lugar que comunica ambos lados de la ciudad, es decir, el interior amurallado de los blancos, con el exterior del puerto y del barrio de los negros, los cuales son considerados como el origen de las amenazas para la ciudad amurallada y para los blancos, por lo que es el lugar

de ruptura para la protección establecida por la muralla, ya sea para los de dentro, así como para los de fuera:

Los distintos barrios dependen de la muralla en un doble sentido, bien porque su forma y extensión determinan en parte el número, la ubicación o la configuración de los barrios, bien porque la mayor o menor cercanía de estos barrios a las murallas es igualmente significativa. Por último, la muralla es esencial para definir esa zona que podría ser considerada la de mayor importancia para una autodefinición de la identidad: la periferia. [Dicho lugar] se trata de una zona más o menos marginal, a la espera de una integración [en cualquiera de los dos espacios], y cuando se construye allí una muralla, da así lugar a una doble periferia, una intramuros y otra, extramuros (Le Goff 15).

El caso de Cartagena de Indias es muy interesante en cuanto a la forma en que se ubica la presencia de los hechos fantásticos, ya que si bien esta ciudad es utilizada por García Márquez para hablar de los acontecimientos históricos, también lo es para situar algunos de los acontecimientos fantásticos o autobiográficos, aunque de forma imprecisa. Por lo tanto, el escritor utiliza datos geográficos para reforzar el hecho histórico y darle verosimilitud a su relato como en *El general en su laberinto* (1989) o en *Del amor y otros demonios* (1994); mientras que en el caso de las historias basadas en acontecimientos biográficos o fantásticos, sólo da algunos indicios del lugar en el que se localizan (regiones cercanas a la ciudad o la vista al Caribe), como si fuera un recurso empleado por Márquez para dejar abiertos estos relatos a que sucedan en Colombia pero, al mismo tiempo, en cualquier otro lugar de Latinoamérica o incluso del mundo; ejemplo de ello son *Crónica de una muerte anunciada* (1981) o *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Este hecho se repite con otros lugares y ciudades de su narrativa, siendo el más representativo de ellos el caso de Macondo en *Cien años de soledad* (1967) y Aracataca en la realidad, y de donde es originaria la familia del escritor, ya que retoma el lugar real para hacer varias de las descripciones, aunque le inventa un nombre

para dar la posibilidad de otra ubicación para los acontecimientos de su narración.

Por consiguiente, podríamos decir que el espacio ciudadano en la narrativa de García Márquez forma una triada: el espacio de precisión geohistórica (Cartagena de Indias), espacios ficticios (Macondo, principalmente, y otras comunidades similares pero sin nombre), y el espacio contemporáneo. En los del primer tipo, sobresalen las historias ubicadas en Cartagena de Indias y que se ligan de manera especial con la historia de la ciudad y de Colombia. En segundo lugar, está Macondo, el espacio ficticio por excelencia en los relatos del escritor y el que cuenta con una fuerte relación entre el urbanismo, la arquitectura y la configuración de los personajes. Y por último, los espacios contemporáneos en los que parecería que el tiempo y los acontecimientos de los personajes fuera más importantes que el espacio, porque este último se ha desarraigado al igual que los personajes que lo habitan.

III

En Julio Cortázar, la ciudad también ocupa un lugar fundamental, pero no sólo desde Latinoamérica, sino en relación estrecha con Europa, ya que, en la mayor parte de su narrativa, establece una correspondencia entre Buenos Aires y París. Dicho elemento se puede apreciar con una mayor profundidad en *Rayuela* (1963), novela en la que el escritor construye la identidad de sus personajes, a partir de la relación entre ambas ciudades, al igual que García Márquez en Cartagena de Indias (interior-exterior), o Fuentes con la Ciudad de México y París. Así, en la narrativa de Cortázar en Buenos Aires, el lado de acá, se da una construcción del yo y un reconocimiento de la identidad, es decir, se desarrolla el espacio de la interioridad, ya que a partir de las ventanas de los edificios los personajes observan la ciudad y a ellos mismos, como si fueran ojos a través de los cuales pueden ver hacia su interior y autoanalizarse. Contrario a París, el lado de allá, donde se da una identificación con la otredad que hasta el momento nos resultaba ajena, y la cual se origina a partir de la construcción que hacemos

nosotros mismos de ese Otro y de la interacción entre ambos, surgiendo un espacio de encuentro con el Otro extraño, pero con el cual nos identificamos porque nos hemos dado cuenta que compartimos similitudes, a pesar de las diferencias.

Cortázar emplea el elemento del juego para adentrar al lector en ese mundo de lo fantástico, de manera que sus lugares cotidianos son utilizados para dotar de verosimilitud a los acontecimientos fantásticos. De esa forma, el escritor utiliza la nomenclatura de calles, barrios o lugares representativos de la ciudad como “Plaza de Mayo”, “Casa Rosada”, “Avenida San Martín”, “Villa del Parque”, “Retiro”, “Chacarita” en Buenos Aires; y “Notre-Dame”, “Barrio latino”, “Quai de Conti”, “Jardin des Plantes”, en París porque « la représentation du monde référentiel [...] dans la fiction s’engage dans un processus d’interactivité entre instances de nature hétérogène réunies dans un même monde par une interface⁴ » (Westphale, *La Géocritique* 164):

A mí me gusta mucho la Plaza de Mayo, cuando me hablan del centro pienso enseguida en la Plaza de Mayo. Me gusta por las palomas, por la Casa de Gobierno y porque trae tantos recuerdos de historias (Cortázar, “Después del almuerzo” 395).

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua (Cortázar, *Rayuela* 17).

Asimismo, otro ejemplo de esa correspondencia entre las dos ciudades es el diálogo que se entabla al relacionar al transporte

⁴ “la representación del mundo referencial [...] en la ficción se involucra en un proceso de interactividad entre instancias de naturaleza heterogénea unidas en un mismo mundo por una interfaz”. La traducción es mía.

público. En muchos de los textos de Julio Cortázar, este elemento es utilizado por los personajes para fugarse por momentos de la ciudad concebida como una gran máquina. De forma que el lector puede experimentar a los medios de transporte como un juego de pasaje a otros mundos, por lo que el hombre que juega con el metro, el tranvía, o el ómnibus, se pierde en él mismo, se atemoriza, viaja a otra realidad, y regresa a esa realidad primera en la que todo comenzó. Por consiguiente, el ómnibus y el tranvía serán usados desde la capital bonaerense; y el metro desde la capital parisina; relacionando superficie y subsuelo, respectivamente, es decir, dos planos pertenecientes a mundos diferentes: uno real y uno fantástico; al mismo tiempo que ese mundo de lo fantástico se convertirá en el punto de unión entre las dos ciudades.

Una primera definición que hace Cortázar sobre el metro es comparándolo con la noche, por ende con la oscuridad, en contraposición con otro tiempo, el del día, el cual implica un estado de vigilia, contrario al sueño nocturno que luego será visto como pesadilla y sin razón. Por lo tanto, los espacios del subsuelo y de la superficie están definidos por la oscuridad y la claridad, no sólo en términos visuales sino también valorativos. Por lo que es en este lugar subterráneo y de oscuridad, donde el autor transforma la dimensión del espacio-tiempo, no sólo al utilizar la metáfora de la noche para hablar del metro, sino también al cambiar la temporalidad en sí misma y estratificarla al combinar los diferentes planos espacio-temporales. Cortázar abre todo un mundo debajo de la ciudad, un mundo con su propio tiempo y espacio, un mundo que adquiere fuerza cuando el metro transita por los túneles, porque aún la aparición de las estaciones sigue marcando coordenadas que ubican al sujeto. En cambio, es en ese trayecto por el túnel oscuro donde el personaje de “El perseguidor” (*Las armas secretas*, 1959) experimenta lo que llama “elasticidad retardada del tiempo”. Junto a la diferencia de temporalidades experimentadas, el autor nos indica el momento del pasaje arriba-abajo: aquel instante donde baja las escaleras; y también nos sitúa en otro espacio

indicado por la luz: adentro-afuera. Allí se inicia la experiencia que dará paso a los acontecimientos fantásticos.

Lo que describe Cortázar, en primer lugar, son dos mundos distintos en una misma ciudad, a los cuales se accede transitando los pasajes que conectan la superficie con el subsuelo (París), o el interior del transporte público con el exterior (Buenos Aires), aunque de una manera no convencional. En segundo lugar, quizá lo más importante, es que el propio relato en primera persona desvela un sujeto que transita entre esos dos mundos, un sujeto ambivalente que necesita racionalizar sus experiencias para narrarlas al lector. El sujeto de la enunciación es el pasaje mismo, el puente que comunica esos mundos, y la posibilidad de darle un lenguaje a una experiencia cultural colectiva y urbana. El narrador lleva la marca de haber pasado por otro mundo, y toda la seguridad del mundo urbano (de la superficie o del exterior) comienza a fallar: “He pasado una hora en el café sin decidirme a pisar de nuevo el primer peldaño de la escalera, quedarme ahí entre la gente que sube y baja, ignorando a los que me miran de reojo sin comprender que no me decida a moverme en una zona donde todos se mueven” (Cortázar, “Texto en una libreta” 382).

De esa forma, los acontecimientos fantásticos, en varios casos, se llevan a cabo dentro del transporte público; y cuando no, de todas formas se presentan en lugares ubicados en las mismas zonas norte-sur de cada ciudad. Por lo tanto, una actividad cotidiana como el uso del transporte público (metro, autobús o tranvía) puede convertirse en el evento más extraño para los personajes, porque irrumpe en su realidad rompiendo con los órdenes establecidos⁵. Así, en textos como “Ómnibus” (*Bestiario*, 1951) o “Después del almuerzo” (*Final del juego*, 1956), ubicados en Bue-

⁵ Los teóricos han observado que el límite mantiene lo fantástico del otro lado y, a la vez, lo deja pasar. Lo entreabierto suscita lo fantástico, como una pantalla espacial que simultáneamente se abre y se niega, absorbiendo la mirada, que se abisma. Por eso también son fantásticas todas las puertas, los intersticios, las aberturas, la cueva, una callejuela, una falla en un muro, un abismo, los huecos que insinúan esa profundidad de donde surge lo fantástico.

nos Aires, los protagonistas se encuentran más cercanos a la realidad, por lo que se convierten en agentes extraños, ya que se adentran en ese mundo fantástico en el que viven el resto de los personajes:

A dos centímetros de su cara estaban los ojos de un viejo de cuello duro, con un ramo de margaritas componiendo un olor casi nauseabundo. En el fondo del ómnibus, instalados en el largo asiento verde, todos los pasajeros mirando hacia Clara, parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente, sintiendo que cada vez era más difícil, no por la coincidencia de los ojos en ella ni por los ramos que llevaban los pasajeros; más bien porque había esperado un desenlace amable, una razón de risa como tener un tizne en la nariz (pero no lo tenía); y sobre su comienzo de risa se posaban helándola esas miradas atentas y continuas como si los ramos la estuvieran mirando (Cortázar, “Ómnibus” 129).

Los pasajeros no se fijaban mucho, a esa hora la gente va haciendo la digestión y está medio dormida con los barquinazos del tranvía. Lo malo fue que el guarda se paró al lado del asiento donde yo lo había instalado, golpeando con la moneda en el fierro de la máquina de los boletos, y yo tuve que darme vuelta y hacerle señas de que viniera a cobrarme a mí, mostrándole la plata para que comprendiera que tenía que darme dos boletos, pero el guarda era uno de esos chinazos que están viendo las cosas y no quieren entender, dale con la moneda golpeando contra la máquina. Me tuve que levantar (y ahora dos o tres pasajeros me miraban) y acercarme al otro asiento. “Dos boletos”, le dije. Cortó uno, me miró un momento, y después me alcanzó el boleto y miró para abajo, medio de reajo. “Dos, por favor”, repetí, seguro de que todo el tranvía ya estaba enterado (Cortázar, “Después del almuerzo” 394).

Mientras que en textos como “Manuscrito hallado en un bolsillo” y “Cuello de gatito negro” (*Octaedro*, 1974), que se desarrollan

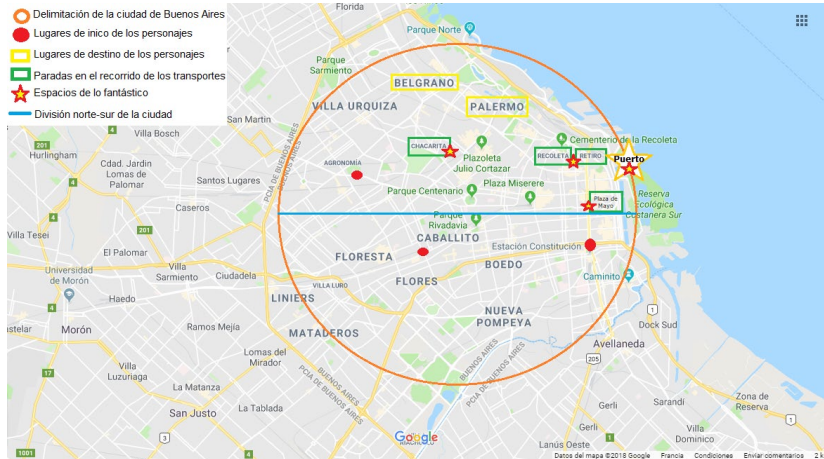
en París, serán los protagonistas quienes introduzcan a los otros personajes o al narrador en ese mundo fantástico en el que ellos viven en el metro, es decir, en el subsuelo:

En el portal de su casa le dije que no estaba perdido, que de los dos dependía intentar un encuentro legítimo; hora ella conocía las reglas del juego, quizá nos fueran favorables puesto que no haríamos otra cosa que buscarnos (Cortázar, “Manuscrito hallado en un bolsillo” 76).

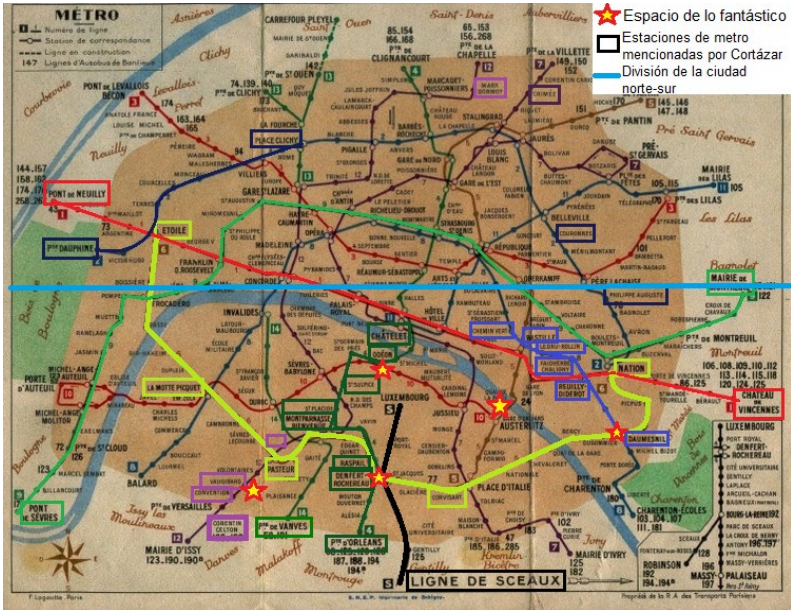
Respiraba como si la escalera la fatigara, y a Lucho le pareció que estaba temblando, pero otra vez el guante negro pequeño colgante tibio inofensivo ausente, otra vez lo sentía vivir entre sus dedos, retorcerse, apretarse enroscarse bullir estar bien estar tibio estar contento acariciante negro guante pequeño dedos dos tres cuatro cinco uno, dedos buscando dedos y guante en guante, negro en marrón, dedo entre dedo, uno entre uno y tres, dos entre dos y cuatro. Eso sucedía, se balanceaba ahí cerca de sus rodillas, no se podía hacer nada, era agradable y no se podía hacer nada o era desagradable pero lo mismo no se podía hacer nada, eso ocurría ahí y no era Lucho quien estaba jugando con la mano que metía sus dedos entre los suyos y se enroscaba y bullía, y tampoco de alguna manera la chica que jadeaba al llegar a lo alto de la escalera y alzaba la cara contra la llovizna como si quisiera lavársela del aire estancado y caliente de las galerías del metro (Cortázar, “Cuello de gatito negro” 116).

En Buenos Aires, los personajes se mueven por la ciudad en el ómnibus o en el tranvía, y aunque es difícil establecer un mapa de toda la red de estos transportes en la ciudad, sí se pueden identificar las rutas que utiliza Cortázar para los recorridos de sus personajes, ya que realiza una descripción detallada de las avenidas y monumentos de la ciudad por los que pasan, de forma que la mayor parte de dichos desplazamientos se pueden ubicar en la parte norte de la ciudad (Mapa 6). Mientras que, por otro lado, en París, los personajes utilizan el metro, del cual el escritor también realiza una descripción detallada de las líneas de este medio de

transporte, las estaciones y los transbordos que se pueden realizar en ellas; por lo que los personajes tienen un desplazamiento subterráneo, y en el que sobresalen las estaciones ubicadas en el lado sur de la ciudad (Mapa 7).



Mapa 6. Buenos Aires: Superficie



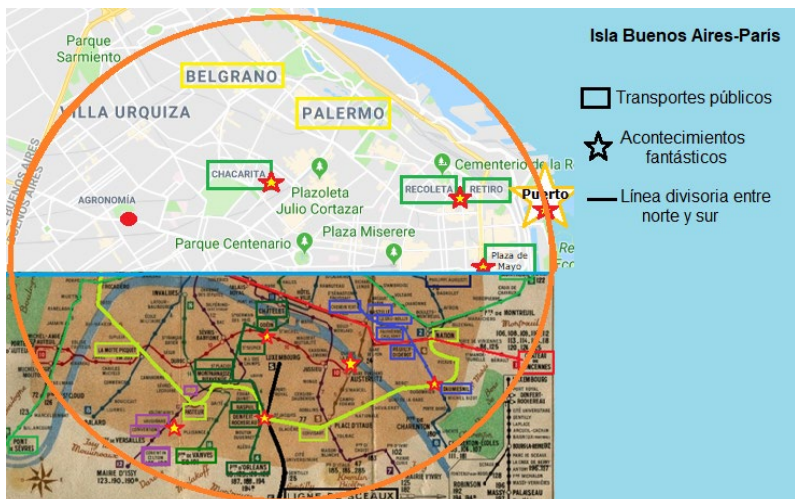
En ese sentido, el cuento “Texto en una libreta” es interesante y fundamental, ya que es el único relato en el que el autor muestra el metro en Buenos Aires, más específicamente la línea A del Subte, la cual atraviesa geográficamente a la ciudad de forma horizontal, por lo que se revela como la línea divisoria para la ubicación de los acontecimientos fantásticos en ambas ciudades (Buenos Aires-norte y París-sur), al mismo tiempo que entre los medios de transporte subterráneo (París-metro) y superficial (Buenos Aires-tranvía-ómnibus) (Mapa 8).

De esa forma, el orden establecido para el mundo real se rompe cuando Cortázar introduce la falla en el cálculo del sistema de control de pasajeros que usan diariamente la Línea A del Subte (metro), de Buenos Aires: “El buen sentido sentenció cuatro errores de cálculo, y los responsables de la operación recorrieron los puestos de control buscando posibles negligencias” (Cortázar, “Texto en una libreta” 371). Por ejemplo, en uno de los días “se produjo lo inesperado: contra 113, 987 personas ingresadas, la cifra de los que habían vuelto a la superficie fue de 113,983” (371), por lo que luego de fuertes controles sobre los trabajadores del subte, el error los llevaba a la explicación de que lo que faltaban eran pasajeros. Mientras que en otro día de control “ciento siete mil trescientos veintiocho habitantes de Buenos Aires reaparecieron obedientes luego de su inmersión episódica en el subsuelo” (371-372). Sin embargo, cuando los controles parecían llegar a la perfección, el día viernes nuevamente excedía un pasajero. Finalizado el control, la empresa no divulgó el resultado y atribuyó las diferencias a errores de cálculo del personal o las máquinas, por lo que “los resultados anómalos no se dieron a conocer al público” (372). Asimismo, el ingeniero que informa al protagonista de este hecho, concluye que el descenso del número de pasajeros que regresan a la superficie es inferior al que descendió por el fantástico hecho del desgaste que sufre la masa:

Nadie ha contado jamás a la gente que sale del estadio de River Plate un domingo de clásico, nadie ha cotejado esa cifra con la de la taquilla. Una manada de cinco mil búfalos co-

riendo por un desfiladero, ¿contiene las mismas unidades al entrar que al salir? El roce de las personas en la calle Florida corroe sutilmente las mangas de los abrigos, el dorso de los guantes. El roce de 113,987 viajeros en trenes atestados que los sacuden y los frotan entre ellos a cada curva y a cada frenada, puede tener como resultado (por anulación de lo individual y acción del desgaste sobre el ente multitud) la anulación de cuatro unidades al cabo de veinte horas (373).

Es así como el escritor revela la presencia de esos dos mundos (de lo real y de lo fantástico), los cuales coexisten en espacios-tiempos que logran comunicarse a través de la entrada y salida del transporte público, ya que en ambas ciudades el adentrarse en el metro o en el ómnibus responde al mismo tiempo al entrar o salir de un mundo o el otro. De manera que los interiores son el lugar preciso para ese encuentro con lo fantástico, mientras que el exterior es el que ayuda a los personajes a romper con ese elemento que ha desequilibrado su realidad. Así, entre esas dos dimensiones de lo real y lo fantástico se constituye un punto de paso, un lugar de contacto, un umbral entre el adentro y el afuera, o el instante de contigüidad de lo que conocemos y lo desconocido (Mapa 9).



Mapa 9. Buenos Aires y París como una sola ciudad

Cortázar se interesa especialmente en ese espacio del tránsito, el ámbito intermedio que se percibe como un túnel, o un hueco entre dos mundos coexistentes. Un lugar entre dos dimensiones de la realidad que da como resultado que ambas ciudades sean complementarias, como si se tratara de una misma ciudad o de ciudades espejo que dialogan a la distancia, tal y como sucede en “Del lado de allá” y “Del lado de acá” de *Rayuela*, capítulos que corresponden a estas mismas ciudades y que se unen para conformar una sola historia de la novela, aunque también pueden ser leídos de forma independiente. O como en el texto “Conducta de los espejos de la isla de Pascua” (*Historias de cronopios y de famas*, 1962) en el que en un mismo lugar, es decir, en la misma isla, pero en diferentes espacios geográficos se pueden observar dos espacios-tiempos distintos reflejados que forman parte de la misma historia de un individuo: “Cuando se pone un espejo al oeste de la isla de Pascua, atrasa. Cuando se pone un espejo al este de la isla de Pascua, adelanta. Con delicadas mediciones puede encontrarse el punto en que ese espejo estará en hora, pero el punto que sirve para ese espejo no es garantía de que sirva para

otro, pues los espejos adolecen de distintos materiales y reacciones según les da la real gana” (Cortázar 468).

Así, el escritor argentino observa cómo las líneas de metro de París y los autobuses en Buenos Aires, cruzan las dos ciudades acompañados de sus multicolores, como si estas ciudades se estuvieran moviendo con la misma savia de ese árbol, y sin importar que se encuentren en diferentes continentes porque en el interior comparten muchos elementos que a simple vista no se pueden ver. Por lo que es fácil comprender que el subte en Buenos Aires también forma parte de ese árbol del cual surge la misma savia que alimenta a esta otra parte de la ciudad (Buenos Aires-París), ya que tan solo es otra rama que sale al otro lado del mundo, por lo que se unen dos espacios-tiempos que podrían parecer complementemente diferentes y distantes, tal y como sucede en “Recortes de prensa” (*Queremos tanto a Glenda*, 1980):

Por primera vez escuché un tic tac de reloj de pared, venía del vestíbulo y era lo único audible en ese momento en que la calle se iba quedando más y más desierta; el leve sonido me llegaba como un metrónomo de la noche, una tentativa de mantener vivo el tiempo dentro de ese agujero, en que estábamos metidos los dos, esa duración que abarcaba una pieza de París y un barrio miserable de Buenos Aires, que abolía los calendarios (385).

Por último, podemos decir que el centro y la periferia, en la narrativa de estos escritores, no responden a los estereotipos establecidos para estos lugares, ya que rompen con las representaciones geográficas convencionales para intentar reinterpretar el espacio que los rodea. De esa forma, el centro de la ciudad ocupará un lugar fundamental en el mapa de estas historias, porque es el lugar ideal para los acontecimientos fantásticos, ya que es aquí donde las distintas épocas, espacios y estilos arquitectónicos logran coexistir en la Ciudad de México y París, para Carlos Fuentes, en Cartagena de Indias para Gabriel García Márquez, y en Buenos Aires y París para Julio Cortázar, es decir, lugares des-

territorializados que emergen entre culturas híbridas para conjuntar una gran variedad de estratificaciones espacio-temporales, que servirán como detonantes de otras realidades, de esos otros mundos posibles.

En torno al imaginario del desierto en *Cipango* de Tomás Harris y *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán

Mónica Moreno Ramos

Universidad Complutense de Madrid

monicamorenoramos01@gmail.com

Resumen: Se analiza el trabajo de *Cipango* y *Nostalgia de la luz* con la geografía del desierto y su reflexión sobre la dictadura de Pinochet. El desierto de Atacama, espacio del campo de concentración, supone un territorio donde la memoria de los cuerpos conservados por la sequedad resiste. En *Cipango*, la urbe se transmuta en desierto, metáfora de la limpieza política y de una atmósfera cotidiana asfixiante.

Palabras clave: desierto, baldío, masacre, memoria, dictadura de Pinochet

Résumé : On analyse le travail de *Cipango* et *Nostalgia de la luz* à travers la géographie du désert et sa réflexion sur la dictature de Pinochet. Le désert d'Atacama, espace du camp de concentration, est un territoire où la mémoire des corps, préservés par la sécheresse, résiste. À *Cipango*, la ville se transforme en désert, métaphore du nettoyage politique et d'un environnement quotidiennement étouffant.

Mots-clés : désert, friche, massacre, mémoire, dictature de Pinochet

Abstract: An analysis of the geography of the desert and the reflexion on the Pinochet dictatorship in *Cipango* and *Nostalgia de la luz*. The concentration camp in Atacama Desert constitutes a territory where the memory of bodies preserved by drought resists. In *Cipango*, the city turns into a desert, a metaphor of political cleanliness and a stuffing daily environment.

Keywords: desert, wasteland, massacre, memory, Pinochet dictatorship

1. Introducción a la geografía y simbolismo del desierto

Hicieron un desierto y lo llamaron paz;
Publio Cornelio Tácito

En este artículo propongo un diálogo comparativo entre dos maneras de trabajar artísticamente el imaginario del desierto como herramienta de lectura de la dictadura de Pinochet (1973-1990). Este imaginario se halla asociado con temas como la masacre, la represión, la esterilidad espiritual o la censura fruto del terrorismo de Estado. Por un lado, analizaré el universo simbólico que relaciona el espacio baldío y el desierto en una obra fundamental de la poesía chilena de los años 80: *Cipango* de Tomás Harris. Por otro lado, examinaré el documental *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán, centrado en el desierto de Atacama. Para complementar este diálogo, me apoyaré en algunas reflexiones que, desde la filosofía, realizan Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger sobre la metáfora del desierto y el concepto de *desertización*, respectivamente.

En su tesis doctoral *El desierto y el duelo*, Tamara Schürch reconstruye el hilo de una tradición literaria chilena que ha configurado el desierto de Atacama como anti-paisaje, al mismo tiempo que como espacio de memorias silenciadas (27-28). Dicha tradición la conforman, entre otros, poetas como Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Andrés Sabella, Marjorie Agosín o Raúl Zurita y narradores como Baldomero Lillo o Eduardo Barrio¹. Mauricio

¹ El desierto de Atacama también ha sido el soporte de acciones de tipo performativo, entre las que destacan las realizadas por los miembros del grupo CADA. Dos de las más conocidas son “Una milla de cruces sobre el pavimento” (1979) de Lotty Rosenfeld y “Ni pena ni miedo” (1993) de Raúl Zurita. En la primera, Rosenfeld añadió una línea perpendicular a las líneas discontinuas de las carreteras que atraviesan el desierto, formando así cruces que hacían

Ostria sostiene en “Poéticas del desierto: dos voces” que la literatura nortina se identifica desde muy temprano con el desierto y que el hombre del norte pasa a ser visto como una “emanación de ese universo de seca apariencia, pero de rico mundo interior” (43). Destaca el análisis que se dedica en este ensayo al espacio desértico en la poesía nerudiana, donde se elabora una visión negativa de la pampa por contraste con los lluviosos bosques sureños de la infancia del autor. En la escritura de Pablo Neruda, el desierto se vincula con la alteridad indescifrable, lo infinito, el vacío absoluto, el infierno y la muerte (44-45)².

El desierto de Atacama supone el espacio baldío por excelencia de la geografía chilena, ubicado al norte del país y delimitado por el océano Pacífico al oeste y por la cordillera de los Andes al este. Se trata, además, del desierto más seco del mundo y posee una longitud de 970 kilómetros, por lo que constituye un vasto espacio árido y aislado. Tamara Schürch recuerda que el desierto ha sido históricamente un lugar de viajeros y nómadas, un punto cartográfico hostil debido al sol implacable y a la escasez de agua, pero también un espacio misterioso por su semblanza lunar y su condición inhabitable (*El desierto y el duelo* 53). En su *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot insiste en la connotación predominantemente negativa asociada al paisaje desértico, ya que supone un lugar dominado por la sequedad como principio contrario a la vida orgánica y a la fertilidad. Por ello, se trata del reino del sol, pero no en su aspecto de generador de energías, sino como puro fulgor cegador. El desierto también se ha asociado con el campo

referencia a los muertos de la dictadura y que reclamaban el espacio público intervenido por el poder represor. En la segunda, Zurita, ya en democracia, excavó sobre las rocas de Atacama el geoglifo “Ni pena ni olvido”, cuyo punto de observación es el cielo, haciendo un homenaje a las líneas de Nazca peruanas. Como sostiene Edmundo Garrido, este verso se elabora en torno al lema *Ni perdón ni olvido*, no como negación de este, sino como alternativa poética de regeneración del país (párr. 15).

² Para más detalles, sugiero consultar los artículos de Mauricio Ostria: “Visión nerudiana del desierto nortino” (2004) y “Poéticas del desierto: dos voces” (2014).

de la abstracción, fuera, en cierto sentido, de la esfera vital y existencial cotidiana, abierto a la transcendencia. Su clima árido configura la atmósfera por antonomasia de la espiritualidad pura y ascética, de ahí que sea un espacio propicio para la revelación divina (167). Según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, es por esta razón por la que Juan Bautista predica en el desierto la inminente llegada del Mesías (411). Otro aspecto importante para la cultura occidental es que el desierto es el imaginario de la liberación del pueblo hebreo, convirtiéndose en el lugar del éxodo hacia la tierra prometida, bajo la guía de Moisés (Cirlot 167). En el contexto latinoamericano, cabría añadir cómo el desierto, durante el periodo de consolidación de las nuevas repúblicas, del auge del positivismo y de la industria transnacional de capital europeo, se convierte en geografía que debe ser cartografiada y colonizada. Por ello, en el pensamiento latinoamericano de la segunda mitad del siglo XIX y de principios del siglo XX, pasa a ser considerado un lugar de barbarie que hay que domesticar (Ostria, *Poéticas del desierto* 43). Recordemos como ejemplo de ello el clásico de la literatura argentina *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría y los malones indios como alteridad salvaje que exterminar en las campañas militares de conquista del desierto.

La mayoría de estas cuestiones generales sobre el desierto están recogidas, de una forma u otra, en el pensamiento del filósofo Friedrich Nietzsche. Este utiliza la metáfora del desierto para explicar la experiencia del hombre moderno frente a la muerte de Dios y a la llegada del nihilismo. Profundizaré, a continuación, en algunos significados vinculados con esta metáfora, ya que, a pesar de que las propuestas artísticas que comentaré no giran estrictamente en torno a cuestiones metafísicas, sí poseen puntos en común con las reflexiones de Nietzsche y el clima espiritual que este dibuja. Simón Royo, en “Nihilismo y desierto en Nietzsche”, comienza su ensayo poniendo el foco en el término mismo de *desierto*. El griego clásico utiliza el sustantivo *eremía* para referirse a él, de donde procede *eremita*, el solitario que vive en las zonas deshabitadas y que desarrolla allí un proceso de recogimiento,

purificación y renacimiento. A propósito, podemos recordar los cuarenta días que Jesús pasó en el desierto, durante los cuales salió victorioso frente a las tentaciones del diablo. Asimismo, el verbo griego *eremoo* posee significados como ‘devastación’, ‘desolación’ y ‘despoblamiento’. Simón Royo comenta la dificultad de traducir y trabajar con la hermenéutica del nihilismo en el pensamiento de Nietzsche, ya que existen varias palabras en alemán para aludir a lo que en castellano se denomina *desierto*. Nietzsche utiliza *öde*, *einöde* y *wüste* para referirse a *desierto*, las cuales se hallan muy relacionadas con *einsamkeit*, ‘soledad’, un concepto muy propio del Romanticismo que es usado, ocasionalmente, con una connotación positiva por el filósofo alemán, ya que remite al retiro ascético necesario para llevar a cabo una labor intelectual exigente. La soledad y el ideal ascético suponen, pues, dos caras de una misma moneda. La vocación sacerdotal por el mundo del pensamiento lleva al intelectual a seguir el camino del desierto, hecho en el que Nietzsche reconoce una contraposición explícita entre la actividad filosófica como retiro del mundo y la afirmación de la existencia en un sentido más práctico (1-2).

Öde apunta a un significado de *desierto* como vacío existencial, tedio en un sentido abrumador. *Einöde* es *desierto* entendido como vacío, sobre todo, topográfico. Por ejemplo, se usa coloquialmente en alemán para designar las habitaciones vacías de un hotel que esperan ser ocupadas. *Wüste* es utilizada por Nietzsche al final de *Also sprach Zarathustra (Así habló Zaratustra)*. Se trata de una palabra que procede de un adjetivo que traduce la idea de desorden o libertinaje, asociada con lo salvaje e indomable. *Wüste* se usa para designar un espacio en el que, a causa de sus extremas temperaturas y su sequedad, solo una vegetación resistente puede sobrevivir. Por ello, dentro del desierto del nihilismo existe la posibilidad del crecimiento de hermosas “plantas”, gracias a su fortaleza y aguda sensibilidad (Royo 1-2). En este sentido, es significativo que en *Also sprach Zarathustra (Así habló Zaratustra)* las tres transformaciones del espíritu —el camello, el león y el niño— se den en el espacio del desierto y que Nietzsche llame *veraz* a quien se in-

terna, con su voluntad leonina, libre y solitario, en este áspero lugar alejado de idolatrías consoladoras donde Dios ha muerto (*Así habló Zaratustra* 160).

En definitiva, el desierto es dibujado como un anti-paisaje que pone en juego, en primer lugar, ideas asociadas con la sequedad, la esterilidad, la dureza vital derivada de la dureza climática, lo inhóspito, la intemperie, la soledad o el vacío existencial. En segundo lugar, se trata de un espacio que, por sus particulares características geológicas, se vincula con el mundo-otro de la abstracción, la revelación y el ideal ascético, lejos del transcurrir de la vida cotidiana. El desierto se construye como lugar-tránsito donde el hombre se enfrenta con sus fantasmas, sea en el caso de Jesús y las tentaciones del diablo o sea, en el pensamiento de Nietzsche, el del enfrentamiento con el nihilismo y la exigencia espartana del trabajo intelectual. Como veremos a continuación, en el cine documental de Patricio Guzmán, el desierto de Atacama constituye el lugar del exterminio pinochetista y del silencio aparente, ya que, a pesar de todo, en él se encuentra conservada la memoria subterránea del país. En cambio, en la propuesta de Tomás Harris, el desierto supone un espacio más abstracto vinculado con la geografía del erial, con el trabajo con la masacre y con el clima de “desertización” espiritual del espacio urbano en el contexto de la dictadura militar.

2. El desierto como territorio baldío en “Zonas de peligro” de *Cipango*

Raymond Williams, en su conocido ensayo *El campo y la ciudad*, afirma que la urbe se convierte, en la literatura occidental del siglo XX –sobre todo, en el contexto anglosajón que él analiza–, en símbolo frente a la observación social de una ciudad real, como en el caso del Realismo o del Naturalismo. Así, lo urbano ya no es solo el lugar donde se desarrolla una forma de vida moderna, sino la encarnación material de la conciencia moderna (294). Estas ideas sobre la ciudad como símbolo y materialización de la conciencia moderna me sirven para introducir al lector en la pe-

cular cartografía de Concepción —ciudad del sur de Chile— que elabora *Cipango* y que hace del baldío una de sus imágenes poéticas predilectas. En términos generales, podría decirse que la representación de la urbe penquista como ciudad del erial indaga en las implicaciones de habitar un espacio bajo un régimen político totalitario. Este imaginario en el que la ciudad se convierte en el lugar de la muerte en vida posee una larga tradición literaria que tiene uno de sus hitos en *La tierra baldía* de T.S Eliot y que ha sido cultivado en el ámbito hispanoamericano por autores como Juan Rulfo o César Vallejo. Según Raymond Williams, esta visión supone una convención tan potente de la metáfora urbana que llega a convertirse en un lugar común (298). En este artículo, quisiera demostrar de qué manera *Cipango*, a partir del trabajo con este tipo de lugares comunes, logra expandir la potencia de esta metáfora y transitar un camino creativo propio.

Como sabemos, *La tierra baldía* (1922) es una de las obras más influyentes de la poesía occidental del siglo XX, fruto tanto de la profunda crisis intelectual y espiritual que causó la Primera Guerra Mundial como de la difícil situación personal por la que atravesaba T.S Eliot en aquellos momentos. Niall Binns sostiene que *La tierra baldía* supone un destacado testimonio de la degradación de la ciudad moderna y de la lucha del lenguaje poético por expresararla. El libro construye un universo donde reina el automatismo y donde las relaciones sociales e íntimas se encuentran dominadas por la indiferencia y la vacuidad. Por ello, Binns insiste en el hecho de que en *La tierra baldía* no se canta al amor o al desamor, sino a una realidad mucho más amarga: la imposibilidad e infertilidad del amor en un contexto de decadencia, usura e individualismo (176-180). *La tierra baldía* utiliza la metáfora de lo yermo y la cartografía del erial para reflexionar sobre el proceso de desertificación espiritual de la sociedad británica del momento, de ahí que Eliot dialogue con el mito del Rey Pescador que sufre por la esterilidad de su tierra. En el libro, el Londres de posguerra se convierte en una metrópoli irreal envuelta en un manto de neblina parda, cuyos ciudadanos forman una muchedumbre fan-

tasmal desesperanzada que cruza el London Bridge. Esta escenografía de la ciudad irreal será cultivada en *Cipango* tomando como elementos propios la copiosa lluvia sureña y la niebla que se cierne a menudo sobre Concepción.

En el prólogo de la antología *Las plumas del colibrí: quince años de poesía en Concepción (1973-1988)*, Gilberto Triviños ha llamado la atención sobre la conexión que existe en la poesía chilena post-1973 entre las tierras baldías y los espacios calcinados o reseco, como forma de enunciar negativamente la ciudad (86), un hecho del que es un buen ejemplo *Cipango*. Si mirásemos a vista de pájaro el mapa urbano que construye la obra tomando como punto de partida Concepción, este nos devolvería un rostro del Chile de los años 80 plagado de lugares devastados y en ruinas, espacios de exclusión, marginalidad y muerte que simbolizan también, mediante la metáfora de la ciudad como texto, un nuevo país construido a base de censuras y omisiones discursivas. Al respecto, Tomás Harris apunta con gran concisión: “Situados en esta tierra yerma, tipo Eliot, la primera pregunta que hubo que hacerse fue cuál era nuestro contexto, si ya la situación estaba bastante clara: totalitarismo y guerra sucia, represión y silencio” (“Concepción” 40). La denuncia de la limpieza política y la violación de los derechos humanos es un asunto fundamental en el poemario. Mary Mac-Millan sostiene que la potencialidad de la propuesta de Tomás Harris con respecto al tema de la tortura –y, añadido, al imaginario de la masacre– es la evocación, la creación de una atmósfera que alude a estas dos realidades de manera indirecta, con la excepción de textos muy puntuales. Esta atmósfera genera, a su vez, “una especie de omnipresencia de la tortura que lleva a pensar en ella como un trauma transhistórico siempre presente, al menos, como amenaza” (124). En su análisis de la segunda parte del poemario, “La forma de los muros”, Mac-Millan señala, al menos, tres recursos para lograr esta atmósfera, estrategias de escritura que pueden ampliarse a las otras secciones del libro. Además de la preparación de una cierta escenografía o del recurso de la puesta en abismo mediante representaciones artísticas como las

pinturas de Goya, me interesa aquí focalizarme en el tercer recurso: la muestra, no tanto del proceso de la tortura o de la ejecución, sino del resultado. Mary Mac-Millan habla del “cuerpo desestructurado” en tanto que centro de los acontecimientos, lo que resulta esencial para entender la sección “La forma de los muros” (130). Sin embargo, también existe otra manera en la obra, desde luego no la única, de incidir en el resultado y es, precisamente, mediante la conversión de los espacios baldíos de la ciudad en lugares con una densa carga simbólica que, entre otros ejes, apuntan a la ejecución masiva de personas como política de Estado.

Para explorar la relación entre la cartografía del baldío y la del desierto, me centraré ahora en la lectura del poema “Zonas de peligro” de *Cipango* (Harris 49). El texto recrea literariamente el barrio prostibulario de Concepción, ubicado en la calle Orompello con la calle Bulnes. El poema se enuncia desde la voz de un paseante nocturno que desafía el toque de queda, un yo desdoblado en un ejercicio de hablarse a sí mismo que es, al mismo tiempo, un ejercicio de interlocución con los otros habitantes de Concepción o de Chile, pues se trata de una voz que ejerce un papel de mediación de una experiencia compartida. Este yo nos introduce en la tétrica realidad callejera de Orompello y en el horror circundante que moldea las subjetividades. La vida y la muerte son lo mismo en este espacio, pues la vida es muerte en vida, pero también existencia que posee un valor tan ínfimo que en segundos puede ser muerte arbitraria y fútil. Concepción se vuelve urbe opresiva que encierra a los ciudadanos en la agonía de esta vivencia de constante acecho del peligro. Como señala Magda Sepúlveda, la denominación *zona* alude a un lugar sobre el que pesa una restricción de entrada que el paseante se esfuerza por sortear y donde habita lo considerado excedente y obsceno (65):

la vida y la muerte en cada Zona de Peligro
 el horror te inventa el horror no
 se inventa rojo a rojo sangre a semáforo
 a cuerpo desflorado hasta la

muerte acá al Sureste de La Concepción.
(Harris, *Cipango* 49)

Es importante destacar el trabajo cromático del texto con el rojo que convoca significados que se asocian con la sangre de los cuerpos asesinados y con la luz de los semáforos, es decir, se trata de un color que remite a la violencia, la prohibición y el peligro frente al que detenerse. Las imágenes se encadenan mediante la preposición “a”, como *flashes* visuales que el lector debe hilvanar para fabricar un relato signifiante. El rojo salta de imagen en imagen –“rojo a rojo”– y va vinculándose con diferentes elementos. Se trata de una escritura poética construida según la técnica del montaje cinematográfico donde la realidad fragmentada aparece ensartada. Sin llegar al extremo de la escritura automática surrealista –en cuya base se encuentra, de alguna manera, este procedimiento–, sí se genera aquí lo descrito por Peter Bürger con respecto al montaje: una destrucción superficial de las relaciones de sentido que permite, sin embargo, una interpretación que reconoce un significado relativamente consistente, pero ya no basado en la búsqueda de conexiones lógicas evidentes, sino en el valor que estas adquieren dentro de la estructura constitutiva del texto (144). Los semáforos en rojo, que anuncian las Zonas de Peligro y que se asocian también con los carteles luminosos de los lupanares y la sangre de los cuerpos violentados, suponen elementos que se repiten en *Cipango* con un gran poder evocador. A través de la técnica del montaje, se establecen relaciones de significado no evidentes que vinculan partes del mobiliario de la ciudad con los cuerpos que la habitan, por lo que se ensaya esa interrelación tan fecunda en el libro entre lo urbano y lo corporal. Todas estas claves forman parte del procedimiento constitutivo del texto del que habla Bürger y que permiten reconstruir un relato a través de la presentación de imágenes a modo de diapositivas. Al igual que ocurre en el caso del montaje vanguardista en películas como *El acorazado Potemkin* de Serguei Eisenstein –el considerado padre de esta técnica–, lo sucedido en cada plano no

resulta efectivo de manera aislada, sino que adquiere su significado pleno y su efecto de asombro cuando un plano se monta con el siguiente, en una cadena de asociaciones que buscan activar los estímulos sensoriales del espectador.

En la parte final de “Zonas de peligro” (49) se reformula la célebre frase atribuida a Felipe II, según la cual este alardeaba de ser el regente de un Imperio tan vasto que en él nunca se ponía el sol. Las posesiones de Felipe II conformaron el primer Imperio mundial que, tras la adhesión del archipiélago filipino, tuvo siempre un territorio en el que era de día. En *Cipango*, en cambio, lejos de este esplendoroso pasado, Concepción forma parte de un extenso baldío donde no se pone el sol. Concepción se torna imperio del baldío:

Acá al Sureste de La Concepción
del Imperio de este baldío donde no se
pone el sol una larga y angosta faja
de muerte sin oasis para detenerse a res-
pirar jadear³ (49).

³ La alusión a la “larga y angosta faja de muerte” ressignifica una manera prototípica de representar la topografía chilena, convertida en cliché literario y cultural en el país, según anota Martina Bortignon. Para apoyar dicha idea, esta crítica cita como ejemplos los libros escolares de geografía o la música de Violeta Parra, en particular la canción “Maldigo del alto cielo” (103). Magda Sepúlveda (2013) señala el origen de este cliché en *La Araucana* de Alonso de Ercilla: “Es Chile Norte Sur de gran longura, / costa del nuevo mar del Sur llamado; / tendrá del Este al Oeste de angostura / cien millas, por lo ancho tomado / bajo del polo Antártico en altura / de veinte y siete grados, prolongado / hasta do el mar Océano y Chileno / mezclan sus aguas por angosto seno” (Canto I, versos 49-56). La imagen continuará en Alonso Góngora de Marmolejo que se inspira en la primera parte de *La Araucana* para escribir *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile y de los que han gobernado*, cuya influencia es nítida en la frase que inaugura la *Crónica*: “Es el reino de Chile y la tierra de la manera de una vaina de espada, angosta y larga” (1). Por tanto, un lector precavido va a saber, en un juego de puesta en abismo, que no solo se encuentra en un barrio de Concepción, sino que este barrio transfiere su significado al país completo. A su vez, Chile funciona

La presencia constante del astro rey en la corona española, prueba de poder y riqueza, supone ahora el elemento iluminador que revela la existencia del espacio vacío. Resulta irónico, pues, que la realidad de una ciudad llamada Concepción —si tenemos en cuenta su significado ligado a la creación de una nueva vida— sea la de esta geografía devastada, solo poblada por la muerte, donde no existe lugar en el que refugiarse de la opresión circundante. En los tres primeros versos citados, los elementos *sol* y *baldío* funcionan como piezas complementarias del dibujo poético de Concepción, asociadas al Imperio español y a la geografía del erial. El penúltimo verso, al aludir al oasis, reubica estas piezas y ensaya una nueva metáfora espacial de Concepción como imperio desértico. El sol refuerza la idea del ambiente asfixiante que el texto quiere transmitir. Como vimos en la Introducción, el sol, vinculado con el imaginario del desierto, no se relaciona aquí con su aspecto generador de energía, sino que se describe como puro fulgor cegador y opresivo (Cirlot 167). La ciudad que construye el poema apunta, especialmente, a la idea de desierto entendido como *öde* y *einöde*, es decir, como vacío existencial en un sentido abrumador y como vacío topográfico en oposición a la opulencia del Imperio, significados que se pliegan a las características del baldío en tanto espacio estéril y deshabitado. Tomás Harris trabaja a lo largo del libro con una manera somatizada de vivenciar lo experiencial resuelta, en esta escena, a través del calor insostenible y de la dificultad de respirar. La atmósfera espesa de la urbe, trasmutada en espacio desértico e implacable, adquiere aquí un sentido literal y termina por apoderarse del organismo del individuo hasta casi ahogarlo. Se trata este de un hecho paralelo a la descripción que se hace en el poema “Zonas de peligro” (29). Estas Zonas rodean el cuerpo del transeúnte en silencio durante su deambular. En ambos casos, prevalece una elaboración poética de lo espacial que no deja fluir libremente al individuo.

como espacio metonímico que forma parte de América como continente fundado y forjado en la violencia colonial.

Los espacios en blanco del poema sirven para reforzar, visualmente, la idea de lo yermo, al igual que el encabalgamiento brusco “res- / pirar”, que rompe la estructura de la palabra, sirve para trasladar la sensación de apnea del sujeto de la enunciación. En el plano del soporte escrito, el texto se vuelve trazo surcado de huecos y fluye con un ritmo dificultoso acorde con la vivencia psicossomática del individuo. La violencia o el miedo son convocados a través de un lenguaje que excede el puro léxico y que se vale de los encabalgamientos, los huecos, las pausas fónicas o lo no dicho para resumir un estado de peligro y angustia siempre latente que vemos estallar poco a poco. Los espacios en blanco poseen un significado muy importante en la poesía de Tomás Harris, ya destacado por críticas como Soledad Bianchi (226) o Magda Sepúlveda (69-70). Por su parte, Carmen Alemany, al hacer un recorrido por los rasgos formales más significativos de la poesía neovanguardista chilena, ha destacado la concepción visual que descubre un recurso de este tipo y que ancla sus raíces, indudablemente, en las vanguardias históricas. La escritura se descoyunta, las palabras se fragmentan, aíslan o separan no solo para crear un efecto de sorpresa en el lector o para que el verso diga y sugiera, sino, sobre todo, para que realice las sensaciones y emociones con las que trabaja (61). Así, al sentido de intervalo del espacio en blanco se integran otros valores que trasladan lo sensitivo al plano de la escritura.

Para finalizar este apartado, comentaré, brevemente, el concepto de *desertización* propuesto por Martín Heidegger que me servirá para ampliar esta lectura del imaginario del desierto en el poema “Zonas de peligro”. En las lecciones que el filósofo impartió durante el semestre de invierno de 1951-1952, recogidas bajo el título *Was heisst Denken?* (*¿Qué significa pensar?*), se vuelve una y otra vez sobre la célebre frase que el personaje del caminante pronuncia en *Also sprach Zarathustra* (*Así habló Zaratustra*) de Friedrich Nietzsche, como parte del “salmo de sobremesa”: “Die Wüste wächst: weh Dem, der Wüsten birgt!” (*Was heisst Denken?*

“Unter Töchtern der Wüste”, párr. 2)⁴. La tesis fundamental del ensayo de Heidegger sostiene que el hombre europeo aún no sabe pensar, que se halla en camino de hacerlo y, por tanto, que todavía no ha alcanzado a desarrollar esta actividad en toda su plenitud. El filósofo se vale de la metáfora del desierto –en la que se encuentra contenida la idea de lo yermo en un sentido intelectual y espiritual– para reflexionar sobre esta cuestión tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Según este, la desertización se expande por Europa como consecuencia de la extensión de la democracia capitalista y de un pensamiento ilustrado-racionalista que ha conducido a la barbarie, puesto que se ha centrado en el desarrollo de una avanzada técnica sin una reflexión profunda sobre sus fines. La desertización implica un hecho que va más allá de la mera destrucción, ya que la destrucción elimina solo aquello que ha crecido o ha sido construido. En cambio, la desertización apunta hacia la futura imposibilidad del crecimiento y de la edificación. Es decir, no solo es la eliminación de lo que existía antes, sino la irrupción de la infertilidad en cuanto a lo que vendrá. Por ello, la desertización es más temible aún que la aniquilación. La aniquilación pone en acción a la nada, mientras que la desertización pone en juego lo que estorba o impide. Como insiste Heidegger, la expresión nietzscheana “die Wüste wächst” –“el desierto crece”– no hace referencia a las condenas usuales sobre la decadencia de Occidente o a la amenaza de destrucción del mundo. La desertización es un fenómeno mucho más profundo que ejecuta sus efectos de manera subterránea, por lo que puede ir de la mano y ser compatible con un alto estándar de vida para el hombre o con la organización de un Estado donde la dicha sea uniforme. La desertización implica la expulsión de Mnemosine, la musa griega de la memoria, una facultad muy relacionada con la capacidad de hablar con autoridad del poeta y del dirigente político. Mnemosine no solo significa para Heidegger la capacidad

⁴ En la traducción de Andrés Sánchez Pascual: “El desierto crece: ¡ay de aquel que dentro de sí cobija desiertos!” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra* 413).

psicológica de retener lo pasado, sino que es fuente de todo pensamiento. La memoria alberga en sí aquello que, en cada caso, ha de pensarse, es el recuerdo de lo que ha de pensarse y la poesía una de las guardianas privilegiadas de esta memoria (*¿Qué significa pensar?*, 22, 28-29).

Tomando siempre la precaución de resaltar que el contexto de estas reflexiones heideggerianas es muy diferente del contexto de producción de *Cipango*, sí creo que puede ser fructífero reactualizar algunas líneas maestras de *Was heisst Denken?* (*¿Qué significa pensar?*) para leer el espacio desértico como espacio baldío. A lo largo del poemario, los diferentes lugares baldíos ponen en juego dos aspectos. Por un lado, un imaginario de la demolición, sea este el del exterminio o el de la fractura de un discursar temporal —relacionado con la historia democrática del país y con el proyecto de la Unidad Popular— marcado por el golpe de Estado de 1973. Por otro lado, se trata de un espacio que se relaciona con lo estéril, con lo no urbanizado o cultivado. Es aquí, precisamente, donde esta imagen poética invita a pensar sobre la dictadura como un proceso histórico más profundo y en desarrollo que tiene que ver con aquello que impide y estorba. La desertización —y el baldío/desierto como espacio que propongo cristalizador de este concepto— no solo es el árbol talado, el bosque arrasado, sino las raíces extirpadas y el suelo infértil. La desertización supone la desaparición radical de lo vivo, el entorpecimiento de un verdadero ciclo de regeneración política, intelectual y espiritual. El baldío no solo condensa en imagen poética la masacre o la idea de la destrucción de lo que fue construido en el pasado, sino que vehicula lo desértico como aquello que en el presente es impedimento para la vuelta de la vida y de la reconstrucción nacional. En este sentido, el discurso poético entra a disputar de lleno con la retórica y el proyecto dictatorial de la refundación nacional⁵. Por ello, el

⁵ En la “Declaración de principios del Gobierno de Chile” de 1974, se habla de forma nítida de la labor fundacional que se propone la Junta Militar, al asumir la tarea de configuración de una nueva era de reconstrucción nacional que engloba también una nueva concepción del hombre y de la sociedad. Por ello,

erial se pone en relación con el desierto, ya que este convoca, a partir del núcleo de lo yermo, un campo semántico que gravita en torno a ideas como la aniquilación, la nada o la infertilidad. *Cipango* también ejemplifica otro punto contenido en las reflexiones de Heidegger, a pesar de su atmósfera nihilista: el hecho de que la palabra poética posibilita el camino para pensar en un sentido pleno, pues es portadora de la memoria de aquello que ha de pensarse y que obliga al sujeto a estar a la altura intelectual de los enigmas de su tiempo.

3. Aproximaciones al desierto de Atacama desde el cine documental: *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán

En 2010, Patricio Guzmán escogió el desierto de Atacama como protagonista de su documental *Nostalgia de la luz*. Según destaca José Miguel Palacios, el director se adentra en la exploración cinematográfica del espacio, haciendo del desierto el centro narrativo y afectivo de la obra, al que entiende como un enorme repositorio de múltiples relatos. Al igual que ocurre en el caso de Tomás Harris, Palacios subraya cómo en *Nostalgia de la luz* el paisaje no es un mero telón de fondo que acompaña la narración de los acontecimientos. Por el contrario, existe una visión del paisaje como contenedor y, al mismo tiempo, como ente transformador que muta gracias a la acción humana (“Paisaje, cine, memoria”, párr. 5, 9). El desierto de Atacama es, para Patricio Guzmán, un templo de la naturaleza donde existen miles de kilómetros deshabitados que posibilitan, precisamente por su condición de recogimiento, la capacidad para pensar sobre Chile y lo que será su futuro. El director relata, en una entrevista concedida a Paula

se insiste en el papel de los militares no como agentes históricos “rectificadores” del periodo de la Unidad Popular, sino como sujetos que persiguen entrar de lleno en el campo político de la creación: “el Gobierno de las Fuerzas Armadas y de Orden ha asumido la misión histórica de dar a Chile una nueva institucionalidad [...]. Sólo así será posible dotar a nuestra democracia de una sólida estabilidad, depurando a nuestro sistema democrático de los vicios que facilitaron su destrucción, pero trascendiendo a una mera labor rectificadora, para entrar de lleno en el audaz campo de la creación” (5).

Molina, que le interesó trabajar con dicho territorio porque con- voca ideas relacionadas con la sequedad, la ausencia y la soledad (Guzmán ctd. en Molina min. 05:04-06:20). *Nostalgia de la luz* in- troduce al espectador en un paisaje lunar bajo cuyo telón se reú- nen expertos de diferentes disciplinas como la Astronomía, la Arqueología o la Historia. El documental establece un sugerente nexo entre estos expertos, relacionado con el rastreo de las evi- dencias del pasado que los hermana. Los astrónomos, a su mane- ra, son también arqueólogos o historiadores que buscan el origen del ser humano y que reciben señales, a través de sus telescopios, del pasado del cosmos, de la historia de las estrellas y de las gala- xias.

El desierto de Atacama se erige como espacio privilegiado pa- ra indagar en el pasado en dos sentidos. Por un lado, es conside- rado por los astrónomos el mejor lugar del mundo para observar la historia del firmamento, gracias a sus altas planicies y a su baja contaminación lumínica. Por otro lado, su escasa humedad ha permitido conservar en un estado excepcional restos arqueológi- cos como grabados precolombinos, fósiles, momias –las famosas momias de Chinchorro– o cadáveres de detenidos desaparecidos. Además, según sostiene Andrés Nazarala, el documental teje otro tipo de relaciones en torno a los ejes cielo-tierra. En primer lugar, da voz a dos astrónomos que son hijos de detenidos desapareci- dos. En segundo lugar, relata cómo en Chacabuco –campo de detención, tortura y exterminio del que hablaré más adelante– los detenidos crearon improvisados cursos de Astronomía para eva- dirse del horror cotidiano, a través de la contemplación del bello cielo atacameño (“La fuerza de gravedad de la memoria”, párr. 5). En palabras de Julieta Vitullo, el desierto simboliza en *Nostalgia de la luz* un lugar que es, en la misma medida, osario y observatorio (180-185).

Patricio Guzmán, con la perspectiva histórica de asomarse a la dictadura desde 2010, nos muestra un universo donde la ominosa realidad de la violencia permanece todavía enterrada a causa de la indiferencia institucional. Por ello, recupera la historia de las mu-

jeros de Calama que, todavía en la actualidad, buscan los restos de sus muertos para darles una sepultura digna, sin ningún tipo de apoyo del gobierno. La historia le sirve a Guzmán para abordar, de manera lateral, el tema de la impunidad y la re-traumatización de las víctimas que tienen que convivir a diario, según relata una de ellas, con los torturadores no condenados por la justicia y libres aún⁶. Chile, de acuerdo con el director, es “un país que no trabaja su pasado, que está atrapado en un golpe de Estado que lo tiene todavía inmovilizado, en cierto modo” (Guzmán min. 18:59-19:06). A propósito, el arqueólogo al que se entrevista en *Nostalgia de la luz* observa el desierto como una puerta por donde el chileno solo conoce cómo entra, pero por la que desconoce cómo saldrá si se atreve a enfrentar los conocimientos que le deparan al traspasarla. Este arqueólogo reflexiona sobre la realidad de un país que se encuentra atrapado en la paradoja de tener encapsulado y encubierto su pasado más reciente, contemplando con miedo la posibilidad de acercarse a su Historia porque, en el fondo, sabe que se trata de una Historia acusatoria (Ctd. en Guzmán min. 18:34-18:51).

Una de las huellas de esta Historia acusatoria, cicatriz tatuada en el desierto de Atacama, es Chacabuco, el campo de detención, tortura y exterminio más grande de Chile durante la dictadura de Pinochet. Se estima que entre 1973 y 1975 pasaron por allí más

⁶ Este punto me recuerda al excelente documental de Joshua Oppenheimer *The act of killing* (2012) cuyo título original en indonesio es, significativamente, *Jagal* que quiere decir “carnicero”. El documental se centra en el impacto, décadas después, de las masacres perpetradas en Indonesia tras el golpe de Estado de 1965, donde murieron miles de comunistas o todo aquel sospechoso de ser un rival político. Al igual que Patricio Guzmán, Oppenheimer trabaja con dos ejes. Por un lado, con el impacto en el presente de la masacre ocurrida en el pasado. Por otro lado, con la reflexión sobre cómo se construye la Historia presente de un país donde los victimarios, bajo el paraguas de la impunidad, conviven con víctimas aún aterrorizadas. Estas víctimas no solo sufren la violencia de un derecho a la justicia no efectuado, sino que se hallan completamente desamparadas por el Estado en su existencia cotidiana, donde el horror y el abuso del pasado siguen latentes.

de 1.200 presos políticos, trasladados desde diferentes puntos del país. Entre estos presos se encontraban Luis Alberto Corvalán, secretario general del Partido Comunista de Chile; Mario Benavente, filósofo y profesor de la Universidad de Concepción, llamado popularmente *Filistoque*; Ángel Parra, cantautor e hijo de Violeta Parra o el poeta Jorge Montealegre. En Chacabuco, además de las prácticas habituales de tortura, se ensayaron otras nuevas derivadas de las características geológicas del lugar, como tender a los prisioneros desnudos durante horas sobre la cancha de fútbol, expuestos al sol y al viento abrasador del desierto.

Chacabuco se asentó sobre las instalaciones de la antigua Oficina Salitrera Chacabuco, fundada en 1924 y controlada por el capital de la empresa británica Anglo Nitrate Company Limited. La Oficina, una de las más modernas de su época, estaba dividida en un sector productivo y otro urbano que constaba de casas de adobe donde vivían los trabajadores (Red Metropolitana 177). Patricio Guzmán destaca la precariedad de dichas viviendas que, según este, constituían “una celda para los obreros salitreros y una celda para los presos” (Ctd. en Molina min. 07:52-08:01). Por eso, en *Nostalgia de la luz*, el director insiste en que “los militares no tuvieron que construir un campo, pues las celdas eran las mismas casas de los trabajadores del siglo XIX, cuando la explotación minera se parecía a la esclavitud. Los militares solo tuvieron que poner el alambre de púas” (Guzmán min. 24:08-24:48). La Oficina cerró en 1940, debido al declive de la minería salitrera a causa de la invención de químicos sintéticos. Michael Chanan señala cómo este hecho “dejó a Atacama con una cicatriz de ciento setenta pueblos mineros abandonados y desfiguró, con sus minas desoladas, profundamente el paisaje, dejándolo más estéril aún de lo que sería normalmente” (“Nostalgia de luz”, párr. 5). En 1971, Chacabuco fue proclamado Monumento Nacional por el gobierno de Salvador Allende, con la intención de convertirlo, en un futuro próximo, en el gran museo salitrero del país, justo el mismo año en que la industria fue nacionalizada. Desde 2016, es reconocido como Sitio de Memoria por el Consejo de Monumen-

tos Nacionales, gracias al trabajo de la Corporación Memoria Chacabuco (Red Metropolitana 188).

El desierto de Atacama fue el espacio del campo de detención, tortura y exterminio al mismo tiempo que la fosa de enterramiento de miles de detenidos desaparecidos. Por ello, se convierte en el cine y en la literatura chilena en un lugar que pone en juego una potente imagen de la violencia y la masacre, al resumirla a la perfección en la aridez y en lo deshabitado de su geografía o en el propio transcurso trágico de su Historia. En contraposición, el desierto también supone, por la peculiaridad de su extrema sequedad y su alta concentración de nitrato de salitre, un lugar donde la huella de la memoria resiste de manera obstinada, en forma de cuerpos de detenidos desaparecidos perfectamente conservados. Todo esto en contra de la voluntad de aquellos que los enterraron persiguiendo su ocultamiento y olvido en el futuro. Este último punto está muy presente en *Nostalgia de la luz*, donde se insiste en la idea del desierto de Atacama como una geografía privilegiada, casi un museo/monumento al aire libre que alberga muchos tesoros de la memoria nacional que no han podido ser destruidos. Estos tesoros esperan ser rescatados para permitir finalizar al país, en todos sus puntos cardinales, el proceso de duelo, reparación y justicia. El desierto de Atacama es para el director: “una tierra castigada, impregnada de sal donde los restos humanos se momifican y los objetos permanecen. El aire, transparente, delgado, nos permite leer, en este gran libro abierto de la memoria, hoja por hoja” (Guzmán min. 05:26-05:49).

Tanto *Nostalgia de la luz* como algunas obras literarias chilenas de los años 80 —entre ellas, *Cipango*— alumbran hechos que desencadenan una cierta justicia poética, a pesar de dar cuenta, en términos generales, de una importante derrota histórica. Se trata de hechos que, finalmente y al menos de manera parcial, se vuelven en contra de los ejecutores, ya sea porque se produce un efecto no calculado por los victimarios, ya sea porque el efecto buscado no se logra del todo. La conservación de los cuerpos de los detenidos desaparecidos en el desierto, debido a las características

geológicas de este, daría cuenta del primer aspecto. En *Nostalgia de la luz*, el estado autoritario, a pesar de su fuerza destructora, se halla expuesto a dinámicas que no puede o no sabe controlar y que terminan por jugar a favor de la memoria de las víctimas, como pequeñas revanchas históricas a las que el cine se aferra para no caer en el desaliento absoluto. El comentario de Patricio Guzmán reproducido en el párrafo anterior subraya la existencia de una naturaleza —en este caso, relacionada con las características geológicas del desierto— que el poder represor no puede manejar y que descubre la existencia de un espacio irreductible del pasado y de su verdad histórica que acaba emergiendo de manera inevitable.

4. Conclusiones

A través de estas páginas, he tratado de ofrecer un ejemplo de cómo la poesía y el cine chileno ha trabajado con los espacios baldíos y desérticos para reflexionar, entre otros temas, sobre la dictadura de Pinochet. Estos espacios se elaboran como paisajes afectivos y narrativos que no suponen meros telones de fondo, sino que constituyen lugares que se hallan en constante relación con los sujetos que los habitan y que, al mismo tiempo, intervienen sobre ellos. Al igual que ocurre en el caso de Raúl Zurita y su trabajo poético con los parajes naturales de Chile, según destaca Rodrigo Cánovas, el baldío/desierto de Concepción y el desierto de Atacama suponen paisajes simbólicos donde se proyecta la imagen sufriente del cuerpo social, estableciéndose una continuidad entre el clima interior del sujeto y el paraje natural (61, 67).

En *Cipango*, el baldío/desierto funciona, en primer lugar, como interpretación de una nueva etapa histórica que desemboca en la nada y que se lee como quiebre trágico del sistema democrático del país. En segundo lugar, construye una representación del territorio nacional que se vincula con la limpieza política, la masacre y la violación de los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet. En tercer lugar, crea una atmósfera psicológica que trabaja con el erial como clima opresivo y asfixiante que no deja

fluir libremente al individuo. En cuarto lugar, y acudiendo al concepto de *desertización* heideggeriano, el baldío no solo condensa en imagen poética el tema de la destrucción de lo que fue políticamente construido en el pasado, sino que vehicula lo desértico como aquello que en el presente es impedimento para la vuelta de la vida y de la reconstrucción del país. En este sentido, el discurso literario entra a rebatir la retórica del proyecto pinochetista de refundación nacional. Por ello, el erial se pone en relación con el desierto, ya que este convoca, a partir del núcleo de lo yermo, un campo semántico que gravita en torno a ideas como la aniquilación o la infertilidad. Robert Pogue, al analizar *La tierra baldía*, señala un aspecto que se puede relacionar también con *Cipango* de Tomás Harris. Pogue sostiene que la lectura de *La tierra baldía* no se agota en su consideración de testimonio desesperanzado de una civilización en decadencia, como es lógico en un texto tan complejo. Según este, lo mejor de la poesía moderna cristaliza en una especie de ecología espiritual, ya que la escritura poética no solo registra los estados anímicos del ser de una época; sino que tiene la potencialidad para detectar los efectos psíquicos e intelectuales de un hábitat cambiante. Por ello, los poetas pueden anunciar las tendencias en latencia de un entorno que sufre transformaciones. Así, el baldío supone un espacio que crece fuera y dentro, constituyendo un erial material y espiritual (149), esferas que en *La tierra baldía* y en *Cipango* se encuentran en un proceso de trasvase continuo.

Por otro lado, Patricio Guzmán, con la perspectiva histórica de asomarse a la dictadura desde 2010, nos muestra un desierto de Atacama donde la ominosa realidad de la violencia permanece todavía enterrada, como consecuencia de la indiferencia o del desinterés interesado que se proyecta en el futuro democrático del país. Este hecho se pone de relieve por contraste con el presupuesto que Chile invierte en investigación científica, asunto denunciado por una de las mujeres de Calama que buscan a sus familiares sin apoyo institucional. Por su parte, Tomás Harris, dado que su obra se enuncia desde el presente de la dictadura,

desde la década de los años 80, se centra en reflexionar sobre la represión del momento, encubierta bajo la superficie de una aparente apertura, calma y normalidad. El espacio natural del desierto en tanto que lugar baldío y el baldío urbano como desierto suponen territorios tramposos que, para un observador poco atento, supondrán solo silencio y desnudez. En cambio, en *Cipango*, el baldío/desierto se caracteriza por ser el punto de quiebre con la ciudad edificada, el lugar de la emergencia de voces reveladoras y de la apertura a la distorsión sensorial. Existe en el poemario un destacado trabajo con la representación de lo manifiesto y lo latente, una indagación en los diversos planos de la realidad que hacen del ejercicio artístico un ejercicio arqueológico. Esta idea es fundamental también para entender *Nostalgia de la luz* y el desierto de Atacama como repositorio de memoria silenciada, como museo al aire libre que alberga capas soterradas del discorrir histórico. Ambos espacios, el natural y el urbano, recogen la idea del territorio del baldío y del desierto como cartografías que se abren, por su condición deshabitada y de recogimiento del yo, a la indagación en la identidad nacional y sus fantasmas.

PRIMERAS ESCRITURAS Y ORALIDADES

La relación epistolar Reyes-Gonnet Afirmando una ética del cuidado

Ana María Luna Peña
Tecnológico de Monterrey
ana.m.luna.p@gmail.com

Resumen: Nos proponemos interpretar la relación epistolar entre Alfonso Reyes y Nieves Gonnet, estudiada por Coral Aguirre en su ensayo *Lenguaje y deseo*, a la luz de una lectura reciente de “In a Different Voice” –artículo donde Carol Gilligan reevaluó el concepto de la “ética del cuidado” desde una mirada feminista– y de una posible comparación con las *Cartas de Abelardo y Eloísa*.

Palabras clave: género epistolar, Alfonso Reyes, Nieves Gonnet, ética del cuidado, Pedro Abelardo

Résumé : Nous entendons interpréter la relation épistolaire entre Alfonso Reyes et Nieves Gonnet, étudiée par Coral Aguirre dans son essai *Lenguaje y deseo*, à la lumière d’une lecture récente de “In a Different Voice” – article où Carol Gilligan a réévalué le concept de « l’éthique du soin » dans une perspective féministe- et d’une possible comparaison avec les *Lettres d’Abelard et d’Héloïse*.

Mots-clés : genre épistolaire, Alfonso Reyes, Nieves Gonnet, éthique du soin, Abelard

Abstract: We aim to interpret the epistolary relationship between Alfonso Reyes and Nieves Gonnet, studied by Coral Aguirre in her essay *Lenguaje y deseo*, in light of a recent reading of “In a Different Voice” –article where Carol Gilligan reevaluated the concept of the “ethics of care” from a feminist point of view– and a possible comparison with the *Letters of Abelard and Heloise*.

Keywords: epistolary genre, Alfonso Reyes, Nieves Gonnet, ethics of care, Pedro Abelardo

Introducción

A la luz de una lectura reciente de “In a Different Voice”, artículo breve en que Carol Gilligan reinterpreta el concepto de la “ética del cuidado” desde una mirada feminista, nos proponemos reevaluar nuestra lectura de la relación epistolar entre Nieves Gonnet y Alfonso Reyes, abordada por Coral Aguirre en su ensayo *Lenguaje y deseo: La correspondencia de Alfonso Reyes y Nieves Gonnet*. Si en un principio nos pudo haber parecido que simplemente se trataba de la correspondencia entre una mujer que amó mucho y un hombre que quizás no amó tanto, luego de tratar de encontrar la dimensión ética detrás de la escritura de estas cartas nos dimos cuenta de que esa descripción no encajaba. E incluso nos llevó a relacionarla con otra relación epistolar similar: nos referimos a la que se mantuvo bastantes siglos más atrás entre Abelardo y Eloísa.

Algunas aclaraciones podrían resultar pertinentes.

En primer lugar, sobre las personas de Alfonso Reyes y de Nieves Gonnet. Aquel es el escritor, el diplomático, el *regiomontano universal*, a quien Jorge Luis Borges y otros escritores latinoamericanos pujaron por nominar al Nobel (Aguirre 194). Pero ella acaso resulte más difícil de reconocer. Nieves Gonnet no era escritora y apenas aparece su nombre en el resto de la obra completa de Reyes, a diferencia, por ejemplo, de lo común que resulta encontrar en ella menciones a Genaro Estrada o a Pedro Henríquez Ureña, dos de los correspondientes más asiduos del regiomontano. De Nieves Gonnet dice Coral Aguirre: “Ella no lleva registro, en todo caso alguien que en Buenos Aires en la primera parte del siglo XX tuvo una tertulia por donde pasaron, eso sí, personas históricas” (17). Y resulta interesante notar que la carta que inaugura la correspondencia entre ambos se la escribió ella desde Buenos Aires cuando él aún residía en París: “Nieves lo desafiará con su obstinación pero sobre todo con la interpelación que le lanza desde el primer momento y terminará por domesticarlo” (44).

En segundo lugar, una aclaración sobre el género epistolar, el cual nos obliga a leer tanto lo dicho como lo no dicho, la enunciación y la omisión. Para Coral Aguirre, toda correspondencia “no sólo prefigura encuentro sino también distanciamiento” (14). Ideas similares son expresadas por Víctor Barrera Enderle: “La escritura epistolar es doble: se concreta en el encuentro; una sola carta es la manifestación nítida de lo no completo. Pieza de un rompecabezas mayor” (84).

Y ahora es momento de comenzar a armar este rompecabezas.

La primera carta

La primera carta de Nieves a Reyes, que ya aludimos, está fechada en diciembre de 1926. Es la primera de las cuarenta y cinco cartas que tenemos de Nieves Gonnet y de las treinta que hay de Reyes. Comienza de la siguiente manera:

Querido y simpático Alfonso!

He dudado un rato entre Alfonso o amigo—“Yo sé que seremos pero no soy aún”...”amigo? Alfonso?...total para Reyes es lo mismo; cuando él escribe “querido amigo” hay más inteligencia que amistad y como hay tanta, también la derrochará cuando tenga la amabilidad de contestar mi carta.

¿Querrá Ud. Saber quién soy? [...] (Aguirre 26).

No es la primera persona que le escribe a Reyes sin conocerlo personalmente. Por ejemplo, Jaime Torres Bodet ya le había escrito en 1922, a España, remitiéndole una copia de su libro de poemas *El corazón delirante* (Curiel 25). Pero Nieves no era escritora. Más que un interés intelectual, parece moverle un interés personal en él. Le informa que lo conoce a través de amistades comunes y hasta lamenta, en la carta, la muerte de su perro Bobby. Aunque Reyes aún esté en París, tal vez ya se ha rumorado la posibilidad de un puesto para él en Argentina. Y Nieves sabe que ella es digna de esa amistad, en caso de que su presencia en Buenos Aires se confirme. En su casa, en una tertulia que se realizaba todos los viernes, se reunían algunas de las mentes más brillantes

que por aquella época vivían en el país: Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, José Luis Romero, entre otros.

Dice Barrera Enderle que “la carta proyecta a su destinatario, lo muestra desde la perspectiva del remitente” (81). Y, en esa primera carta, Nieves presume de conocer a Reyes, lo tiene por cierto, sabe que él contestará y que se volverán amigos. Tal vez no sospechaba que luego se volverían algo más.

Relación y ética

Como ya mencionamos, una correspondencia no solo se lee en lo que permanece, sino también en lo que se ausenta. En el caso de esta primera carta, hay una ausencia de respuesta por parte de Reyes. Acaso sí hubo respuesta, pero por otro medio, o bien terminó por perderse entre tanto papel que el escritor archivaba. En cualquier caso, con esa primera carta en que ella lo llama “¿amigo?” damos por inaugurada la relación.

Coral Aguirre descubre en la relación Reyes-Gonnet una intención ética de “dejar ser al otro” (78). ¿Pero a ese “Otro” cómo lo concibo? Ya vimos que Nieves lo concibe a él con “más inteligencia que amistad” (26). ¿Pero Reyes? En una carta a Genaro Estrada fechada hacia diciembre de 1927, ya en Buenos Aires, Reyes comparará a Nieves Gonnet con Victoria Ocampo, donde dirá de la primera “sería perfecta si fuera francesa” (Zaitzeff 93) y de la última “no estoy para nada enamorado de ella: contra lo que todos pudieran figurarse, no me excita la tierra arada por mis amigos” (94).

Explica Coral Aguirre:

[...] cuando el intercambio epistolar se da entre el hombre y la mujer que son Alfonso y Nieves, se tensan los opuestos y se revela la diferencia de los organismos en el acto de escribir. La norma cultural aparece en la letra masculina, la afectiva y por lo tanto desordenada, caótica por momentos, en el pulso femenino que no espera a normarse para salir tumultuoso, o en su defecto, conmovido por lo que la misma escritura confiesa u omite. Hay una vibración cuya índole provie-

ne del cuerpo afectado, el de ella. En la escritura masculina el cuerpo se escamotea a causa del imperio de la cabeza (14).

Esta concepción de la relación con el otro, vertida en la escritura, refleja una dimensión ética en el pensamiento de cada uno: en el caso de la mujer, de alcance afectivo, y, del hombre, racional. La ciencia psicológica ha visto en esta distancia entre la respuesta femenina y la masculina una deficiencia en la progresión del desarrollo moral de las mujeres.

Inspirada por Piaget, la teoría del desarrollo moral de Kohlberg describe seis etapas agrupadas en los tres niveles siguientes: nivel 1, moralidad preconventional; nivel 2, moralidad convencional o de conformidad a los roles convencionales; y nivel 3, moralidad posconvencional o de los principios morales autónomos (Papalia et al. 376). El pináculo de esta jerarquía moral lo constituye una etapa en la que, Kohlberg afirma, las personas “actúan de acuerdo con estándares internalizados a sabiendas de que si no lo hacen, se condenarán a sí mismas” (377). Se trata de principios éticos universales.

En su artículo, Carol Gilligan descubre que la teoría del desarrollo moral de Kohlberg está fundada en una metodología que sesga a la mitad de la población: las mujeres. Por tanto, cuando Kohlberg explica que el ser humano, conforme crece, pasa por una serie de etapas de desarrollo moral hasta llegar a la de entendimiento del principio ético universal de la justicia, en realidad está explicando que es el hombre el que pasa por una serie de etapas de desarrollo moral hasta llegar a la del principio ético universal de la justicia. La vida del hombre, no del ser humano, está representada en esta progresión de aprendizajes morales: cuando el niño es pequeño, aprende a obedecer para evitar el castigo (digamos, de un padre con una mano disciplinadora); luego, a cumplir con unas obligaciones y mantener el orden social (quizás al casarse con la mujer con que concibió a un hijo fuera del matrimonio); y, finalmente, a hacer lo que cree correcto a

nivel individual (por ejemplo, negándose a trabajar con el asesino de su padre).

¿Qué sucede cuando llega la hora de probar esta teoría en mujeres? Resulta que las mujeres no llegan al pináculo de esta teoría de desarrollo moral (a esta noción universalista de la justicia), que solo llegan a la mitad (a una etapa en la que prima el interés por ayudar y complacer al otro, una ética del cuidado). Pero esto no es por una deficiencia de la mujer, es por una deficiencia de la teoría.

Alfonso Reyes, desde hace tiempo, ya es el hombre universal y Nieves Gonnet es la mujer que complace. ¿Pero estamos en posición de poner a uno sobre otro? Por supuesto que no.

Más adelante encontraremos algunos rastros de esta ética del cuidado en la correspondencia de Reyes y Gonnet.

La evolución de la correspondencia

Fue 1928, probablemente, el año del apogeo de la relación amorosa entre Nieves Gonnet y Alfonso Reyes. En ese año, el *Diario* de Reyes suma incontables estadías en Tandil, donde, “con el pretexto de aislarse para trabajar mejor, discurrió la estación de sus amores”, dice Aguirre (35).

La primera carta de ella ya la hemos aludido. La segunda, también de ella, y primera desde que son amantes, dice así:

Febrero 23 -930 Necochea

Querido Alfonso veo que no llevas miras de hacer nada para mí. Ni me escribes, ni ves a Perla, ni vienes a Necochea. Hoy nos falta justo una semana para salir de aquí. ¿A qué vine? A que el mar me contara como me cuenta el campo y la ciudad que te hubiese querido con toda mi alma, todo lo que humanamente se es capaz de querer [...] una sola cosa interesa y rige mi vida entera, la extrema utilidad, atravesando toda manifestación moral vital de mi vida es una y nada más que una. Querer y que me quieran. Todo lo demás, la inteligencia (manifestación que más aprecio) los talentos, las condiciones

físicas, los intereses materiales y económicos, todo¹ al servicio, del único y último interés [...]. Siempre, continuamente, todos los poros de mujer, están en actividad para ese solo afán, abrirme, que se me abran. En un libro no busco nunca más que la palabra donde el autor se manifieste, aunque esa palabra sea humilde o sencilla [...] (36-37).

Vuelve a repetirse el tema ético: el último interés ético de la mujer que es ella no es la inteligencia por sí sola, sino esta misma pero al servicio del querer. Querer y ser querida. Y ella no duda en decirlo más que callarlo, porque en la palabra, a su modo de ver, debe manifestarse el autor.

La primera carta de Reyes, en cambio, alude a este acercamiento afectivo entre ambos, pero también lo calla. Y tal vez lo calla más de lo que lo alude. Él dice:

Río de Janeiro, 20 de abril de 1930

Nieves querida: Quince días he tardado en poder escribirte. Y aun ahora, no estoy seguro. No esperes, en todo caso, que de esta vez sea capaz de contestar tu última carta. No puedo por ahora sondear con claridad dentro de mí mismo. El cambio ha sido muy brusco, y el arrancamiento, realmente brutal. Estoy todo desconcertado. No tenía conciencia de ser tan porteño. ¿Qué diablos tiene, pues, Buenos Aires? ¿Qué tenéis vosotros? – A otra cosa, a otra cosa, que no quiero entristecerme más.

Aquí le mando a Rinaldini el retrato del arquitecto francés [...] (45).

Después de su puesto en Buenos Aires el siguiente puesto diplomático de Reyes fue asignado a Río de Janeiro, de ahí que en el fragmento anterior hable de un arrancamiento. Pero, cuando parece que está haciendo alusión a la relación, al afecto, viene una mención en el párrafo siguiente a Julio Rinaldini, esposo de Nie-

¹ Se conservan los subrayados del original.

ves. Sin decir nada lo dice todo. Otra vez el deber universal y la justicia: ella está casada, igual que él, y sus amores son imposibles.

Las siguientes cartas seguirán un patrón similar. A cartas apasionadas de Nieves seguirán algunas menos interesantes de Reyes.

Nieves le escribe a Reyes en agosto de 1930:

[...] en el apuro de mi carta última se me olvidó pedirte compres “Assorted articles de H. Lawrence. Primero porque yo he sido feliz, en lo más profundo de mis dominios emocionales! Leyéndolo. Luego porque dicen los intelectuales que tiene verdadero valor, y por último porque deseo mucho saber el efecto que a ti te causa ¿no es efecto lo que tienen que causar las ideas (me entra un pánico de equivocarme en una de estas cosas cuando se trata de ti, aunque en el fondo no me importa un pito!) (Aguirre 70).

Nieves ya había dejado en claro que si le interesaba la inteligencia era en la medida en que estuviera en servicio del último fin y valor, el querer y ser querido, aceptar y ser aceptado.

Y luego, continuando con la carta, le pide: “Bueno pues, cualquier cosa que sea lo que te provoque su lectura y si es que nada te provoca también, pero sé bueno y sencillo, no me salgas con una de esas fanfarronadas (cierra la boca...” (Aguirre 70). En estas frases ella le dice: háblame de tú, desde tu propia ética, con tu propia voz, no con esa voz universal que usas para hablar con el resto del mundo.

Pero después, quizás a fuerza de distancia, a falta de respuesta similar o por una transformación del amor, Nieves tornará a escribir cartas con menor manifestación amorosa. Con el paso de los años, en sus cartas poblarán las referencias literarias: a Chéjov (Aguirre 130), a Proust (131), a Hoffmann (132), a Dostoievski, Kafka y Baudelaire (133), a Shaw (160), a Sarmiento (201), a Abelardo y Eloísa (2018), entre otros.

Y él, aunque en algunas ocasiones escribirá frases como “Nieves, ¿me quieres? Tú has visto bien: yo te quiero” (75) o “Te beso la frente, los ojos, los labios. AR” (103), nunca corresponderá a la

calidez ardiente de esas primeras letras de ella y mantendrá su tono siempre inteligente, culto y fanfarrón que lo caracterizaba.

No, no creemos que la relación Reyes-Gonnet sea simplemente la de una mujer que amó mucho y un hombre que (quizás) amó poco. Porque el patrón no es singular, sino que se repite en otros momentos y entre otras parejas. Nos referimos a aquel par de amantes ya mencionados por Nieves: Eloísa y Abelardo.

Eloísa y Abelardo

La relación que guarda la correspondencia entre Reyes y Gonnet con la de Abelardo y Eloísa se advierte, si no por sí sola, sí a raíz de (a) la mención de Gonnet en una de sus cartas y (b) de la explicación que sobre ello hace Coral Aguirre en esa y páginas subsiguientes.

Notable mención de Eloísa y Abelardo por parte de Nieve [...]. Correspondencia que alude asimismo a la fuerza del amor inextinguible por parte de Eloísa y al temple moral y austero de Abelardo quien no derrama los efluvios amorosos del modo en que lo hace ella y la reconviene para acotarla al plano de la fe y la moral. Ética de su puño y letra donde el monje alude a la intención y la voluntad. Lejos del hombre del siglo XX que es Alfonso Reyes y sin embargo tan cerca (Aguirre 218).

Pensemos en Eloísa. La historia de su relación con Abelardo quedó plasmada en sus *Cartas*. Particularmente, la *Historia Calamitatum* resulta reveladora del contexto en el cual se desenvolvió el amorío.

Las primeras dos cartas de Eloísa nos hablan de una pasión irracional. Las últimas, de resignación y de una entrega abnegada a la religión. “No fue la vocación religiosa la que arrastró a esta jovencita a la austeridad de la vida monástica, sino tu mandato” (Rodríguez Santidrián 103), le dice a su esposo Abelardo en una de sus cartas, y también: “Tan convencida estaba de que cuanto más me humillara por ti, más grata sería a tus ojos y también causaría menos daño al brillo de tu gloria” (100).

Intelectualmente capaz, como bien hubo de notarlo Abelardo antes de su conquista romántica, y quizás con mayor capacidad aún para amar, aceptó no obstante la exigencia egoísta del amado de volverse monja (Herrera Ospina 87) y renunció a sus antiguos pensamientos sobre su amor: “Como un clavo saca a otro clavo, así un nuevo pensamiento expulsa al primero, cuando el ánimo se dirige a otras cosas y se ve obligado a dejar o interrumpir el recuerdo del pasado[...].” (Rodríguez Santidrián 152). Todo con tal de no perjudicar el nombre del amado.

Y me pregunto: ¿por qué Abelardo no respondió a la solicitud de Eloísa de alguna palabra amorosa, sino que se volcó a ese pínaculo del principio universal en su máxima representación: la Iglesia? ¿Y por qué Eloísa, que demostró una y otra vez que asumía la responsabilidad de su afecto por el otro, tuvo que remitirse a escribir manifestando los mismos valores que él?

¿Por qué Alfonso Reyes es el hombre universal y por qué Nieves debe comenzar ella misma a llenar de referencias literarias sus cartas?

Dice Carol Gilligan: “En las diferentes voces de las mujeres yace la verdad de una ética del cuidado, el vínculo entre relación y responsabilidad, y el origen de la agresión en el fallo de la conexión” (151)². Pues bien, creemos que en ambas relaciones existe ese *failure of connection*. Quizás no lo veamos desde una postura como la de Reyes o de Abelardo, desde la postura del hombre justo. Pero sí la veremos desde una postura como la de Nieves o de Eloísa. *Relación y responsabilidad* son conceptos que ellas conocen; y su contraparte, *agresión* —la castración, la muerte del padre—, la conocen ellos.

Afirmando una ética del cuidado

Pero no vamos a dudar de que hay una permanencia afectiva y una responsabilidad sobre la relación por parte de Reyes. Des-

² Cita originalmente en inglés: “*In the different voice of women lies the truth of an ethic of care, the tie between relationship and responsibility, and the origins of aggression in the failure of connection*” (151).

pués de esos primeros años, es posible que Reyes y Nieves nunca más hayan vuelto a reunirse en Tandil como amantes secretos, pero su correspondencia se mantuvo hasta noviembre de 1959, un mes antes del deceso de Reyes. “La largueza de don Alfonso – dice Aguirre– nunca deja de sorprenderme. Es anciano, hace veinte años que no ve a Nieves y no obstante la procura como el primer día” (208).

Dice Barrera Enderle que “la literatura epistolar, al igual que el ensayo, es un género abierto que no puede cerrarse, aunque el cierre está siempre al acecho, porque ello equivaldría a la conclusión del diálogo” (83). Pero Reyes nunca lo creyó así: “Nuestro diálogo no se interrumpe” dice a la muerte de Vasconcelos en un bello artículo de despedida que luego Claude Fell (105) incluyó a manera de cierre de la correspondencia entre ambos.

Reyes, hombre, era diálogo permanente, era acercamiento con el otro. Reyes, regiomontano *universal*, también era amigo particular. Utiliza su escritura para hablar no sólo de verdades universales, sino para manifestarse a sí mismo, como era deseo de Nieves.

En una de sus últimas cartas a ella (marzo de 1957), Reyes le dice:

Esos artículos que tú lees, son apuntes periodísticos, más que eruditos, como tú los llamas, concediéndoles un honor que no merecen. Son cosas que salen solas al limpiar la mesa y que me conviene publicar para completar el presupuesto. Nada más. Con razón echas de menos en ellos al hombre, al corazón del hombre que tú conoces. Pero aguanta y no seas injusta. Que ya también me has dado alguna sorpresa cuando he querido llegar a ti con el corazón. Tal vez ni cuenta te has dado de que jamás acusaste recibo de mi libro Obra poética, que concentra cuarenta y seis años de labor (Aguirre 233).

Asunto que él ya había mencionado en una carta anterior –en noviembre de 1954 le escribió: “Te mandé mi Obra poética. Nunca hiciste caso, ni para acusarme recibo” (180)–. De hecho, también se lamentará con Vasconcelos de lo mismo: que lo re-

cuerden por sus “páginas más impersonales y lejanas; ni mi poesía ni mis ensayos de *ideas*, ni mi prosa de narración o fantasía” (Fell 101).

Evidentemente, los modelos con que estudiamos el mundo y sus letras son insuficientes, especialmente en lo relativo a la relación entre lo femenino y masculino. Y concluimos, aunque el diálogo pueda continuar, con una reflexión provocada por una frase de Gilligan, quien dice: “Es posible que hombres y mujeres hablen diferentes lenguajes que ellos asumen ser el mismo” (151)³. Una frase que me hace todo el sentido, hasta que recuerdo que la palabra y, mejor aún, la epístola, son esos puentes que los seres humanos, hombres y mujeres, amantes y amigos, podemos tender entre nuestros distintos lenguajes para superar las marcas de la agresión y violencia.

Puentes que Reyes supo tender a lo largo de toda su vida.

³ Cita originalmente en inglés: “men and women may speak different languages that they assume are the same” (151).

La escritura íntima como construcción de un cuerpo textual en *El arte de la fuga* de Sergio Pitol

Carlos del Castillo

Tecnológico de Monterrey

carlos.delcastillo@hotmail.com

Resumen: En *El arte de la fuga* (Ediciones Era, 1996) Sergio Pitol (1933-2018) se aproxima hacia el fenómeno literario a partir de una serie heterogénea de estrategias estilísticas y discursivas. Un elemento distintivo de su producción literaria ha sido la escritura íntima. En este artículo se analizará cómo Pitol utiliza las técnicas de escritura del sí para textualizar el yo.

Palabras clave: Sergio Pitol, escritura de sí, autobiografía, Foucault, autofiguración

Résumé : Dans *El arte de la fuga* (Ediciones Era, 1996), Sergio Pitol (1933-2018) aborde le phénomène littéraire à partir d'une série hétérogène de stratégies stylistiques et discursives. Un élément distinctif de sa production littéraire a été l'écriture intime. Cet article analysera comment Pitol utilise les techniques de soi pour textualiser le moi.

Mots-clés : Sergio Pitol, l'écriture de soi, autobiographie, Foucault, autofiguration

Abstract: In *El arte de la fuga* (Ediciones Era, 1996) Sergio Pitol (1933-2018) approaches the literary phenomenon from a heterogeneous series of stylistic and discursive strategies. A distinctive element of his literary production has been intimate writing. This article will analyze how Pitol uses self-techniques in this work to textualize the self.

Keywords: Sergio Pitol, self-writing, autobiography, Foucault, self-figuration

Un ejercicio en extinción

Al leer *El arte de la fuga* uno puede entender que no se trata, meramente, de perder los anteojos en una Venecia impresionista, de percatarse de la funcionalidad del oído izquierdo, de la nutrición en pos de libros varios o de las horas de insomnio por mor de traducciones solicitadas. Esto es, lo que menos importa en esta selección heterogénea de ensayos, bitácora de lecturas, cuentos, etopeyas, viñetas de viajes, etcétera, es la anécdota. Para abrir (diseccionar, más precisamente) la anatomía de Sergio Pitól es necesario fragmentar el –ya disoluto– cuerpo textual del narrador. Digamos, leer el reducto de vida o vivir la expansión de lectura a través de las páginas de este libro. La intención del presente artículo es establecer, por medio de un análisis hermenéutico del sujeto, cómo se pueden matizar y profundizar los conceptos presentados en este proyecto de escritura íntima de Sergio Pitól¹. Este tipo de literatura está fuertemente ligada a la materialidad de su producción, en forma de cuadernos de notas, diarios, apuntes, borradores, etcétera, y busca la introspección personal con el fin de imprimir una huella, ya sea del presente o de la identidad del autor.

La escritura de cuadernos condiciona, a partir del medio, nuestro pensamiento. Su inestabilidad y fragmentariedad determinan la forma en que nos aproximamos al texto y, por ende, intervienen en el proceso de nuestra misma construcción estética y ética. Con el auge de nuevas formas de almacenar información, crear contenido o transferir documentos, a través de medios que permiten fijar dichos discursos de forma inmediata (*verbigracia*, los procesadores de texto, los *softwares* o *apps* de anotación), ¿podría ser la práctica de tomar notas, de recopilar pensamientos o inten-

¹ Las escrituras íntimas confluyen con las escrituras del yo y se enfocan en la experiencia de lo íntimo del sujeto, despreocupándose de los procesos de autofiguración y destacándose más por la generación de espacios autobiográficos. Leonor Arfuch y Nora Catelli han profundizado en esta materia.

ciones, un ejercicio en vías de desaparecer? ¿Qué se pierde y qué se gana al modificar o atenuar dicha experiencia en el proceso de escritura? Examinando las prácticas literarias y los proyectos de creación, desde sus procedimientos, se podrá entender cómo estos devienen en la transformación del escritor y su contexto.

El arte de la fuga es el segundo libro misceláneo, ligado a la literatura íntima, que produce Pitol. Aunque el Fondo de Cultura Económica lo cataloga en sus *Obras reunidas* dentro del tomo de “Escritos autobiográficos”, junto a *Autobiografía precoz* (1968) y *El viaje* (2000), esta clasificación queda en suspenso al incorporar literatura íntima, como *El mago de Viena* (2005), en el tomo “Ensayos”². Esta sutil confusión abre las puertas al examen de cómo Pitol utiliza este tipo de escritura no solo para retratar procesos de la memoria, sino, como apunta Silvia Molloy al identificar procesos de autofiguración en Latinoamérica, para “captar la tensión entre el yo y el otro, de fomentar la reflexión sobre el lugar fluctuante del sujeto dentro de su comunidad” (Molloy 20). *El arte de la fuga* está dividido en cuatro capítulos, cada uno de ellos contiene una muestra polifónica de textos: “Memoria”, “Escritura”, “Lecturas” y “Final”.

Cuadernos de notas –el sujeto– ante la acción

Para Michel Foucault, “L’herméneutique de soi se fonde sur l’idée qu’il y a en nous quelque chose de caché, et que nous vivons toujours dans l’illusion de nous-mêmes, une illusion qui masque le secret” (810). En ese sentido, se vuelve fundamental este planteamiento de frente a los materiales y procesos con los que trabaja Sergio Pitol: el texto y la escritura. Foucault vincula este trabajo de hermenéutica del sujeto con los cuidados de sí, entendidos como una serie de procedimientos y obligaciones, que le permiten al individuo “ocuparse de sí”. Una de estas tantas técnicas, que guían al sujeto al cuidado del alma, es la escritura. Según Foucault, en la Antigua Grecia, esta precedía a la medita-

² Esta aclaración la realiza Jezreel Salazar en su tesis doctoral *Fronteras autobiográficas en la literatura iberoamericana: Caparrós, Pitol y Vila-Matas*.

ción y antecedía a la acción, ya sea mediante una estructura lineal o circular, como se quiera ver, « c'est-à-dire à l'entraînement en situation réelle et à l'épreuve : travail de pensée, travail par l'écriture, travail en réalité » (418). Este planteamiento se alinea a las proposiciones que despliega Ricœur al momento de explicitar la dialéctica que sucede entre los procesos de distanciamiento productivo y apropiación en los ejercicios de comprensión hermenéutica, aunque integrado en una suerte de puesta en abismo, ya que esta interpretación es la que realizará el sujeto sobre el sujeto mismo: uno cambiante, ajeno de sí e irreconocible en la medida en que se escribe³. Por igual, se considera lo que Ricœur entiende como el acto complementario de la escritura, en los trabajos hermenéuticos: la lectura. Dentro de su conferencia « L'écriture de soi », Foucault plantea que para ir de la escritura al *gymnázēin*, o el entrenamiento del sujeto, una forma es a través de los *hypomnémata*, los cuales:

Au sens technique, pouvaient être des livres de compte, des registres publics, des carnets individuels servant d'aide-mémoire. Leur usage comme livre de vie, guide de conduite semble être devenu chose courante dans tout un public cultivé. On y consignait des citations, des fragments d'ouvrages, des exemples et des actions dont on avait été témoin ou dont on avait lu le récit, des réflexions ou des raisonnements qu'on avait entendus ou qui étaient venus à l'esprit (418).

Aunque, señala Foucault, estos cuadernos no servían para revelar o desentrañar lo oculto —en una suerte de metafísica del sujeto—, su ejercicio de composición de lo oído y lo dicho tiene como fin la constitución de sí, alejando al individuo de la estulticia (*stultitia*), esto es, de “l'agitation de l'esprit, l'instabilité de l'attention, le changement des opinions et des volontés” (420), sin descuidar la “pratique réglée et volontaire du disparate” (421). Lo

³ Dicho proceso alude al concepto de “Ipseidad” que maneja Ricœur a la hora de clasificar las identidades que nos posibilitan comunicarnos con el otro y con la comunidad en *Soi-même comme un autre* (1990).

que recuerda, en primera instancia, el formato seleccionado por Sergio Pitol para la subcapitulación de sus textos. Una muestra fragmentaria que, por medio de la variación, desarrolla una composición artística.

En este caso, la fuga, o también llamada *contrapunto*, es un género musical que se compone por medio de un *sujeto* (o tema) que dialogará con una *respuesta*, de dicha interacción resultarán nuevas figuras melódicas: la *coda*, el *contrasujeto*, los *divertimentos* y el *pedal*. De los cuales, su estudio no es materia para este artículo. Sin embargo, es pertinente acotar, como indica Riccardo Pace, que para Pitol este género actúa “como una alusión a la dialéctica que, en la psique individual, se da entre el yo y el otro” (96). En esta necesidad de edificar el correlato del texto en un género musical (artístico). Por lo tanto, en la selección de su forma, Pitol añade una proposición que perpetúa su visión del mundo, al presentarnos la fuga de textos, esto quiere decir, el orden aparentemente aleatorio y la muestra heterogénea, nos permite dar una lectura que establece una conversación con el lector y los subproductos de este diálogo.

La herramienta para detonar dicho encuentro es la escritura. La escritura que le permite (por medio de los *hypomnēmata*) practicar y reflexionar sobre ‘les arts de soi-même’, c’est-à-dire, sur l’esthétique de l’existence et le gouvernement de soi” (Foucault 415). Habría que recordar que estos cuidados de sí no pretenden quedarse en el orden filosófico, sino que se deben de entender como una actividad dirigida a la acción. Por ello, advierte Foucault que “Le terme même *epiméleia* [asociado a dichos cuidados] ne désigne pas simplement une attitude de conscience [...] il désigne une occupation réglée, un travail avec ses procédés et ses objectifs” (355).

La inestabilidad del yo

La publicación de *El arte de la fuga* aparece cuando Pitol ya lleva cierto tiempo residiendo nuevamente en México, después de una ausencia prolongada en el extranjero. Dicho proyecto permite a

sus lectores vislumbrar los vericuetos de un diplomático excéntrico, figura mítica por sus viajes exóticos y recónditos. Este libro sorprende por su carácter misceláneo y por su provocación al no poder ser clasificado, debido a que contiene una gran diversidad de géneros en él. El crítico Christopher Domínguez Michael recuerda que “[los escritores de la Generación de Medio Siglo] toman la pluma sin otro presupuesto que la narración de vidas en el mundo. Un ejercicio tan natural no hubiera sido posible sin el ajuste de cuentas con el nacionalismo y la creciente defensa de la autonomía literaria” (1036). Pitol, uno de los escritores mexicanos más cosmopolitas, se desentiende del proyecto nacionalista, incluso de la aparente latinoamericanidad, para construir un discurso íntimo, que se ubica en el remanente entre la mirada exterior (*i. e.* los viajes, las ciudades, los autores, las obras) y los pensamientos privados (*i. e.* la memoria, los amigos, la infancia). Por igual, parece abandonar la autonomía de la literatura, acercándose más a las “escrituras posautónomas” que prefigura Josefina Ludmer, las cuales “no admiten lecturas literarias [...] no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente” (149). El ejercicio de presentar o exponer la inestabilidad del yo no es nuevo. Como apunta Silvia Molloy:

Siempre ha habido autobiografías en Hispanoamérica, no siempre han sido leídas autobiográficamente: se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio. Esta reticencia es en sí misma significativa. El lector, al negar al texto autobiográfico la recepción que merece, solo refleja, de modo general, una incertidumbre que ya está en el texto, unas veces oculta y otras evidente. La incertidumbre de ser se convierte en incertidumbre de ser en (y para) la literatura (12).

Sin más, Pitol es muestra de las afirmaciones de Molloy. Pero su proyecto autobiográfico, como se verá más adelante, va más allá de la lectura de su incertidumbre, ya que propondrá una *praxis* a través de la escritura: interesado más en las nociones alrededor de un cuerpo que se acciona por sobre un cuerpo que se muestra.

Un yo más otro

Conformado por diez subcapítulos (“El narrador”, “El oscuro hermano gemelo”, “Droctulft y demás”, “La marquesa nunca se resignó a quedarse en casa”, “De reconciliaciones”, “La lucha con el Ángel”, “¿Un Ars Poética?”, “¡Y llegó el desfile” y “Fetiches”), el apartado “Escritura” representa, de los cuatro que forman el libro, el más programático y el que ostenta el mayor número de reflexiones sobre el ejercicio escritural —como lo indica su nombre—, en este caso la herramienta que le permite a Pitol desplegar-se en texto. Aunque esta aseveración es compleja, ya que para Pitol tanto escritura como lectura se amalgaman en un mismo acto, señala: “nada tiene de extraño que en un momento dado pasara de la categoría de lector a la de aspirante a escritor” (114). Una lleva a la otra y la otra a la una, en un uroboros de creación y presencia en el mundo.

Es en esa imagen en la que, al indicarnos cómo lee, Pitol se describe como “narrador”, profundizando en sus maneras de aproximarse a novelas que constituyeron su “Olimpo personal” (todo Verne, *El reino de este mundo*, *Ulises criollo*, por mencionar algunos) o incluso su habilidad lectora en las pinturas (con *La partida* de Max Beckmann). Y este diálogo con la tradición solo tiene un fin, nos dice Pitol, “enriquecer la tradición, aunque la venere un día y al siguiente se líe con ella a bofetadas” (123). Por eso, la actividad de leer/escribir se traduce en una obsesión para el escritor, por su “capacidad de transformación” (123). ¿Pero qué o a quién es necesario transformar? Parece ser que, en Pitol, la tradición es esa constante que puede mutar con nuevas lecturas. Sin embargo, advierte: “Los caminos de la creación son im-

precisos, están llenos de pliegues, de espejismos, de demoras. Se requiere la paciencia de un ángel, una buena dosis de abandono y, a la vez, una voluntad de acero para no sucumbir a las trampas con que el inconsciente se encarga de obstaculizar al escritor su camino” (113-114).

Con ello, nos da una pista de quién es ese ente capaz de ser moldeado, en los procesos de creación: él mismo. La “capacidad de transformación” puede también entenderse como una capacidad de orientación, al momento de que los “obstáculos” del inconsciente –la *stultitia*, como la llamaría Foucault– es aquello que dispersa al sujeto.

Otro recurso para la transformación es reescribir –que no parafrasear– lo que dicen los otros. Pitol, al igual que su amigo Enrique Vila-Matas, es un maestro de la citación y la apropiación. En ese sentido, por ejemplo, cuando cita a Justo Navarro: “Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro” (ctd dans Pitol 128) o a Borges: “somos los libros que nos han mejorado, somos gratamente los otros” (ctd dans Pitol 146), en realidad, establece un mecanismo de imbricación para hablar de la capacidad de moldeado frente a la escritura. Incluso al citar un fragmento de William Faulkner, encontrado en un libro de José Donoso: “Una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre” (ctd dans Pitol 141). Por eso mismo, dentro de este contubernio de espejos, en ciertas ocasiones, Pitol empieza a describirse o narrarse en tercera persona, usando el mote de “el escritor” o “el narrador”. Pretende aclarar, mediante ejercicios sutiles de escritura de sí, que aquel extraño e irreconocible ser que se escribe es él mismo. En sintonía a esta alienación Juan Villoro apunta: “[Pitol adquiere la visión] de un extranjero, de alguien que permanece al margen del tráfico de acontecimientos, por interesantes que estos sean” (4).

Cuerpo textual

El cuidado de sí tiene mucha relación con la práctica de sanación del cuerpo físico. De esto nos habla Foucault:

Le rôle de l'écriture est de constituer, avec tout ce que la lecture a constitué, un 'corps' [...] Et ce corps, il faut le comprendre non pas comme un corps de doctrine, mais bien – en suivant la métaphore si souvent évoquée de la digestion – comme le corps même de celui qui, en transcrivant ses lectures, se les est appropriées et a fait sienne leur vérité: l'écriture transforme la chose vue ou entendue 'en forces et en sang' (422).

Esta misma transformación es a la que apela Pitol al formular que “[al publicar mi primer libro *Tiempo cerrado*] inicié la expulsión de toxinas acumuladas desde la niñez” (118). Dichas toxinas se concentraron en su cuerpo hasta que la escritura y su fijación (el libro) le permitieron excretarlas. Este proceso no fue instantáneo, sino que requirió una práctica de fondo. Transformar un cuerpo físico en un cuerpo textual requiere la examinación de los males y el pertinente fármaco o actividad que lo cure. ¿No podría ser otro de esos males el ego del escritor? Eso es lo que atraviesa toda autobiografía, memoria, testimonio. ¿Hasta qué punto el diálogo con el yo se vuelve un fetiche del yo? Siempre estará presente dicha enfermedad del espíritu en potencia. Por algo en “Reconciliaciones” el famoso versículo “Y el verbo se hizo carne” le permitirá a Pitol recuperar una frase del *Ulises* de Joyce: “la palabra fecunda el útero virginal de la imaginación para hacerse carne”. Es decir, establece el momento en que se inicia la creación de una forma a través del lenguaje” (154). Y con ello, poder plantear el comienzo de la literatura, cuando se amalgama entre textualidad y corporalidad a la “comedia humana”, a la sociedad.

Una de las mejores formas para desaparecer el yo es textualizarlo. Una de las técnicas de sí, ligadas al acto de escribir, es lo que Foucault recuerda con el término *Exagórensis*, aparecido en el Siglo IV. Esta técnica recuerda los ejercicios de verbalización que,

para las escuelas filosóficas paganas, definían la relación maestro/discípulo. Constituía, por medio de un examen de sí, la reducción del sujeto. Una técnica utilizada por el cristianismo temprano para la introspección privada. Margo Glantz ha identificado, por ejemplo, estas prácticas en las monjas novohispanas, que utilizaban la escritura para disminuir la presencia del cuerpo que peca. Explica: “Los borriones, las tachaduras, las rayas inscritas en el cuaderno ‘de mano’ reproducen otro esquema singular: el de la mortificación de las pasiones registrado en el propio cuerpo de las monjas” (133).

En un autor que menciona: “Como Tolstoi, puedo solo escribir sobre lo que he vivido. Mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registra mis movimientos” (125), cual Pitol, estos hallazgos realizados por su entrañable amiga develan un procedimiento escritural bastante arriesgado, ya que no le permite hacer la disociación de cuerpo textual con el cuerpo en vida. Ambos se constituyen en una unidad. Quizás ya no borroneado como el de las monjas, pero ciertamente dinámico y cambiante. De ahí que la hipótesis de Foucault es que la *Exagórensis* en la contemporaneidad no sea estudiada, por la hermenéutica de sí, solo como una reducción del sujeto, sino como la constitución de uno nuevo.

Leer es estar frente al libro que es ora una idea, ora una forma, ora un sujeto. Esa fina línea trazada entre la ficción y la realidad. Mejor dicho: entre la realidad escrita y la que no se ha plasmado en la hoja. La escritura de uno mismo, como su memoria, es un acto de marginación: mientras más se retrotrae, aquel que se observa, es más posible que permanezca en los bordes, observando su creación escrita: él mismo. No solo porque, como escribe Pitol: “Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas [...] Uno es una suma mermada por infinitas restas” (25), sino porque uno, también, es la cosa —la palabra, las páginas— en que se enuncia.

Dicho con una imagen, Pitol nos advierte desde su “Memoria”: “¡Soy un mancebo y un caballo y un trozo de bronce que representa un caballo!” (29). Esta viñeta le sirve a Pitol no solo para explicitar el ejercicio de desdoblamiento identitario, sino para advertir la degradación corpórea, la cual lo lleva al terreno de la representación artística e histórica. Un nuevo espacio para desplegarse. Este rechazo del mundo es referido en “La lucha con el Ángel” de la siguiente manera:

Resistirse a un deseo, cualquiera que sea, significa una disminución, ser nadie, vivir en el error. El esfuerzo por conciliar la experiencia de la vida con el ejercicio de la escritura me hizo sentir durante muchos años oprimido, desvertebrado, empequeñecido. [...] cuando el Mundo se me ha adelgazado hasta casi desvanecerse, esa aparente contienda me resulta de una trivialidad desconcertante (156).

Pitol nos señala que este desprendimiento de uno mismo, ya sea hacia un nuevo yo o hacia la comunidad, nunca es sencillo y fácilmente conciliable, por el contrario la disminución del yo, por los otros o el otro, suele referir a sensaciones de opresión. Diez años después, en una conferencia intitulada “Literatura y realidad”, hablará de esta supresión de la individualidad con el objetivo de formar comunidad, desde uno de sus grandes ideales artísticos: la literatura rusa. Dirá:

Así, al leer *La guerra y la paz* después de esa visita [a la casa de Tolstoi], tuve la sensación, me quedó claro, porque no lo había visto antes de esa manera, de que una de las características de la novela rusa es su carácter intensamente gregario. El hombre conoce un estado de felicidad cuando se encuentra en el seno de una comunidad, rodeado de la familia, los amigos, la iglesia, el cuartel [...] Apartarse de la colmena –sea forzosamente, porque la sociedad expulsa a alguien, o porque ese alguien por su propia voluntad da la espalda al conjunto social que lo ha nutrido– lleva a la perdición, al suicidio, a la locura, a la desgracia absoluta (14).

Alejandro Hermostilla Sánchez entiende el deseo abarcador y reunificador de Pitol como una espiral literaria que actúa como un “puerto cosmopolita” donde todo y todos son bienvenidos, al aproximarse al estudio de su labor como traductor. Y aclara que “es, dicha espiral símbolo en sí misma, el mayor ejemplo de que no hay signo alguno ‘puro’ y que detrás de cada uno de los que utilizamos se encuentra la memoria colectiva de toda la humanidad: esos ‘otros’ que somos todos nosotros” (128).

Autobiografía imposible

Si “Uno es una suma mermada por infinitas restas” (25) y, como expresa en el subcapítulo “El narrador”, “Ninguna suma es posible, y, por lo mismo, la progresiva sucesión de una historia nunca logra darse” (119), ¿cómo se construye el sujeto? La respuesta ante esta aporía pone en jaque cualquier proyecto autobiográfico erigido por Pitol. Puede ser que la capacidad del escritor poblano para la figuración sea una posible respuesta: escribir, pero sobre todo, escribirse como resultado del asombro de su época. Su amigo íntimo Monsiváis indica que Pitol “es un autor ya cercado por la amenaza de la biografía” (36). Por igual, señala que “en sus incursiones por ese despacho abogadil y cabaretero que es la capital, Pitol se entusiasma. Imposible no hacerlo ante el carnaval donde cada uno se disfraza de su propio mito (Diego Rivera se cree Diego Rivera, Frida Kahlo se considera un cuadro de Frida Kahlo, Doña Bárbara sueña con verse interpretada por María Félix)” (36). Ergo, pues: Pitol se disfraza de Pitol, en el carnaval de letras, enmascarado (obviamente) con sus antifaces miles y polisémicos, como si cada lectura fuese una máscara más. Mediante la autofiguración surge un camino posible para la escritura de la identidad, tensando de esa manera el espacio entre lo íntimo y lo público.

Escribirse a sí mismo es la forma de *El arte de la fuga*. De acuerdo con una de las prerrogativas de Pitol, “cada uno constituirá, o tal vez sea mejor decir encontrará, la forma que su escritura requiere, ya que sin la existencia de una forma no hay narra-

tiva posible” (117). La narrativa de Pitol contiene el Pitol vuelto página y palabra. Esa es la forma que ha prefigurado para él. Pero estas páginas, estas palabras, no son estáticas, sino que se erigen en la búsqueda del movimiento. Un movimiento que solo comienza con la lectura del otro y la escritura (desordenada) del uno mismo.

La acción textual

Como Foucault propone en su estudio de los *hypomnēmata*, hay tres estadios del proceso hacia la *ascesis, grosso modo*: reflexión, escritura y entrenamiento en la acción. Pitol, con los cuatro capítulos de *El arte de la fuga* reproduce dicha progresión. Reflexión, a partir de la “Memoria”; la textualización de sí, mediante la “Escritura” y las “Lecturas”; el trabajo en realidad, en “Final” donde se proyecta como un yo narrativo capaz de ser un ente en el mundo, como texto. Esto se materializa, a su vez, en ese apartado final a manera de adenda, subtítulo “Viaje a Chiapas”. En él cuenta, con entradas de bitácora y ensayos, el recorrido del levantamiento zapatista por el subcomandante Marcos y la realidad del país en el “tropiezo [del] milagro mexicano y [del] Tratado de Libre Comercio” (311). Así como de su propio desplazamiento por San Cristóbal de Las Casas, San Juan Chamula y Zinacantán, donde atestiguó la militarización que marginalizaba la zona.

El pensamiento político es algo fundamental para la concepción del mundo pitoliano. Pero también es un tema que le causa conflictos, porque se presenta más como escéptico, antes que como activista, intelectual o ideólogo. Sin embargo, a su vez, constantemente imprime su fascinación por el derecho y el ambiente político: “Durante esos meses [de regreso de Caracas en 1953] conocí también una inquietud política y social, que en México, en el círculo en el que me movía, era poco menos que inexistente” (117). El despertar político del autor es el despertar ético de sus obras: “El exotismo de pacotilla que los rodea [a mis personajes] apenas cuenta; lo importante es el dilema moral que se plantean, el juicio de valor que deben emitir” (126).

En su viaje a Chiapas recuerda la lectura de *Sostiene Pereira*, libro de Antonio Tabucchi, donde según Pitol, en síntesis de la novela, el autor italiano, a través de Pereira, expresa que un hombre alberga una confederación de almas. Continúa:

Una de esas almas mantiene sobre las otras un papel hegemónico, sin concederle a esa hegemonía la posibilidad de ser eterna o inmutable. Un YO, uno de los tantos que nos compone, puede abrirse un determinado momento y debido a cierto estímulo, para derrotar al YO hasta entonces reinante y constituir en el nuevo YO hegemónico que mantendrá unida la confederación de almas que es cada uno de nosotros (306).

Pereira es un viejo que quiere “permanecer ajeno a la política, no meter sus manos en aguas turbias, cerrar los ojos ante determinadas situaciones” (306). Un día establece un diálogo con un joven que lo conmina a que uno de sus YO accione la capacidad de ser otro hasta liderar un movimiento rebelde. Esta lectura “predestinada”, anota Pitol, la hizo “cuando comenzaba a sentir las pulsiones que preludian el surgimiento de un nuevo YO” (306). Sergio Pitol, con esta muestra de acción, por medio de la escritura, pretende reproducir en una suerte de reverberación el contagio por el movimiento. Ya sea un proceso lineal o circular, como especifica Foucault, están presentes las etapas señaladas que dependerán del lector/actor para ser transitadas: Reflexionar, escribir/leer, hacer. Una tríada que solo puede comprenderse en la interacción entre palabra y escritura. Un cuerpo textual que acciona su realidad es un cuerpo físico que se escribe.

Un borrón, a manera de cierre

Como se ha podido observar, a través de este breve estudio, *El arte de la fuga* es un proyecto estético donde los abismos y las quebraduras (la vigilia o los fragmentos) se transforman en el cuerpo textual del autor. Poco tiene que ver con una autobiografía que redacta o describe las cualidades, eventos o hechos y más con la fascinación que el cuerpo transformado en texto puede ejercer

frente otros sujetos: la capacidad de crítica, de acción del ente político. La ausencia de lo no dicho como la anécdota o el recuerdo banal forman un *corpus* que posibilita la vida. Lo cual se materializará a través de lo que Foucault denominó una práctica usual en el mundo antiguo, los *hypomnémata*. Esta herramienta, epítome de dispersión y discontinuidad, como la construcción del sujeto, será clave para el anclaje (si se puede apelar a ello) del proyecto pitoleano. De esa manera lo expresa cuando nos aclara que “la escritura nunca lo es [como la redacción: confiable y previsible], se goza en el delirio, en la oscuridad, en el misterio y el desorden” (180). Es ese desorden, esa incertidumbre del ser, ese borrón insignificante que media entre la memoria y la acción, lo que llevará al lector de la imaginación a la escritura. Aquel mismo acto de borrar que nos recuerda o evidencia la desaparición de una presencia: la capacidad de un cuerpo para estar y no estar en la escritura. Esa escritura que aviva resistencias y produce presente.

Más allá de las mitologías fronterizas

Paisajes tijuanaenses en la narrativa de Heriberto Yépez

Carlos Sifuentes Rodríguez
Tecnológico de Monterrey
casifuentes13@gmail.com

Resumen: El objetivo de este texto es mostrar la variedad de interpretaciones y lecturas de la ciudad de Tijuana en la narrativa de Heriberto Yépez, a través de las cuales el autor construye y deconstruye la mitología de los imaginarios urbanos sobre la frontera entre México y Estados Unidos. Examinamos *Cuentos para oír y huir al otro lado* (2002), *A.B.U.R.T.O* (2005) y *Al Otro Lado* (2008).

Palabras clave: Yépez, frontera, ciudad, Tijuana, imaginario urbano

Résumé : Le discours est considéré comme une action qui répond aux représentations des groupes sociaux auxquels appartiennent les interlocuteurs. Dans ce travail, on propose que certaines caractéristiques des masculinités appartenant à une culture puissent être reconnues à partir d'une analyse du discours axé sur l'atténuation utilisée par les femmes et identifiée dans les textes oraux.

Mots-clés : masculinités, atténuation, textes oraux, discours, analyse du discours

Abstract: Discourse is considered an action that responds to the representations of the social groups to which the speakers belong. In this work, it is proposed that some characteristics of culturally-owned masculinities can be recognized from an attenuation-focused discourse analysis used by women, which is identified in oral texts.

Keywords: masculinities, attenuation, oral text, discourse, discourse analysis

Hacia finales del siglo XX las representaciones de las ciudades marginales latinoamericanas toman un auge sin precedentes debido a fenómenos como la desmitificación de las grandes capitales, el agotamiento de un centro cultural único y el surgimiento de narradores con el interés de cartografiar la periferia. Lo anterior atrae la atención del campo literario para promover modelos de espacialidad que se distancian de las grandes capitales latinoamericanas, en búsqueda de nuevas realidades urbanas. Un caso ejemplar vendría a ser la representación de las ciudades de la frontera México-Estados Unidos, las cuales se han logrado posicionar en el imaginario cultural latinoamericano gracias a la centralidad que cobra la frontera para discutir problemáticas que se acentúan con el cambio de siglo. Cabe aclarar que cuando hablamos de las ciudades de la frontera, nos referimos precisamente a las que se sitúan del lado mexicano, dado que, como señala Roxana Rodríguez Ortiz, la búsqueda por narrar los diferentes espacios urbanos que conforman la zona fronteriza se ha vuelto una de las características más significativas de los escritores que se identifican con la región, una manera de cuestionar las condiciones de vida infrahumanas que se padecen en las ciudades y pueblos del norte de México (134).

Es evidente que las ciudades de la frontera logran su posicionamiento en el campo literario al enfocarse en temáticas que toman en cuenta sus especificidades urbanas, las cuales se derivan de la distancia que guardan con los centros hegemónicos de poder al situarse entre dos campos culturales contrastantes. En este sentido, los escritores y escritoras originarios de la región narran con más frecuencia el espacio de la frontera porque existe un sentido de pertenencia que los obliga a abordar sus espacios más inmediatos. De acuerdo con Ana Marco González, cuando se escribe sobre las ciudades de la frontera México-Estados Unidos, lo que se pretende es “completar y redefinir anteriores panoramas reduccionistas sobre esta realidad y sobre sus habitantes”, dado que a través de las décadas se ha construido toda una mitología en la que se fundamentan los imaginarios urbanos que circulan

sobre la región fronteriza (115). Vale la pena mencionar que las ciudades más recientes se alimentan principalmente de problemáticas que se viven en las diferentes realidades urbanas, en las cuales se discuten fenómenos que se vuelven centrales derivado de la entrada en acción de modelos globales, tales como la crisis y el deterioro de la industria, el aumento en el tráfico de migrantes hacia los Estados Unidos, la multiplicación de crímenes violentos y las diferentes reconfiguraciones que sufre el negocio del narcotráfico. En este sentido, también habría que considerar casos que marcan la región con el cambio de siglo, tales como el caso de las muertas de Ciudad Juárez, una ola de feminicidios sin resolver con presencia desde la década de 1990, y las masacres que se derivan a partir de la declaración de la guerra contra el crimen organizado durante la primera década del siglo XXI por parte del Gobierno de México.

A pesar de que existe un buen número de ciudades que figuran en la producción literaria, Tijuana es la ciudad que se vuelve emblema de la frontera entre México y Estados Unidos, una urbe que nos muestra de manera ejemplar lo que significa vivir al margen de la nación, al ser la ciudad latinoamericana que se sitúa más al norte, justo en la línea fronteriza, la cual tiene a la ciudad de San Diego como su contraparte en el país vecino. No cabe duda de que es la ciudad de la frontera que tiene mayor presencia en el imaginario cultural latinoamericano, e inclusive estadounidense, al evocar toda una serie de imágenes y narrativas sobre las cuales se han erigido sus diferentes realidades urbanas a través de las décadas. En palabras de Diana Palaversich, “Tijuana es sin duda la ciudad latinoamericana más cantada, odiada y (mal)interpretada” (171). Debido a su historia cultural, es una ciudad que ofrece visiones contrastantes y variadas. Como una manera de entender de manera breve los imaginarios que existen, podríamos mencionar tres frentes dentro de las cuales se identifican la mayoría de sus representaciones: ciudad de lo ilegal, ciudad de tránsito y ciudad posmoderna. Nos parece importante mencionar que los imaginarios urbanos que abordamos persisten en la obra de diversos au-

tores que se identifican con la región fronteriza. De esta manera, podemos hablar de la obra de Rubén Vizcaíno Valencia, Federico Campbell, Rafa Saavedra, Luis Humberto Crosthwaite, Heriberto Yépez, Hilario Peña y Daniel Salinas Basave, entre otros.

En este marco, Heriberto Yépez es uno de los autores que ha dedicado la mayor parte de su obra a esbozar las diferentes realidades de Tijuana. Nacido en la década de 1970, es un autor que en su carrera literaria ha escrito narrativa, poesía, ensayo, traducción y periodismo. Su producción literaria lo sitúa como uno de los críticos más significativos de la realidad cultural fronteriza al estudiar fenómenos relacionados con las consecuencias de la globalización en espacios urbanos. Como se menciona, la frontera es uno de los temas que más le interesan, pero no solo se refiere a ella como un espacio geopolítico, sino como una metáfora para comprender el mundo inmediato. En palabras del autor: “La frontera que atraviesa mi obra es la frontera de México y Estados Unidos, específicamente, la de Tijuana con San Diego; se trata de una frontera geopolítica, militar, idiomática, racial, ilegal, desesperante, absurda” (Cota Torres y Ruiz Méndez 255). Yépez señala que los imaginarios urbanos sobre la región se basan en una serie de narrativas y metáforas, a las cuales el autor denomina *tijuanologías*, que se han empleado para aproximarse a lo fronterizo como lo otro, como si fueran cuestiones que ocurren de manera exclusiva en este espacio liminal, formando toda una mitología alrededor de ciudades como Tijuana. Sin embargo, el escritor cuestiona seriamente las visiones que exaltan a la ciudad como una contracara de lo nacional, una ciudad que se caracteriza por reunir fenómenos que son consecuencia de lo otro, debido a la gran influencia que ejerce la cultura estadounidense. En este sentido, Yépez señala que Tijuana “es relevante porque aglutina condiciones presentes en otras ciudades. Tijuana no es rara. Es el espejo de nuestros presentes y porvenires inmediatos” (*Tijuanologías* 90).

Haciendo un breve recorrido por las *tijuanologías*, Yépez en primera instancia señala que Tijuana es interpretada a través de la teoría de la frontera que se centra en la figura del *happy hybrid*, es

decir, “archivo de artefactos estéticos y subjetividades culturales usadas para ilustrar la fusión o mezcla entre culturas, y donde las tensiones, fricciones, fallas, contradicciones, desigualdades, fisiones e incompatibilidades se relajaban” (“Nuevas Tijuanológicas” 976). En sintonía con la hibridación, una metáfora que ha probado ser insuficiente para definir la frontera es la que remite a la fusión, la cual se fundamenta en que de la síntesis de diferentes culturas surge algo mejor: “*the best of both worlds*” (*Made in Tijuana* 18). Dicha metáfora es un concepto que es útil para esconder las desigualdades, una cuestión que empobrece nuestro entendido de la frontera, dado que elude las contradicciones que existen (18). Debido al cuestionamiento de la hibridación, Yépez señala que lo que podría caracterizar a la frontera es la fisión, una metáfora que hace pensar en la “tensión de culturas *intensamente* relacionadas por la fuerza de repulsión entre ellas” (35). Sin embargo, en años recientes, estas metáforas han sido reemplazadas por un modelo que se distancia de las mezclas, las materialidades y las identidades, el cual se fundamenta en identificar las ruinas o los residuos, una suerte de rudología (“Nuevas Tijuanológicas” 975). Así, la nueva tijuanológica comprende una serie de visiones sobre la realidad urbana donde los protagonistas son “los caídos en el cruce fronterizo, las muertas de Juárez, los secuestrados, los ejecutados, los disueltos en ácido y los desaparecidos en las ciudades del norte y años después en la narcoguerra a nivel nacional” (983).

A continuación, abordamos de manera breve los imaginarios urbanos presentes en la narrativa de Yépez, enfocándonos en tres de sus obras más relevantes para comprender las maneras en que el autor retrata literariamente los diferentes rostros de Tijuana: *Cuentos para oír y huir al otro lado*, *A.B.U.R.T.O.* y *Al otro lado*. En estos textos el autor aborda las diferentes *tijuanológicas* existentes, así como el constante cuestionamiento de dichas mitologías a partir de las realidades urbanas que evoca la ciudad.

Para estudiar el paisaje de Tijuana en la obra de Yépez, nos parece necesario abordar en un primer momento la colección *Cuen-*

tos para oír y buir al otro lado. Los ejes que componen la mayoría de los relatos hacen referencia al tráfico de migrantes, los peligros que implica el cruce fronterizo, la presencia de la prostitución y el fantasma del narcotráfico. A pesar de que los elementos narrativos mencionados aparecen de manera frecuente en la mayoría de los relatos, el que toma mayor relevancia para comprender la ciudad de la frontera es el que se intitula “Gran rata”. En dicho texto encontramos a un personaje conocido como “el Mirón”, uno de los tantos seres sin nombre que vive en las calles de la ciudad, un personaje marginal que deambula en búsqueda de algún negocio legal o ilegal que le pueda ofrecer una recompensa monetaria para seguir sobreviviendo, uno de los tantos varados que nunca lograron cruzar hacia los Estados Unidos. El relato se enfoca particularmente en la búsqueda que realiza dicho personaje para encontrar a una niña perdida, una travesía que lo lleva a recorrer los sitios que configuran la imagen literaria de la ciudad.

Al inicio del relato, el narrador describe la zona centro de Tijuana. El protagonista nos ofrece una panorámica de la ciudad al hacer énfasis en su decadencia al mencionar la existencia de la marginalidad a través de figuras urbanas como los vagos y leprosos que rondan por ahí, así como de la cercanía de la zona roja, lo que ocasiona los rondines de meretrices que buscan clientes cerca de la catedral, una visión que nos remite a la ciudad de vicio. Es en este sitio donde se entera sobre la desaparición de la niña. El caso es difícil porque ya habían pasado unas horas y lo más probable es que sus familiares la encontraran sin vida: “La ciudad ya se la había tragado” (122). En este sentido, Tijuana se muestra como una urbe que devora a sus habitantes, una ciudad que está acostumbrada a ver pasar un flujo incesante de migrantes, de tal suerte que las vidas humanas han perdido sentido para sus propios habitantes, acostumbrados a las idas y venidas de figuras que de un momento a otro desaparecen para siempre de la faz de la tierra. A pesar de que ya han pasado días, “el Mirón” considera que es el adecuado para dar con la niña porque sabe quiénes le pueden brindar información, ya que todo va a parar al centro de

la ciudad: “algún día todos seremos gente de la calle, arrastrándonos entre las avenidas del centro” (122). Aquí el narrador nos habla de una ciudad que condena a sus habitantes al fracaso, en la que no existe porvenir, una ciudad que lleva a la decadencia a sus propios habitantes.

Una de las primeras acciones que lleva a cabo el protagonista es preguntar entre sus conocidos si saben algo sobre la niña. Por tal motivo se dirige con un personaje que responde al sobrenombre de “el Médico”, aunque este le menciona que no ha sabido nada de ella. “El Mirón” aprovecha para preguntarle si está interesado en unas autopartes que conseguiría en la noche. Así, el protagonista se revela como un delincuente más en la ciudad, dedicado a delinquir en las calles para poder sobrevivir, una visión que consolida a Tijuana como la *leyenda negra*, un personaje marginal que no tiene otra manera de ganarse la vida porque la urbe lo ha orillado a volverse parte del crimen. El narrador nos revela que no es el único encargado de realizar actividades ilegales, que la ilegalidad es una forma de vida muy redituable, lo cual lo ejemplifica a través del personaje de «el Médico», quien posee un deshuesadero de coches robados. El narrador menciona que inclusive el deshuesadero era una manera para ocultar el verdadero negocio: “Decían que El Médico vendía órganos de niños, aunque eso nunca fue claro, porque también decían que vendía niños para misas narcosatánicas y que vendía misas narcosatánicas para almas condenadas” (123). Como es evidente, la ilegalidad es uno de los rasgos predominantes en esta visión de Tijuana que presenta Yépez porque a partir de un personaje como el médico podemos darnos cuenta de los negocios ilegales presentes en la ciudad, tales como el tráfico de artículos robados y órganos, negocios que funciona debido a la permisividad de las autoridades locales y las del otro lado de la frontera.

Una de las primeras sospechas que tiene el protagonista del paradero de la niña lo lleva a pensar en el drenaje: “Todo termina en el drenaje. Si algo se ha perdido es porque ha ido a parar a las cloacas” (124). Por eso se da a la tarea de encontrar la alcantarilla

adecuada para explorar las profundidades de la ciudad: “Este era un lugar inhóspito incluso para los maniacos callejeros, sólo alguien que tuviera terror de vivir en las partes superiores de la calle podía venir a esconderse a lo subterráneo” (124). Como se muestra, el drenaje conforma un sitio significativo de la ciudad que no aparece recurrentemente en los imaginarios urbanos. Yépez apela al drenaje como espacio narrativo, como una manera de evidenciar lo que no conocemos sobre Tijuana. El narrador enfatiza que no hay mucha diferencia entre los habitantes de la urbe y las ratas que abundan en las cloacas: “después de un tiempo de convivir con nosotros nos perciben como ratas, ratas mayores, gigantes. Por eso nos temen. No por ser humanos, sino porque también somos ratas” (124). Al salir de las cloacas, «El Mirón» piensa que no había mucha diferencia entre estar abajo y estar arriba. En otras palabras, el narrador enfatiza el hecho de que no hay tanta diferencia entre la ciudad subterránea y la ciudad en la superficie, como una forma de dejar en claro que en ambas abundan los desechos y residuos de la sociedad.

El protagonista deja pasar el tiempo hasta que el caso de la niña pierde interés. Ahora lo importante, como siempre sucede, es el caso más reciente, de seguro otra desaparición, una situación que se repite día tras día: “éstos también serían pronto tapados por otros pegostes, quizá mañana mismo” (130). Situaciones como la anterior son comunes en las visiones de Tijuana, una ciudad en la que se experimentan tragedias de manera cotidiana, situaciones que quedan sin resolver. El protagonista se da a la tarea de quitar toda la propaganda en el centro de la ciudad y dejar al descubierto los volantes de la niña, aunque en su recorrido se encuentra con un grupo de graffiteros que lo amenazan. Deambular de noche por la ciudad es sumamente peligroso porque existen grupos de poder que dominan cada uno de los barrios que componen Tijuana, una cuestión que remite a la fragmentación de la urbe en compartimentos. Por tal motivo, a «el Mirón» no le queda más remedio que huir hasta que encuentra un escondite seguro en un terreno baldío. En ese sitio viven unas figuras a

las cuales el protagonista reconoce como “hablasolos”: “las peores criaturas de la calle. Basta cualquier cosa para que se aloquen violentamente” (132). Las figuras de las que habla Yépez son figuras marginales como las que aparecen en otros imaginarios urbanos, pero estas son figuras que se muestran como los residuos de la ciudad, en sintonía con las nuevas tijuanológicas que plantea Yépez.

“El Mirón” logra ver un basurero dentro del territorio donde reconoce entre los desperdicios uno de los volantes, lugar donde la niña se encontraba escondida. Después de rescatarla, el protagonista la desnuda para obtener lo que buscaba: “Cuando le arranqué lo que le quedaba de su pantaloncito verde y le separé las piernas, vi que su coño estaba lleno de costras. No iba a ser el primero. Maldita sea. Maldita ciudad” (133). Como es evidente, “el Mirón” busca satisfacer sus necesidades, es decir, es uno de los tantos productos que maquila la ciudad, una de las figuras malsanas que existen en Tijuana, es decir, el resultado de todos los vicios que la caracterizan, de acuerdo con las narrativas que apelan a una ciudad que corrompe a todos aquellos que pongan un pie en su territorio. Cuando despierta en el baldío, los hablasolos ya se habían ido. Frente a él se le presenta un panorama muy recurrente: “el sol encima, la yerba quemada, las bolsas rotas de basura, los perros engusanados, la vara con que me pegaron, el tiradero de papeles, frutas podridas, tortillas rancias regadas, cagada” (134). Esta visión nos recuerda a la que nos proporciona el narrador sobre las cloacas, lo que confirma que no hay mayor diferencia entre la ciudad subterránea y la que se sitúa en la superficie. Después de caminar unos minutos, se da cuenta que un grupo de personas reparten volantes para encontrar a un niño desaparecido. Una de las ideas que tenía en la cabeza era encontrar al niño y después vendérselo a “el Médico” para que traficara con sus órganos, aunque sabía que antes tendría que aceptar ser parte del negocio. Con esto en mente, Tijuana se revela como un espacio en el cual los cuerpos de sus habitantes son reciclados una y otra vez para subsistir, una cuestión que remite a una ciu-

dad que funciona como vertedero de la globalización, en la que a través del continuo reciclaje puede seguir existiendo.

Otro de los textos narrativos en los que Yépez aborda la ciudad de Tijuana es la novela *A.B.U.R.T.O.* (2005), una suerte de híbrido que se desplaza entre la novela, la crónica urbana, la crítica cultural y el ensayo. Es un texto que permite repensar la memoria reciente de México al construir una ficción en la que se recuerda una de las crisis políticas más significativas de los últimos años: el magnicidio del candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio. A diferencia de otras narrativas que circulan sobre el asesinato, el texto no recuenta la vida del candidato, sino que orbita en una introspección en la vida del asesino. El Aburto que construye y deconstruye Yépez es un producto maquilado en la frontera México-Estados Unidos, que ve la luz del día por primera vez en Lomas Taurinas, una colonia popular situada en la ciudad fronteriza. A saber, Tijuana es una marca dolorosa en la realidad mexicana al evidenciar la existencia de culturas que han sido marginadas al situarse cercanas a intereses extranjeros. En su recorrido sobre la vida de Aburto, Yépez apela a describir, narrar y explicar la ciudad, volviéndose el centro de la narrativa: un emblema del fracaso de México como proyecto de nación.

Uno de los rostros que muestra la llamada *Tía Juana* en esta novela remite a la ciudad maquila, dedicada al ensamblaje de productos que vienen principalmente de los Estados Unidos, y repleta de maquiladoras, cuyo paisaje es resultado de la entrada del neoliberalismo en la frontera mexicana. Una de las consecuencias de la multiplicación de maquilas se refleja en el aumento de barrios marginales para dar cabida a sus trabajadores, negocios dirigidos a las mujeres jóvenes en áreas periféricas, aquellas que se quedaron varadas antes de cruzar la frontera. Como se menciona en el texto, uno de los productos que ensamblan estas industrias son televisores: “la mayoría de los monitores del mundo eran escupidos desde Tijuana” (37). La producción de esta línea nos conduce a pensar que la urbe se erige como el centro del entretenimiento del mundo, es decir, el televisor como un reflejo de los

imaginarios que se identifican con lo hiperreal, el simulacro y la autorepresentación. Los trabajadores que participan en estos negocios son sujetos que no valen nada; en cualquier momento alguien más puede tomar su lugar sin mayores contratiempos porque trabajar en la industria se ha vuelto parte de la identidad tijuanaense: «No había escapatoria. Era como si todas las calles de la ciudad te condujeran a una maquila» (188). Es decir, las maquiladoras se vuelven una manera de entender la lógica tijuanaense dentro del contexto del capitalismo globalizado, dado que “en las maquilas no sólo se producen miles de aparatos por día sino también, serialmente, miles de cuerpos, de mentes, modificadas por la labor monótona, longeva, de maquilar” (93).

Otro de los rostros que muestra la novela, quizá como una de sus facetas más polémicas, remite a Tijuana como un espacio que se adecúa a los tiempos postmodernos. Una ciudad que vive de la deconstrucción, la simulación, la autoreferencialidad, cuestiones que se compaginan con la *leyenda blanca*, tijuanaología que Yépez desmitifica en este texto. De esta manera, la ciudad parodia sus propios estereotipos para reinventarse a sí misma y reinventar la relación entre México y Estados Unidos, una identidad que se burla de su condición fronteriza, lo cual el autor deja entrever: “Y por eso Tijuana a veces es un mal simulacro de Tijuana. A veces es una impostora, una imitadora, un pastiche, una parodia” (60). No obstante, el texto señala que también es una ciudad imaginaria, dado que todos los elementos que le dan sentido se vuelven imposibles para cualquier otra, debido a la persistencia de las maquilas, los narcotraficantes, los migrantes, la prostitución, los vicios. La ciudad se identifica principalmente por su hibridez, lo cual no quiere decir que resulta una mezcla homogénea sin fallas ni fracturas, sino que también reina la heterogeneidad porque “Tijuana tiene todo que ver con la tensión” (59), apelando a la metáfora de la fisión que plantea el mismo Yépez. Como es evidente, esta visión que proporciona el texto va mucho más allá de las metáforas que se identifican plenamente con lo híbrido; en cambio, cuestiona este discurso celebratorio de la hibridación

para discutir las contradicciones culturales que se construyen discursivamente alrededor de la ciudad.

Otra de las caras que conforman el rostro de la ciudad aborda la preponderancia del crimen, quizá uno de los factores que la caracterizan desde sus orígenes: “Tijuana odia admitirlo pero el crimen construyó a Tijuana” (59). Aquí vemos un elemento presente en los imaginarios urbanos sobre la ciudad desde que se tiene memoria, una cuestión que se ha consolidado con el paso del tiempo derivado de los problemas sociopolíticos que enfrenta la región fronteriza hacia finales del siglo XX. El texto menciona que, en este sentido, en Tijuana suceden una infinidad de ajustes de cuentas, dado que el sicariato es un fenómeno muy común: “Cada uno de sus ciudadanos tiene mentalidad de sicario” (131). Esto se debe en un primer momento a la presencia del crimen en una ciudad en la que los habitantes se encuentran llenos de odio hacia su condición fronteriza, la cual los obliga a estar preparados para matar o morir ante una realidad urbana en la que suceden eventos trágicos de manera cotidiana: “La ciudad ejecuta; es una balacera siempre en espera de la menor excusa” (131). Y en un segundo momento, la centralidad del crimen obedece a que es la única manera en que los habitantes que viven en la pobreza pueden aspirar a una mejor vida, es decir, volverse narcotraficante, sicario o francotirador son modelos aspiracionales para la mayoría de los habitantes. Hasta los trabajadores de las maquiladoras aspiran a tener la vida de un delincuente porque pertenecer a alguna organización criminal es más redituable que trabajar en la ciudad.

Es necesario mencionar que otro de los paisajes que presenta Yépez es una visión que permite comprender la ciudad a través de su vida nocturna, una ciudad llena de burdeles y lugares que buscan satisfacer las necesidades *más primitivas*. La vida nocturna se alimenta de los habitantes locales ávidos de entretenimiento debido a empleos embrutecedores y a extranjeros en búsqueda de las libertades que ofrece el lado sur de la frontera. En palabras de Yépez: “la vida nocturna también pasó a ser matutina, vespertina,

dos noches en una. Se fortaleció la industria del turismo sexual, los clubes para cada gusto y presupuesto, el alcohol y las sustancias ilegales, todas” (54). El texto habla de la existencia de lugares repletos de meretrices para satisfacer los deseos de los extranjeros que visitan la ciudad sin ser juzgados. Y como sucede con la configuración de la realidad tijuanaense, las mujeres que trabajan en estos sitios son migrantes que no pudieron cruzar hacia el otro lado y tuvieron como única alternativa dedicarse a la prostitución, cuya lógica obedece a la del capitalismo globalizado, dado que se convierten en una mercancía más que transita por la frontera. De esta manera, en este texto persiste la visión de una ciudad inmoral y de pecado que permite desfogar el lado más inhumano de sus habitantes y visitantes, un lugar en el que todos buscan el abrigo nocturno para revelar su verdadera identidad.

Por último, vale la pena revisar la novela más reciente, es decir, la obra *Al otro lado* (2008). La novela esboza una urbe llamada Ciudad de Paso, cuyo referente apunta directamente a Tijuana, con el afán de enfatizar que el deseo de todos sus habitantes es cruzar hacia los Estados Unidos; ciudad monstruosa de la cual todos buscan huir, pero pocos logran escapar. La realidad urbana que nos muestra Yépez raya en la distopía al construir una ciudad destrozada por las consecuencias de la implementación de un modelo urbano que se centra en la producción, la distribución y el consumo de una droga exclusiva de la ciudad, una droga conocida como *phoco*. Así, la droga se ha convertido en la única opción que se tiene para sobrevivir en un contexto globalizado, por lo que la ciudad ha tenido que reconfigurarse alrededor de lo que parece ser su única alternativa para no desaparecer del mapa. De esta manera, la novela nos presenta al personaje de Tiburón, un drogadicto que forma parte de un negocio familiar que se encarga de llevar migrantes hacia los Estados Unidos, un hombre que lo único que quiere es evadir la realidad urbana a través del consumo del *phoco*. A través de su mirada es posible conocer Ciudad de Paso, cuya realidad sería intolerable sin el consumo de la sustancia que más circula por la urbe.

Una de las visiones que componen la ciudad es de nueva cuenta la de lugar de entretenimiento, una de las visiones más representativas de Tijuana. En diferentes pasajes de la novela, el narrador muestra la zona de la Nueva Revolución, haciendo alusión a una de las avenidas más significativas de la ciudad real, una zona exclusiva para entretener a locales y visitantes que sirve como señuelo para esconder todo lo que anda mal, y no revelar todo lo que se encuentra detrás. En esta zona es fácil encontrar todo tipo de personas deambulando por sus calles, una referencia a la postmodernidad que la caracteriza, donde impera la lógica que enfatiza la mezcla de culturas: “a su alrededor negros, inmigrados y blancos vomitaban en las aceras, aplaudían, gritaban; se escuchaban silbatos, bocinas, avisos de barra libre para turistas, inglés, español, todo mezclándose para que cada segundo fuera una cima de diversión, relajo y locura” (49). Esta mirada de la ciudad corresponde a aquella en la que Tijuana funciona como fuente de entretenimiento en la que todos celebran el triunfo del mercado, aplanando todas las diferencias entre las culturas: “*Everybody was having great fun*. Era como si Ciudad de Paso fuera a acabarse mañana y esta noche había que tirar la casa por la ventana” (49).

Una de las contradicciones que evidencia Yépez en su novela remite a la hibridación, dado que, a pesar de que existen zonas que celebran la mezcla, también están presentes fragmentos urbanos dedicados exclusivamente a servir a los extranjeros, los cuales rinden pleitesía a la cultura del otro lado de la frontera, como una estrategia para atraer turistas para que se desinhiban en un contexto parecido a su cotidianidad, pero con la oportunidad de no sentirse culpables por sus actos: “Se enorgullecen de ser los reyes de la frontera, *bosses at both sides of the border*. Se pasean a lo largo y ancho, alardean, *spit at your face they are the Greatest Country in the Whole Wide World* y saltan de un lado a otro, como si no existieran semáforos ni fuerza capaz de frenarlos” (53). El narrador explica que en la ciudad también existen lugares exclusivos para el entretenimiento de sus habitantes, marcados por referentes nacionales, cuyos visitantes no toleran la cultura del otro lado de la

frontera, tal como sucede con el Vacabar: “un buen sitio para la clientela a la que no le gusta convivir con californianos, prietos o inmigrados. Por esa razón también le gusta a Tiburón. Puede aguantar jotos y tortilleras con tal de no ver a turistas, que no ingresan tal vez por lo feo de los travestis o por la música nacional o el show hablado” (55).

En Ciudad de Paso no solo figuran fragmentos urbanos donde persiste el entretenimiento, el vicio y la inmoralidad; en cambio, el narrador revela uno de los rostros que se oculta en la periferia, alejado de las zonas dedicadas al turismo, espacios que no figuran en las principales representaciones sobre Tijuana. En la periferia de la urbe se sitúan los barrios que el narrador reconoce como *cartolandias*, es decir, barrios periféricos en los que se alberga la marginalidad, chabolas que han surgido a partir del fracaso de la proliferación de los parques industriales, donde se acumula todo lo que la ciudad quiere ocultar de la realidad y convive el desecho humano: “este lugar apenas y podía decirse que tuviera cuadras, era un gran desorden de pocilgas, patios con tambos, almacenes al aire libre, yonques, tienduchas... Y pos donde quiera había familias, niños semidesnudos, mujeres con bebés en los brazos, grupos de hombres alrededor de una radio de baterías” (77). Es evidente que en los extrarradios de la ciudad persiste el lado más oscuro del capitalismo globalizado, un sitio de peligro para todo aquel que no sea originario de ese lugar, un espacio en el que conviven el miedo, el crimen y el narcotráfico, dado que estos fenómenos se han multiplicado al ser espacios en los que persiste un vacío de gobernanza.

Dentro de estos barrios encontramos el Matamorros, una de las cartolandias con peor prestigio: “De todas las cartolandias de Ciudad de Paso, el Matamorros era la más peligrosa, la más despiadada, desoladora y cínica. De las veinte mil ‘tienditas’ de droga que hay en la ciudad, casi una tercera parte se encuentra ahí y casi una cuarta parte en las ensambladoras” (202). Dicho barrio se vuelve el centro neurálgico de la ciudad, porque ha pasado a ser el foco industrial de droga más importante. Una de las cuestiones

que identifica esta cartolandia, como sucede con las otras que componen el panorama de la urbe, es que el tráfico de drogas ha ocasionado que se vuelva más hostil de lo habitual, dado que, al ser tan buen negocio, existen diferentes grupos que buscan mayor presencia en el territorio del barrio. Lo anterior ha traído como resultado la multiplicación de ejecuciones debido a las diferentes disputas por el control de los territorios que componen la cartolandia, siendo los cuerpos de los habitantes de estos espacios uno de los ingredientes principales para la producción de droga: “En el Matamorros, en el mismo lugar donde se extraía el polvo luego se echaban los cadáveres del narco, desde los viciosos hasta los encobijados, así que el negocio del polvo era redondo. Autosustentable y ecológico, por así decirlo” (222).

Una de las grandes revelaciones sobre Ciudad de Paso es que la droga que circula se ha convertido en el motor mismo de la urbe. Esto lo podemos apreciar fácilmente en la novela porque la droga se vuelve indispensable para el funcionamiento de las ensambladoras:

En todas las ensambladoras se sabe que muchas obreras están arriba de phoco, pero una cosa es tener a una adicta en la línea de ensamblaje y otra tener una adicta fuera de control en los balos, cogiendo con otros obreros. Desconcentrando a toda una planta de lo único importante: la producción (225).

El narrador revela que una de las características de la ciudad es la presencia de la industria, a través de la cual podemos concluir que Tijuana se vuelve un espacio en el que se recicla y reutiliza lo que sucede en las ciudades más desarrolladas. En este caso en particular, Yépez muestra una actualización del mito de la ciudad industrial al mostrarnos de qué manera la relevancia que ha cobrado la droga lleva a su reconfiguración, al evidenciar que la ciudad orilla a sus habitantes a consumir la droga para poder tolerar el ritmo de la urbe, una sustancia que tarde o temprano acaba

con sus habitantes, volviéndose figuras desechables en cualquier instante.

Para finalizar, habría que mencionar que en Ciudad de Paso también está presente la mitología más reciente de la frontera, esa mitología que habla de una realidad urbana que se ha vuelto intolerable para sus habitantes. Una visión que muestra a la ciudad a la luz de los últimos cambios que han ocasionado las diferentes recomposiciones que ha sufrido el negocio de la droga, convirtiéndola en una ciudad que sobrevive a partir de los residuos de sus habitantes, derivado de la violencia rizomática que persiste de manera cotidiana. La ciudad se vuelve un campo de guerra en la que la muerte se encuentra a la orden del día: “Las noticias en la radio hablaban de tiroteos interminables. En esos precisos momentos ocurría una gran balacera, decía el locutor, lanzando maldiciones contra la impunidad imperante, quejándose del narco y las matanzas por todas partes” (320). De esta manera, Ciudad de Paso se manifiesta como una urbe en la que el orden, la ley y la justicia se vuelven elementos que brillan por su ausencia, siendo la ley del más fuerte la única que tiene sentido. Por tanto, las autoridades del estado han perdido cualquier tipo de control y monopolio de la ciudad, para cedérselo a los diferentes grupos de poder que controlan cada uno de los fragmentos urbanos.

A manera de conclusión, los textos *Cuentos para oír y huir al otro lado* (2002), *A.B.U.R.T.O* (2005) y *Al otro lado* (2008) revelan diferentes perspectivas críticas complementarias sobre la ciudad de Tijuana. En este sentido, las aproximaciones que nos presenta Yépez se alimentan de conflictos narrativos que giran en torno al cruce de migrantes hacia los Estados Unidos, la proliferación del crimen y la violencia, el reordenamiento del narcotráfico y la consolidación de todos los vicios. Dichos elementos componen las diferentes narrativas y metáforas sobre la frontera México-Estados Unidos, tales como la hibridación, la fusión, la fisión y el residuo. Sin embargo, la obra de Yépez permite una discusión crítica de dichas mitologías, abriendo la oportunidad para realizar lecturas más complejas de la representación literaria de las ciuda-

des. Cada uno de los textos cuestiona y pone en tela de juicio los imaginarios predominantes sobre la región fronteriza al construir realidades urbanas que en ocasiones usan, descartan y reutilizan teorías y categorías culturales que han surgido para comprender la frontera de manera crítica a través de conceptos que se reconfiguran con el paso del tiempo.

Formas de creación escénica, convenciones y presencias en tiempos de pandemia

Eunice Susana Alanís Gallego
Tecnológico de Monterrey
susyalanis@gmail.com

Resumen: Durante la pandemia por COVID-19 las convenciones teatrales han cambiado. Se democratizaron contenidos y se integraron los medios tecnológicos a los procesos creativos para la escena. ¿Cómo definir el teatro del pasado, del presente y del futuro? ¿Cómo ha cambiado la convención teatral y cómo estos cambios están influyendo en la mirada y en el cuerpo de quien especta?

Palabras clave: convivio, tecnovivio, convención teatral, espectador, presencia

Résumé : Pendant la pandémie de COVID-19, les conventions théâtrales ont changé. Les contenus ont été démocratisés et les moyens technologiques ont été intégrés dans les processus créatifs pour la scène. Comment définir le théâtre du passé, du présent et du futur ? Comment la convention théâtrale a-t-elle changé et comment ces changements influencent-ils le regard et le corps de celui qui regarde ?

Mots-clés : convivialité, techno-vivialité, convention théâtrale, spectateur, présence

Abstract: During the COVID-19 pandemic the theatrical conventions have changed. The contents have been democratized and technologic media has been integrated to the creative processes in performing arts. How can we define the theatre of the past, present and future? How have theatrical conventions changed and how are these changes influencing the gaze and the body of the spectator?

Keywords: theatrical conventions, technologic media, performing arts, spectator, presence

Pour le théâtre, le moment n'est-il pas venu de s'interroger sur ses potentialités et sur son avenir, de quitter sa tour d'ivoire, étroitement psychologique, de s'engager, sans crainte mais sans illusion, dans le monde de la médialité performante qui est devenu notre horizon quotidien ?
(Pavis, Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain 268)

En 2014, Patrice Pavis, profesor investigador en la Sorbona y una de las autoridades más importantes en las artes escénicas, ya observaba una *medialidad performante* en la cotidianidad. Pavis ya señalaba también la importancia de la reflexión sobre la medialidad en los procesos creativos para la escena, las potencialidades del teatro y su futuro. El futuro de ese teatro que observaba el autor rápidamente llegó en el año 2020. Cuando la propagación del COVID-19 se hizo mundial y se cerraron tanto teatros como centros de reunión, se dio un enorme crecimiento de la intermediación tecnológica. Con la campaña “Quédate en casa” se democratizaron muchos contenidos y se empezaron a compartir obras de teatro grabadas en video. Luego, también se empezaron a integrar la sana distancia, las mascarillas y los medios tecnológicos a los procesos creativos para la escena. Entonces, a partir de la contingencia sanitaria, ¿es posible hablar de un teatro del pasado, del presente y del futuro? ¿De qué manera ha cambiado la convención teatral y cómo es que estos cambios están influyendo en la mirada y en el cuerpo de quien especta? En este texto se intenta responder a estas preguntas describiendo las particularidades de las formas de creación escénica que se han difundido en el contexto de pandemia y algunas implicaciones para quienes producen y para quienes espectan. Reflexionemos nuevamente sobre el horizonte cotidiano, las potencialidades y el futuro del teatro que observaba Pavis. La avasalladora realidad actual performa gritando que el cuerpo presente en el teatro es algo muy distinto al teatro en nuestro presente.

1. Tres formas de creación escénica en el contexto de pandemia.

1.1. La grabación

La pandemia puso en primer plano que la reunión presencial era motivo de contagio para los cuerpos, por la proximidad que exige la experiencia. Por lo que, al inicio de la cuarentena, las y los colegas teatristas empezaron a compartir videograbaciones de las puestas en escena que habían presentado con público en otro momento. Entonces, las y los espectadores que no habían visto tal o cual producción o que deseaban volver a ver dicha puesta en escena, podían entrar a algún enlace en plataformas virtuales de reproducción de video para observar la obra.

La documentación de una obra de teatro, por lo general, se realiza por una compañía con el objetivo de tener un registro audiovisual de la puesta en escena, debido a la cualidad efímera del teatro. En ocasiones, este registro se realiza con micrófonos distribuidos por el escenario y con iluminación especial de modo que podría parecer un programa de televisión retransmitido. Sin embargo, es más común el registro que se convierte en una especie de tarjeta de presentación o una evidencia de que ya se realizó la puesta en escena. El medio audiovisual legitima qué actores se presentaron, en qué espacio escénico se llevó a cabo, cómo fue la producción y cómo fue la respuesta del público. Estas grabaciones, por lo general, sirven para ser enviadas a las personas que se encargan de seleccionar montajes para algún evento en especial. En ese sentido, podría decirse que el registro audiovisual de escenificación tiene un espectador muy específico: la/el curador del festival o espacio al cual la compañía desea persuadir para programar más funciones de la obra. Por lo que, para una generación Netflix/hollywoodense, ver este tipo de grabaciones puede ser muy aburrido, debido a la monotonía que implica ver lo que la mayoría de las compañías documentan: el punto de vista de una sola cámara, generalmente en una toma abierta en la que se observa todo el escenario. En estas grabaciones no se puede expe-

rimentar la ambientación sonora y lumínica del teatro. Además de que se pierde todo el sentido teatral de proximidad con quienes actúan. En general, la experiencia dista mucho de lo vivencial.

Al comprender esto, algunos teatristas decidieron diseñar estrategias que diferenciaron las grabaciones y que le hablaran también al público de teatro que estaba mirando desde la distancia. La palabra “estreno” por ejemplo, se ha utilizado para mostrar una grabación de teatro por primera y única ocasión, como si se tratara de asemejar la cualidad de lo efímero de la función que sucede y se acaba. Otro recurso es la creación escénica intermedia y acompañada con el uso de los efectos visuales para asemejar alguna plataforma de video-reunión como el ZOOM. En este caso, quienes producen intentan hacer creer al espectador que lo que está viendo en la pantalla, está ocurriendo en tiempo real, aunque esto no sea así.

1.2 El tecnovivio y la interactividad

De acuerdo con el filósofo y teórico teatral Jorge Dubatti, el acontecimiento teatral es irreductiblemente convivial, poético y expectatorial, y está fundado en la compañía, es decir, se necesitan los cuerpos presentes para que suceda. En *Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo* el autor explica:

En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro —en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros— es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica (44).

Siguiendo a Dubatti, las obras de teatro grabadas son tecnovivios, independientemente si hay o no interactividad. Si el teatro es convivio y lo opuesto al convivio es el tecnovivio, entonces, se-

gún Dubatti el tecnovivio no es teatro. De acuerdo con esta aseveración, mientras perdure la prohibición de reuniones, no habrá teatro, pues para que suceda el convivio deberá de compartirse el tiempo y el espacio con otros cuerpos presentes. Sin embargo, las y los creadores escénicos han buscado, desde su casa y con sus recursos, formas nuevas de acercarse al público, expresarse y crear historias que posibiliten si no el convivio, sí una poética dialógica *tecnovivial* con quien especta. En estas formas *tecnoviviales* de creación y difusión de la práctica escénica se busca compartir si no el espacio físico, sí un espacio virtual y en el caso de las propuestas interactivas, también un tiempo real.

Por ejemplo, en una grabación, al posibilitarse un chat en vivo se genera la interacción con algunas personas que atestiguan la grabación. Al estar viendo la función grabada, estas personas pueden tener la posibilidad de compartir lo que piensan o sienten con un auditorio que está viendo lo mismo a distancia. El hecho de saber que se está compartiendo la acción de ver dicha grabación con otras personas podría producir un efecto de proximidad, en teoría similar, al que se produce cuando se comparte el espacio de butacas con un conjunto de personas. Por lo que, si bien es cierto que al ver una grabación no se comparte tiempo, ni espacio con quienes se presentan ni con el público de esa función grabada, también lo es que al abrir una ventana de chat en una función de “estreno” vía YouTube, sí se comparte un espacio virtual con quienes chatean y un tiempo real -o quizá con tan solo algunos microsegundos de desfase- entre las personas que observan la función.

Mientras que en las grabaciones, quienes producen, intentan asemejar el efecto de lo efímero, en el *tecnovivio* interactivo sí hay un componente temporal efímero, además de un espacio virtual que se comparte con otras y otros y que también se abandona al finalizar la función, al igual que se hace en un foro teatral. Hablamos de las propuestas escénicas que utilizan aplicaciones digitales como parte del proceso creativo y de la presentación con todos los riesgos de conectividad que la tecnología y una red de

internet casera pueden tener. ¿En qué medida, estos riesgos de lo efímero en el *tecnovivio* podrían ser semejantes a los riesgos que se viven en la escena *convivial* o de cuerpos presentes? En el *tecnovivio*, ¿es posible crear experiencias sensoriales semejantes a lo que se comparte en el teatro *convivial*?

El Dr. Edwin Sarabia, creador escénico y crítico teatral mexicano, compara dos experiencias *tecnoviviales* después de ser parte de “La pasión de Osiris: ejercicio escénico interactivo por WhatsApp” de Xavier Villalova, dirigido por Fernando Yralda e interpretado por un grupo de dieciséis actrices. De su texto publicado para la revista *Levadura*, se toman tres reflexiones con las cuales intentamos responder a las preguntas recién enunciadas:

1. Experimentan (refiriéndose a la compañía) el tecnovivio llevando al espectador hasta el límite del escenario virtual [...].
2. El acontecimiento teatral va transitando en una interfaz distinta a la butaca y el cuerpo presente [...].
3. Una espiral emocional en sesenta minutos de interacción comunicativa. Sacudones eléctricos que erizan la piel y hacen sudar las manos. Así, la experiencia requiere la mayor concentración del receptor/espectador. No es como el teatro en vivo desde zoom, por ejemplo, que permite rellenar la taza de café y el plato de cacahuates para continuar disfrutando (“La pasión de Osiris”, párr. 4 y 5).

Al comparar estas dos formas de tecnovivio, el texto de Sarabia apunta las diferentes exigencias de cada experiencia. En la primera, la interacción requiere de espectadores activos. A diferencia de la segunda, en donde, la participación es más pasiva con todo y que se comparte el espacio virtual y la dimensión temporal con quien crea el “teatro en vivo” en la plataforma ZOOM. Este rol pasivo se da a tal grado de permitirle, entre otras actividades, rellenar la taza de café mientras sigue *presenciando* el espectáculo intermediado por la pantalla.

1.3 *El convivio*

El uso excesivo de las plataformas digitales en este contexto de pandemia y post-pandemia y la intermediación tecnológica en la creación escénica subrayan la necesidad de la corporalidad y limitan, hasta cierto punto, la creación. Pese a estos límites impuestos por las autoridades gubernamentales y de salud pública, algunos creadores ciudadanos que viven en edificios de departamentos han optado por utilizar sus balcones y terrazas como escenarios desde donde se canta, se toca algún instrumento, se exponen monólogos o se comparten experiencias e historias con quienes espectan desde otro balcón. Estas son aproximaciones conviviales que antes no practicábamos.

Otro ejemplo de un teatro de *convivio* que se realiza a pesar de las restricciones sanitarias es la puesta en escena de “El Método” basada en la novela *Corpus Delicti* (2009) de la escritora Juli Zeh. La obra se presenta en el estacionamiento subterráneo de un teatro en la ciudad de Göttinger, Alemania, bajo la dirección de Erich Sidler. La/El espectador(a) asiste con su automóvil y observa la función desde ahí, en donde se da un juego entre distancia y proximidad, pues mientras la actuación se ejecuta desde un espacio caracterizado a la distancia, el sonido se envía al coche, permitiendo que las y los espectadores puedan acceder a una experiencia sensorial auditiva -aunque intermediada- más íntima.

Entre estas opciones conviviales o de combinación *convivio-tecnovivio* de la creación teatral cabe mencionar también las presentaciones de espectáculos que se realizan en los países en donde se están reabriendo los espacios teatrales con motivo de la reactivación económica. Las medidas sanitarias exigen la distancia entre las y los espectadores. Aparentemente, entre más distancia entre las y los espectadores, menor es el riesgo de contagio del virus. Sin embargo, la proximidad no sólo promueve el contagio del virus, sino también el contagio de emociones entre espectadores ya sea por empatía o complicidad. Lo cierto es que la sana distancia afecta a la proxémica grupal provocando que el efecto de la experiencia estética se disperse entre las y los individuos, en lugar

de concentrarse en el grupo. En el contexto de pandemia la experiencia *convivial* de quienes espectan cambia, aunque haya cuerpos presentes.

2. Desigualdades sociales a partir de las formas de creación escénica durante la pandemia

La pandemia hizo evidentes las desigualdades sociales que vivimos y en algunos ámbitos culturales o disciplinas artísticas como el teatro, las agravó. Sin contar la búsqueda incansable de las y los creadores por seguir realizando el teatro presencial o *convivial* desde sus balcones o terrazas, o utilizando máscaras, cubrebocas y sana distancia entre actores, o pidiéndole al público que asista al “autoteatro” en donde entran y observan la obra desde su automóvil, o incluso, separando las butacas del público para evitar riesgos de contagio del COVID-19, es importante considerar que la creación escénica intermediada por la tecnología, aunque sigue estando fuera del alcance de muchas y muchos espectadores que no cuentan con dispositivos electrónicos y/o internet, es un tanto más accesible que participar del *convivio* teatral.

Pareciera que en la “nueva normalidad” experimentar y producir un teatro de *convivio* es un privilegio al que sólo pueden acceder unas cuantas personas. Por ejemplo, quienes viven en la ciudad, cuentan con un balcón y tienen de vecino a algún creador escénico. A las personas mayores de 65 años se les considera vulnerables al contagio, por lo que tienen que abstenerse o incluso podría negárseles la participación en un *convivio*. Otro ejemplo son las personas que viven en el campo que no cuentan con balcones o terrazas cercanas, ni vecinos creadores, por lo que no pueden acceder a manifestaciones teatrales desde su casa. Existen espectadores que no tienen ni si quiera internet o dispositivos electrónicos que les permitan acceder a los *tecnovivios interactivos* o grabaciones que se están compartiendo en redes sociales.

En cuanto a los teatristas, pocas compañías podrían generar y caracterizar enormes dispositivos autoteatrales como el de Gottinger, Alemania. Para un productor mexicano, rentar todo un edifi-

cio en donde solo se dé el acceso a unos cuantos espectadores sería muy riesgoso en términos económicos, pues se tendría que duplicar el costo del boleto para poder costear la renta del espacio. Si a esto se le suma el miedo del espectador a volver a las salas, y se le resta la comunidad de espectadores mayores de 65 años asiduos al teatro y que no podrán asistir porque son vulnerables al contagio, la apuesta por la creación escénica de convivio se convierte en un riesgo que pocas o ninguna compañía independiente estaría dispuesta a correr. En este sentido, experimentar el convivio en tiempos de pandemia implica un privilegio mayor que ser parte del tecnovivio, el cual, implica también un privilegio mayor al del acceso a una grabación o un registro audiovisual.

En el contexto de contingencia actual las tres formas de creación y difusión teatral -convivio, tecnovivio y grabación- son privilegios para quienes producen y para quienes acceden, pero también constituyen manifestaciones artísticas resilientes y esperanzadoras cuyo discurso es: con todo y pandemia y aunque sea para unos cuantos, la función debe continuar.

3. Grabación, tecnovivio y *convivio* con relación a la convención teatral

Similar a *convivio*, existe un término que también se utiliza mucho en la jerga teatral: convención. De acuerdo con el *Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis, la convención es el

Ensemble des présupposés idéologiques et esthétiques, explicites ou implicites qui permettent au spectateur de recevoir le jeu de l'acteur et la représentation. La convention est un contrat passé entre l'auteur et le public selon lequel le premier compose et met en scène son œuvre d'après des normes connues et acceptées par le second. La convention comprend tout ce sur quoi salle et scène doivent tomber d'accord pour produire la fiction théâtrale et le plaisir du jeu dramatique (69).

En este sentido, la naturaleza del *convivio* permite claramente que se den convenciones entre compañía y espectadores. Por su parte, la documentación audiovisual de una obra de teatro sólo podría considerarse una convención entre la compañía y la/el curador encargado de programar más funciones, en donde el acuerdo implica que el montaje que está viendo en pantalla es parecido a lo que se va a ver en su festival o espacio. Una parte de la información de la experiencia puede completarse, por un lado, en un dossier o carpeta del proyecto en donde se le explican los detalles de la puesta en escena que no se pueden percibir solamente con ver el video y, por otro lado, en la capacidad de la o el productor para complementar con la explicación, para que, la/el especialista quien especta pueda imaginar cómo podría ser la experiencia vivencial. Ahora bien, esta misma documentación audiovisual deja de ser convención al momento de compartirse vía redes sociales, puesto que la compañía creó el registro para otro espectador. La persona que mira este registro no obtiene la experiencia completa primeramente porque no comparte tiempo, ni espacio con la compañía. Y más aún, al no tener un dossier, una plática con quien produce y saberes particulares del teatro que le ayuden a visualizar la información faltante, recibe una experiencia bastante incompleta. Todos estos son indicadores de que no hay un acuerdo establecido entre quien produce y quien especta. Las condiciones indispensables para la correcta recepción de los contenidos estéticos no se dan y muy probablemente el goce estético tampoco suceda.

El *tecnovivio interactivo* está intermediado igual que la grabación, pero, a diferencia de esta, comparte el espacio virtual con el espectador y un tiempo real o presente, esto implica que, para que suceda la convención, habrá condiciones indispensables que se deban establecer antes de la presentación, ya sea en la publicidad del evento o al inicio de este. El acuerdo o convención puede implicar una acción tan sencilla como pedirle a quienes espectan que apaguen sus cámaras y micrófonos, en caso de que sea una transmisión en vivo vía zoom o cualquier plataforma virtual para

realizar videoconferencias; que coloquen algún tipo de vista para organizar sus pantallas (como la vista galería si se desea compartir varias imágenes en pantallas distintas o vista de expositor si se desea que quien especta pueda enfocar su atención en una sola persona). Así también, la convención puede implicar acuerdos e instrucciones más complejas como las que explica Sarabia en la crítica teatral referenciada anteriormente:

Luego de confirmar tu asistencia a la función, un administrador te agrega a un grupo de Whats. Se nos indica que las instrucciones irán facilitándose mientras transcurre el ejercicio escénico interactivo. Por medio de preguntas detonadoras, nos invitan a la definición ética sobre asuntos políticos modernos [...] las cosas se van poniendo vertiginosas; mientras el chat continúa incendiándose (tengo la sospecha que algunos de estos provocadores son parte del equipo creativo, pero no podría afirmarlo), de pronto suena el teléfono. Se nos advierte al principio que en caso de recibir una llamada esta debe tener prioridad por encima del chat [...] (Sarabia, párr. 5 y 6).

A partir de estas reflexiones sobre la convención, surge la pregunta: ¿qué tan estrecha y flexible podría ser la relación entre convención *tecnovivial* con goce estético y valoración crítica del evento? Para responder a dicha pregunta, primero tendríamos que volver a reflexionar sobre los roles activo y pasivo de un espectador. Podríamos decir que la pasividad en el espectador implica capacidad, libertad y voluntad de este para desconectarse en cualquier momento del espectáculo que está “presenciando”. Esto es muy fácil lograrlo al ver un producto audiovisual o el registro en video de una obra de teatro, porque en cualquier momento el espectador, puede detener la grabación porque no hay convención de por medio con nadie. Es decir, el acuerdo es con uno mismo. Si se quiere, se puede continuar viendo, si no, se puede detener, regresar, adelantar o incluso, abandonar. En el caso del *tecnovivio* esto es menos sencillo para quien especta, porque la serie de reglas aceptadas implican una convención con

quien produce. En este caso, se entra en un juego y se aceptan sus reglas *tecnoviviales* hasta que se termine. El detener, regresar o adelantar no es posible (a menos de que sea parte de la convención). El abandonar el evento implica un compromiso moral no cumplido hasta el final, tal como en el foro teatral.

4. Efectos del cuerpo, la presencia y el presente en una convención teatral

Jorge Dubatti explica que el teatro “es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del *convivio*”. Sin embargo, en funciones de teatro convivial, hay casos de espectadores que se perciben tan pasivos que, aunque su cuerpo esté presente, podría afirmarse que hay otra parte de ellas y ellos que no lo está. En torno a la presencia del cuerpo, el filósofo y director teatral J.-F. Chevallier explica:

El cuerpo presente no es la totalidad de la presencia de un cuerpo. Ése, alberga diferentes “lugares del ser” (estar) más o menos alejados del campo de la conciencia: paisajes primordiales adormecidos en el corazón de nuestras células, zonas del inconsciente, sistemas pulsionales e instintivos, movimientos infra-delgados, antojos, sueños. Y esos encajes sobre lugares se mueven sobre lugares con velocidades diferenciadas en escalas espacio-temporales variables (Micheletti y Chevallier, *La presencia del cuerpo, el cuerpo de la presencia* 79).

Si el cuerpo está vivo y la vida no solo depende de lo físico, sino de todos estos “lugares del ser” de los que habla Chevallier entonces los efectos que se dan en el cuerpo del espectador son resultado no solo de la experiencia aurática? y convivial con otros cuerpos, sino también de un cuerpo que piensa, intuye, sueña, se ilusiona... Hablamos no de la parte de nuestros cuerpos que percibe con sus cinco sentidos, sino la que también identifica, nombra, analiza e interpreta. Por lo que, en la medida en que esta totalidad de presencia en los cuerpos generan una convención con otros cuerpos en un espacio en donde se comparte el tiempo presente, entonces muy posiblemente se pueda experimentar el

goce estético *tecnovivial*. Con esto no quiero decir que el *tecnovivio* sustituirá al *convivio*, sino que la convención que implica una hibridación entre el lenguaje escénico y el audiovisual es cada vez más aceptada por las y los espectadores. Si estos espectadores entran cada vez más seguido al juego *tecnovivial* que les exige participar activamente con otra parte de su presencia y no sólo con una parte su cuerpo, entonces posiblemente se estará entrenando la mente de este espectador para que, al volver a los foros teatrales no se conforme solamente con la presencia parcial de su cuerpo.

5. Conclusión

El COVID-19 ha causado muchas muertes, así como lo han hecho algunas enfermedades en otros tiempos. En el siglo XVII la compañía de actores de Shakespeare se iba de gira artística a las provincias mientras las epidemias cedían. Este año también hay un lugar hacia donde las compañías de actores podrían irse de gira de manera temporal: el espacio virtual. Pero toda gira implica un viaje y todo viaje implica esfuerzos por parte del viajero para conocer cosas nuevas, invertir, adaptarse... Un viajero nunca regresa completamente igual a su lugar de origen, por lo que, todo viaje también influye y modifica la visión y las formas de pensar y crear del viajero. Por eso creo que estamos viviendo una transición histórica en las formas de hacer teatro. Entonces, a partir de la contingencia sanitaria, ¿es posible hablar de un teatro del pasado, del presente y del futuro? Sí y no. Sí, porque hablar de un teatro del pasado o futuro sería hablar sobre distintos contextos históricos, subjetividades, formas de vivir y convivir en el teatro. Y no, porque el teatro acontece, es decir, todo el tiempo es presente y, por lo tanto, deberíamos asumir que está en constante transformación. El presente actual nos exige repensar la creación escénica y comunicarnos con otras partes de nuestros cuerpos que quizá estén presentes en el espacio virtual. Sirva ese espacio virtual para crear nuevas reglas y jugarlas en este nuevo horizonte cotidiano; para imaginar un universo de posibilidades, cronotopos y dimensiones infinitas en donde la creatividad no sólo apa-

rece por necesidad, sino que también, es capaz de dejar una herencia cultural que transforme, para bien, al teatro y a la humanidad.

La construcción de la masculinidad a través de la atenuación en textos orales

Tres casos de mujeres jóvenes de Monterrey

Liz Maleni Uribe Martínez
Tecnológico de Monterrey
maleni.uribe.mtz@gmail.com

Resumen: Se considera al discurso como una acción que responde a representaciones de los grupos sociales a los que pertenecen los interlocutores. En este trabajo se propone que algunos rasgos de las masculinidades pertenecientes a una cultura pueden reconocerse a partir de un análisis del discurso enfocado en la atenuación utilizada por mujeres, identificada en textos orales.

Palabras clave: masculinidades, atenuación, textos orales, discurso, análisis del discurso

Résumé : Le discours est considéré comme une action qui répond aux représentations des groupes sociaux auxquels appartiennent les interlocuteurs. Dans ce travail, on propose que certaines caractéristiques des masculinités appartenant à une culture puissent être reconnues à partir d'une analyse du discours axé sur l'atténuation utilisée par les femmes et identifiée dans les textes oraux.

Mots-clés : masculinités, atténuation, textes oraux, discours, analyse du discours

Abstract: Discourse is considered an action that responds to the representations of the social groups to which the speakers belong. In this work, it is proposed that some characteristics of culturally-owned masculinities can be recognized from an attenuation-focused discourse analysis used by women, which is identified in oral texts.

Keywords: masculinities, attenuation, oral text, discourse, discourse analysis

Introducción

Durante años el texto escrito mantuvo la ventaja de almacenaje, característica que el discurso oral no posee por naturalidad. En su estudio *El lenguaje oral y escrito*, Guerra (90) describe cómo, hasta inicios del siglo XX, se le adjudicó a la escritura la capacidad de representar la realidad mostrada por el habla. En la actualidad, la posibilidad de grabar la voz ha permitido conservar y reproducir lo dicho por los interlocutores, lo cual mantiene el discurso oral al alcance para su estudio y análisis (Casamiglia y Tusón 44).

En este trabajo se analizan tres conversaciones orales transcritas. En *Linguistic Anthropology*, Alessandro Duranti (33) ha relacionado el discurso con la cultura, al plantear que los hablantes mantienen una relación ligada a su cultura mediante el discurso. Lo que plantea desde esta postura es que los miembros de un grupo social van a manifestar ideas y creencias propias de su cultura a través de su discurso. Esto se demuestra, por ejemplo, con los estudios sobre las estrategias discursivas de cortesía, las cuales parecen manifestarse en los discursos de todas las culturas, pero de maneras distintas en cada una. Una conversación coloquial, como las que se analizan en este trabajo, constituye una actividad social que persigue un fin social claro. En esta investigación se resalta, entonces, la diferencia y la diversidad cultural que puede manifestarse incluso en una misma lengua dependiendo del grupo social que se analice. Se destaca la identificación de la pluralidad de estrategias y funciones que se manifiestan en una interacción discursiva y que, además, señalan la intención que se puede reconocer en cada acto de habla.

La atenuación es una estrategia discursiva cuyo fin es mitigar el contenido de lo que se expresa (Albelda 35). Albelda y Cestero (10) definen la atenuación como una función con valor pragmático cuyo objetivo radica en minimizar el efecto de lo dicho. La atenuación como un fenómeno pragmático-discursivo se lleva a cabo mediante distintos recursos lingüísticos o paralingüísticos y ayuda a disminuir los efectos negativos que pudiera provocar lo

dicho, es decir, modifica el acto perlocutivo (Cestero y Rodríguez 2). Para este trabajo se considera la atenuación como una operación lingüística estratégica que no solo pretende minimizar lo dicho, sino que también está relacionada con la manifestación de una actividad social como la de protección de la imagen en búsqueda de la aceptación del interlocutor. La protección de imagen se puede reconocer a partir del modelo de Brown y Levinson (61), quienes han establecido que toda persona tiene una imagen pública positiva y negativa, las cuales se crean por dos razones: obtener una aceptación social y expresar la libertad individual. Los conceptos de imagen positiva o negativa se emplean de acuerdo con los valores propios de cada cultura.

En este trabajo, el concepto de atenuación se relaciona con el de masculinidad, el cual, en términos generales, se define como los atributos, valores, comportamientos y conductas características del ser hombre en una sociedad determinada (Pizarro 21). Actualmente se habla de distintas masculinidades, ya que al ser un fenómeno variable, existen Masculinidades Tradicionales Dominantes, Masculinidades Tradicionales Oprimidas y las Nuevas Masculinidades Alternativas que se encargan de contribuir a la superación de la violencia contra las mujeres (Carabí 26; Flecha et al. 90). Pizarro (178) señala que estas masculinidades se asignan de acuerdo con el contexto social en el que se encuentre inmerso. De esta manera, tanto la imagen positiva o negativa como las masculinidades dependen de cada cultura. Esto quiere decir que algunas características de la masculinidad formarán parte de una imagen negativa o positiva según las corrientes ideológicas de cada sociedad.

Las Masculinidades Tradicionales Dominantes se han cuestionado a partir de los movimientos feministas en los que se considera el género como un constructo social, cultural e histórico (Butler 1). En este contexto, Butler (4) menciona a los medios discursivos como facilitadores de la construcción del género, ya que es a partir del discurso que el género adquiere significados y características según un contexto sociocultural determinado. De

esta manera y debido a que el género es construido en contextos socio-culturales, se producen múltiples formas de masculinidades según la cultura, sociedad y contexto.

Si bien se han realizado análisis que identifican las masculinidades presentes en algunas culturas (De Gregorio-Godeo 497, 153), para este trabajo se considera que se pueden identificar rasgos de las masculinidades a partir de un análisis del discurso enfocado particularmente en la atenuación. Esto debido a que, como ya se mencionó, la mayoría de las ocasiones las funciones generales de la atenuación están relacionadas con la preservación de una imagen positiva, la cual puede ayudar a revelar las características que se consideran positivas para el género masculino.

En este trabajo se analizó la atenuación utilizada en el discurso coloquial de tres mujeres jóvenes (entre 22 y 24 años) de distintos grados de nivel educativo. Los textos orales analizados pertenecen al Corpus El Habla de Monterrey-PRESEEA¹. El análisis de los tres ejemplos que aquí se presentan se hace primero a través de la atenuación, explicando los procedimientos lingüísticos y paralingüísticos que se utilizaron en la intervención. Esto como una forma de comprobar que se trata de una intervención atenuada. Enseguida, se analizan las representaciones de masculinidad que se reflejan a través de la función general de la atenuación, según cada caso.

El ejemplo 1 muestra una intervención de la mujer de nivel socio-educativo superior (licenciatura terminada) ocurrió cuando se le preguntó a la informante sobre la llamada *guerra sucia* en las elecciones a la presidencia a lo que la informante respondió:

(1) I: ... eso es de ley / si t' te pones a ver / si en tu facultad v<[a]>a<[a]>ber elecciones de director / ay que < cita > aquel no / que <[e]>s gay </ cita > / o cosas así < risas / > siempre v<[a]>a<[a]>ber un detalle (MONR_M13_033)

¹ El corpus El Habla de Monterrey-PRESEEA está conformado por 108 conversaciones coloquiales semi-dirigidas y cuenta con el número de Registro ante la SEP 03-2010-091313044500-01 y número ISBN 978-607-95643-2-2.

En el ejemplo 1 la informante utiliza la risa como un elemento paralingüístico de atenuación con una posición discursiva final o posterior al segmento discursivo afectado, el cual es dar como ejemplo que un candidato podría iniciar una guerra sucia al decir que el candidato contrario era homosexual. Se observa también el uso (aunque no frecuente) del empleo de una palabra extranjera (*gay*) para atenuar el contenido. De esta manera, la informante mitiga lo que dice, ya que el decir la palabra homosexual en español amenaza la imagen positiva del otro, al tener una mayor fuerza ilocutiva que su traducción al inglés.

A través del ejemplo 1 se observa que el empleo de una palabra extranjera (*gay*) para atenuar el contenido. De esta manera, la informante mitiga lo que dice, ya que el decir la palabra homosexual en español supone una amenaza a la imagen del otro, pues tiene una mayor fuerza ilocutiva que su traducción al inglés. A través de este ejemplo se observa que el ser homosexual implica una imagen negativa del hombre, ya que la informante utiliza este rasgo como un ejemplo que suele emplearse en la guerra sucia para agredir a un candidato a la dirección de una Facultad. Es interesante observar cómo en el ejemplo se interpreta que el ser homosexual puede ser utilizado para agredir o incluso desacreditar a un hombre candidato a un puesto jerárquicamente alto en una Universidad. De acuerdo con Carabí (16) el comportamiento heterosexual se consideró el único posible como garante de la masculinidad del varón, esto según la Masculinidad Tradicional. Al respecto, Andrés en *La homosexualidad masculina* (121) menciona que en algunas zonas rurales de México se consideran equiparables los términos *homosexual* y *femenino*, por lo que la imagen de un homosexual masculino resulta conflictiva. A pesar de que Monterrey es una zona urbana, en el ejemplo se observa que la homosexualidad no solo no forma parte de la masculinidad en la cultura, sino que es algo negativo que puede ser incluso ofensivo.

En el habla de la informante del nivel socio-educativo medio (grado técnico terminado) también se identificó que el uso de la

atenuación reveló representaciones de las masculinidades. En el ejemplo 2 la informante narra una situación de riesgo que vivió:

(2) I: una vez estábamos en el Chilis <observación_complementaria = nombre de un restaurante bar /> / de aquí de Garza Sada / un martecitos / mi hermana Ale / y mi grupo este de amigas de las casadas que / que nos juntamos / y otro grupito mío de amigas / y estábamos en el área del bar / haz de cuenta porque ya no había mesas / este / en el restaurant (MONR_M12_022)

En el ejemplo 2 se observa que la informante ve amenazada su imagen positiva al decir que sus amigas y ella estaban sentadas en el área de bar. Esta acción podría indicar que se reunió con sus amigas a tomar bebidas alcohólicas. Es por ello que la hablante justifica el hecho de que estuvieran sentadas en el bar y no en el restaurante, primero con la expresión *hacer de cuenta*, con la que se le pide al oyente que imagine o que comparta la misma postura; y enseguida con la partícula *porque*. Culturalmente en México el consumo y abuso de alcohol en mujeres se relaciona con una imagen negativa; incluso el que mujeres estén solas en un restaurante, que no estén acompañadas de otros grupos semejantes, o bien que estén con amigas, es una noción que indica lo imposible. Debido a esto, la informante autoprotege su imagen negativa de un contenido que considera amenazante mediante una justificación. Esto revela que el área de bar es un área masculinizada; es decir, está permitida para el género masculino, por lo que el consumo de alcohol en ellos no es una amenaza para su imagen. Por lo tanto, otro rasgo característico de la masculinidad en la cultura a la que esta hablante pertenece, es que el hombre tiene permitido tomar bebidas alcohólicas, ya que cuenta con un área específica para hacerlo (el bar), al cual las mujeres deben justificar su entrada y/o permanencia.

Por otro lado, la informante menciona que acudió al restaurante un *martecitos*, esta aclaración la hace porque así se le conoce coloquialmente al día en que las mujeres se reúnen con sus ami-

gas. Además, ella señala el día en que sucedió la anécdota justo antes de mencionar con quién acudió al restaurante (su grupo de amigas “las casadas”). Se encuentra una relación entre el uso de *martecitos* con el hecho de que era un grupo de mujeres casadas, actuando el diminutivo como una justificación de la reunión de las amigas. Al no encontrarse un concepto equivalente o similar al de *martecitos* para los hombres, se considera que, al menos lingüísticamente, ellos no cuentan con recursos para justificar sus reuniones con amigos, sean casados o solteros debido a que no necesitan dicha justificación, al menos para salir a un bar. Por lo que otro rasgo de la masculinidad en la cultura de Monterrey sería su libertad para reunirse con sus amigos cualquier día de la semana, sin la necesidad de justificar o explicar el uso de su tiempo libre.

En cuanto a la hablante del nivel socio-educativo bajo (secundaria trunca), se encontraron rasgos característicos de la Masculinidad Tradicional como se muestra en el ejemplo 3 donde se le preguntó si “le alcanzaba” con lo que ganaba su esposo:

(3) I: pues <alargamiento/> / cuando me llega el recibo de la luz sí pero / pues mi hermano me ayuda ahí sí pero con lo demás no. (MONR_M11_008)

Si bien la respuesta de la informante es en cierta medida que sí “le alcanza” se observa que no es así, ya que de serlo no requeriría del apoyo económico de su hermano. Esto refleja que, para esta informante, el no proveer suficiente sustento económico a su familia se considera una imagen negativa para el hombre. Por lo tanto, el padre de familia es visto como proveedor y su imagen se puede ver severamente amenazada si su esposa indica que su salario no es suficiente para mantener a la familia. En este caso el rol masculino es el de sustentar económicamente los gastos de su familia, ya sea su esposa e hijos, o hermana. Además, ella no puede ser relacionada con hombres que no proveen, porque la cambiaría de concepto, de percepción; esto afecta la imagen tanto del hombre como de la mujer.

Más adelante en la misma conversación, se le pregunta a la informante cuál es el salario de su esposo, a lo que ella responde lo que se presenta en el ejemplo 4:

(4) I: lo que pasa es de que / yo en sí no te puedo dar una cantidad / porque / él no tiene un <alargamiento/>

En el ejemplo 4 la entrevistadora hizo una pregunta de forma directa para obtener una cifra respecto al salario del esposo de la informante². Es común que este tema resulte incómodo para algunas personas, debido a que se considera una indiscreción hacer ese tipo de cuestionamientos. En el corpus Habla de Monterrey-PRESEEA 2006-2010 ya se ha identificado atenuación en casos similares y se ha observado atenuación incluso por parte del entrevistador al hacer la pregunta (González 16). En este caso se analiza la atenuación de la informante, la cual se presenta desde el inicio de la respuesta al utilizar la partícula justificadora *lo que pasa es*. No obstante, la hablante recurre al dequeísmo para aplazar aún más su respuesta, lo que resulta en la expresión *lo que pasa es de que*. Enseguida se observan más procedimientos de atenuación como la frase *yo en sí*, la cual se considera como una construcción acotadora a la opinión propia. Enseguida la informante vuelve a utilizar la justificación antes de decir el segmento atenuado (él no tiene un), en el cual se presenta una estructura suspendida al final como un último procedimiento de atenuación. Más adelante en la entrevista, la informante explica que su esposo no tiene un salario fijo.

Al igual que en la intervención donde la informante responde si el salario de su esposo era suficiente para los gastos básicos de la casa, en este último ejemplo la informante utiliza diferentes procedimientos de atenuación para proteger la imagen de su esposo y evita decir que no tiene un salario fijo. Esto confirma la importancia de la imagen del hombre masculino como provee-

² Esta pregunta formaba parte de un cuestionario final para estimar el nivel socio-económico de la informante.

dor. Este rasgo puede ser resultado del nivel socio-educativo bajo al que pertenece la hablante, quien no concluyó su educación básica (estudió hasta segundo de secundaria) debido a un embarazo. Por lo que parece ser que esta representación de la Masculinidad Tradicional sigue vigente al menos en dicho nivel socio-educativo.

Conclusiones

Como se mencionó al inicio de este trabajo, la manera en la que se percibe y construye la masculinidad incluye una serie de valores, actitudes e ideologías que conforman una cultura en particular. El discurso, al ser un reflejo y vehículo de la cultura puede analizarse para reconocer los rasgos de la masculinidad característicos de la misma. A lo largo de este trabajo se pudo observar que en textos orales la función general de la atenuación, al estar relacionada con la protección de la imagen, puede ayudar a identificar representaciones de la masculinidad pertenecientes a una cultura en particular.

A partir de los casos analizados, se logró reconocer cuatro rasgos principales relacionados con la masculinidad en Monterrey. El primero de ellos es que lo masculino no se relaciona con la homosexualidad, ya que el hacerlo resulta en una imagen negativa del hombre y que amenaza su masculinidad. Es decir, lo masculino sólo puede ser heteronormado, heterosexualo. Por otro lado, se observa que la masculinidad va acompañada de una libertad de la disposición del tiempo libre. Un ejemplo de ello es la libertad para reunirse con amigos en cualquier momento de su tiempo libre e ingerir bebidas alcohólicas sin la necesidad de justificarse o ser juzgado por ello. Al contrario, son aspectos que se encuentran tan ligados a la masculinidad, que lo opuesto resulta en la falta de ésta. El tercero sería que el rol masculino se relaciona con cierto grado de protección hacia la mujer; ya que si hay un grupo de mujeres se puede llegar a decir que están solas. El último rasgo masculino que se logró identificar es el rol proveedor, quien ofrece sustento económico a su familia.

Es importante considerar que cada una de las características de la masculinidad identificadas a través de la atenuación, se reconocieron en el discurso de tres mujeres de distintos niveles socio-educativos. No se puede afirmar con certeza que cada una de ellas sea característica de toda la cultura actual en Monterrey. Lo que sí se puede afirmar es que a partir de la atenuación es posible identificar las representaciones de lo masculino en textos orales. Esto sucede debido a la relación tan estrecha con la imagen pública que tienen tanto la atenuación como la masculinidad.

Finalmente, al igual que el ejercicio realizado en este trabajo, también se podrían analizar los rasgos femeninos. Un ejemplo de ello sería que en una de las entrevistas la hablante utiliza alrededor de 6 procedimientos lingüísticos de atenuación distintos para decir que no sabe condimentar la comida; en ese caso la función principal es autoproteger su imagen. En ese caso particular, lo que hace la hablante es evitar ser calificada negativamente, debido a que la imagen de lo femenino tiene rasgos existentes y preferibles, como el saber cocinar. Este y otros ejemplos se pueden considerar para análisis futuros que incluyan tanto hombres como mujeres, los cuales podrían en consecuencia facilitar un análisis profundo de las relaciones de género a través de la atenuación en textos orales.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor Wiesengrund. *Teoría estética. Obra completa VII*. Eds. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.
- _____. *Teoría estética*. Torino: Einaudi, 1975.
- Aguirre, Coral. *Lenguaje y deseo. La correspondencia de Alfonso Reyes y Nieves Gonnet*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018.
- Alazraki, Julio. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983.
- _____. “Los últimos cuentos de Julio Cortázar”. *Revista Iberoamericana*. 51, 130-31(1985): 21-46.
- _____. “Tema y sistema de *Prosa del observatorio*”. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. España, Barcelona: Anthropos, 1994. 261-280.
- _____. “¿Qué es lo neofantástico?”. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Ed. José Miguel Sardiñas Fernández. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Literatura, 2007. 201-214.
- Albelda, Marta. “¿Cómo se reconoce la atenuación? Una aproximación metodológica basada en el español peninsular hablado”. *(Des)Cortesía en español. Espacios teóricos y metodológicos para su estudio*. Roma-Estocolmo: Università Roma Tre - Stockholm University. Programa EDICE 2010. 1-19. Web. 16 ag. 2020. <www.edice.org>

- ___ y Ana María Cestero. “De nuevo, sobre los procedimientos de atenuación lingüística.” *Español actual: Revista de español vivo*, XCVI (2011): 9-40.
- Alberdi, Juan Bautista. “Política y sociedad en Argentina”. *Obras políticas*. Ed. Oscar Terán. Barcelona: Ediciones Linkgua, 2020. 13-20.
- Alemaný Bay, Carmen. “La forma externa del poema en la poesía chilena: de la vanguardia a los albores del siglo XXI”. *América sin nombre* 16 (2011): 54-62. Web. 19 jul. 2019. <<https://americasinnombre.ua.es/article/view/2011-n16-la-forma-externa-del-poema-en-la-poesia-chilena-de-la-vanguardia-a-los-albores-del-siglo-xxi>>
- ___ y Cecilia Eudave. “Presentación”. New perspectives on the fantastic: Hispanic-American and Spanish female authors (21st century). *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico / Research Journal on the Fantastic*. 1 (2020): 9-15.
- Almada, Selva. *Chicas muertas*. Buenos Aires: Ramdon House, 2015.
- ___ y Federico Schirmer. “A esta nena la mataron”. *Revista Anfibia*. Web. 22 jun. 2020. <<http://revistaanfibia.com/cronica/a-esta-nena-la-mataron/>>
- Almarza, Sara. “La frase Nuestra América : historia y significado”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 43 (1984): 5-22.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel-Espasa Calpe, 1997. 17-81.
- Álvarez Castro, Luis. “El personaje-escritor en la narrativa breve de Unamuno: metaliteratura y autobiografía”. *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno* 42 (2006): 13-38.
- Amar Sánchez, Ana María. “La ficción del testimonio”. *Revista Iberoamericana*, LVI, 151 (1990): 447-461.
- Anaya Ferreira, Nair María. *La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa*. México: UNAM, 2001.
- Andrés, R. “La homosexualidad masculina, el espacio cultural entre masculinidad y feminidad, y preguntas ante una crisis”. *Nuevas Masculinidades*. Eds. A. Carabí y M. Segarra. España: Icaria E, 2000. 121-132.
- Annino, Antonio. “Soberanía en lucha”. *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*. Coords. François-Xavier Guerra y Antonio Annino. México: FCE, 2003. 152-184.

- Araújo, Helena. “Escritura femenina. El campo vedado y la paradoja”. *Maschere: le scritture delle donne nelle culture iberiche*. Eds. Regazzoni, Susanna e L. Buonomo. Roma: Bulzoni, 1994. 17-18.
- Ardao, Arturo. *Génesis de la idea y el nombre de América latina*. México: UNAM-Centro de investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2019.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 1985. [Buenos Aires: Editorial Latina, 1926].
- Astudillo Figueroa, Alexandra. “Teoría literaria latinoamericana y el locus de enunciación desde América Latina”. *Pensamiento Crítico*. Ed. Catherine Walsh. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2005. 191-210.
- Audran, Marie. “Resistencias corpopolíticas en Argentina. Monstruos femeninos levantándose contra los desaparecidos”. *Rebell*, 3, 7 (2017): 76-96.
- Austin, John Langshaw. *How to do things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. Ed. J. O. Urmsion. Londres: Oxford University Press, 1962.
- Ávalos Reyes, Marcos Eduardo. “Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección”. *Connotas* 19 (2019): 53-70.
- Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helana S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 237-409.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoevski*. México: FCE, 2003.
- Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana*. México: Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 927.
- Balderston, Daniel. “Cryptogramme and Scripture: Losing Count in ‘La escritura del dios’”. *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press, 1993. 69-80.
- Barajas García, José Miguel. “Como si fuera un montón de piedras: Mallarmé y Rilke en *Pedro Páramo*”. Tesis de maestría. Dir. Teresa García Díaz. Universidad Veracruzana, 2017.
- Barreda, Gabino. *Oración Cívica*. México: UNAM, 1979.

- Barrera Enderle, Víctor. “Una nueva teoría de la escritura: Alfonso Reyes y la literatura epistolar”. *Alfonso Reyes y el género epistolar*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009. 75-86.
- Battaglia, Diana. “The ‘other’ Havana of Leonardo Padura Fuentes: Palimpsests, heterotopias and cultural subversion in *La neblina del ayer*”. *Journal of Romance Studies* 14, 3 (3014): 54-66.
- Bello, Andrés. *Gramática de la Lengua Castellana, destinada al uso de los americanos*. Valparaíso: Tornero y Torres Editores, 1875.
- _____. y Juan García del Río. *La biblioteca Americana, o Miscélanea de la Literatura, Artes i Ciencias*. Londres: G. Marchant, 1823.
- _____. “Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar la ortografía americana”. *El repertorio americano*. Londres: G. Marchant, 1826. 27-41.
- Bello, Mayerín. “De Ena Lucía Portela *Ad ephesios*”. *Mitologías Hoy*. 10 (2014): 129-137.
- Benítez Andrés, Rosa. “¿Algo nuevo con los *novísimos*?”. *Bulletin of Hispanic Studies* LXXXII. 5 (2015): 551-66.
- Benítez Pezzolano, Heber, coord. *El otro lado: disrupciones en la mimesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya (desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo XXI)*. Montevideo: CSIC, 2018.
- Beristáin de Souza, José Mariano. *Biblioteca Hispano América Septentrional*. Santiago de Chile: Elzeviriana, 1897.
- Bianchi, Soledad. “Reiterar la forma de lo inasible: una mirada a la poesía de Tomás Harris”. *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 41 I sem. (1997): 225-228. Web. 12 febr. 2019. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83016.html>>
- Binns, Niall. “T.S. Eliot y la *otra vanguardia* chilena (Neruda y Parra)”. *Arrabal* 1 (1998): 175-182.
- Bisपुरi, Valerio. “Le nuove desaparecidas”, *Internazionale*, 3-9 marzo, (2017): 67-71.
- Blixen, Carina. “Una lección de vida”. *El País Digital*. 16 nov. 2007. Web. 07 jul. 2020. <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Hector_Galmes/lib/exe/fetch.php?media=articulo_carina_blixen.pdf>
- Boldy, Steven. *A Companion to Juan Rulfo*. United Kingdom: Tamesis, 2016.

- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires. Poemas*. Buenos Aires: Edición del Autor, 1923.
- _____. “La Biblioteca Total”. *Miscelánea*. Barcelona: Debolsillo, 2012. 392-394 [*Sur*, IX, 59 (1939)].
- _____. “La Biblioteca de Babel” en *Ficciones*, Madrid: Alianza, 1971: 86-98 [*Sur*, Buenos Aires, 1944].
- _____. “Fervor de Buenos Aires”. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. “Evaristo Carriego”. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. “El Aleph”. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. “Profesión de fe literaria”. *El tamaño de mi esperanza* [1926]. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996, 4 vols.
- _____. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999 [*Autobiographical Essay*, with Norman Di Giovanni. *The New Yorker*, September, 1970].
- _____. “El cuento policial”. *Borges oral* [1979]. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- _____. *Poesía completa*. Barcelona: Debolsillo, 2016.
- Bortignon, Martina. *Marginalidad y enunciación. Poesía chilena 1983-2009*. Tesis doctoral. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.
- Breton, André. “Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non. Prolegomena to a Third Manifesto of Surrealism or Else”. *VVV* 1 (1942): 18–26.
- _____. “Manifeste du surréalisme, 1924”. *Œuvres complètes*. Ed. Marguerite Bonnet, en colaboración con Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert y José Pierre (Vol. I). Paris : Gallimard, 1988. 309–346.
- _____. *Manifestos del Surrealismo*. Ed. Aldo Pellegrini. Buenos Aires. Editorial Argonauta, 1992.
- Briz, Antonio. “La (no)atenuación y la (des)cortesía, lo lingüístico y lo social: ¿son pareja?”. *Miradas multidisciplinares a los fenómenos de cortesía y descortesía en el mundo hispánico*. Barranquilla: Programa EDICE, 2012. 33-75.
- _____. y Grupo Val.Es.Co. “Un sistema de unidades para el estudio del lenguaje coloquial.” *Oralia2*, VI (2003): 7-61.
- Brown, P., y S. Levinson. *Politeness. Some Universals in Language Use*. Cam-

- bridge: Cambridge University Press, 1987.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Intr. Elio Piñón. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- _____. “Montaje”. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000. 137-151.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.
- _____. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *Le viste la cara a Dios*. Sigueleyendo. 2011. Web. 10 jun. 2020.
<<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsd-GRVbWFpbnxwZGZzc3MxfGd4OjFIYzdiMjY2MDRkOG E0MWI>>
- ____ e Iñaki Echeverría. *Beya*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.
- Canelo, Marta Pascua. “Un boom en femenino: realismo íntimo y reencantamiento ético en la última narrativa hispanoamericana”. *Apostasía*. 11 (Radicantes) (2020): 29-35.
- Cannavacciuolo, Margherita y Alberto Zava, eds. *Diaspore Quaderni di Ricerca 2. Scritture plurali e viaggi temporali*. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 2013. *Edizioni Ca’ Foscari*. Web. 30 sept. 2020.
<<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-97735-41-0/>>
- ____. et al., eds. *Jorge Luis Borges. Viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas*. Olms: Hildesheim, 2018. *Olms Weidmann*. Web. 30 sept. 2020.
<<http://www.olms.de/search/Detail.aspx?pr=2009484>>
- Cánovas, Rodrigo. “Zurita chilensis: nuestro dolor, nuestra esperanza”. *Libn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Chile: Flacso, 1986. 57-93.
- Carabí, A. “Construyendo nuevas masculinidades: una introducción”. *Nuevas masculinidades*. Eds. A. Carabí y M. Segarra. España: Icaria, 2000. 15-28.
- Cárdenas Acuña, Ignacio. *Enigma para un domingo*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971.
- Carel, Havi. *Illness*. New York: Acumen, 2013.

- Carilla, Emilio. “Raíces del americanismo literario”. *Thesaurus* 3 (1968): 536-546.
- Carrió de la Vandra, Alonso. *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*. Buenos Aires: Ediciones Argentinas Solar, 1942.
- Casamiglia Blancafort, Helena y Amparo Tusón Valls. *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Castro García, María Isabel de y Lucía Montejo Gurruchaga. *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid: UNED, 1991.
- Castro-Klarén, Sara. “Cortázar, Surrealism, and Pataphysics”. *Comparative Literature* 27, 3 (1975): 218–236. Web. 26 jul. 2020 <Doi: 10.2307/1769547>
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad. Seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Cejudo, Sonia. “Escritura, cuerpo y voz en *Diario del dolor* de María Luisa Puga”. *Interdisciplina* 2.3 (2014): 163-187.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obras*. Tomo I. Ed. Buenaventura Carlos Aribau. Madrid: Editorial M. Rivadeneyra, 1846.
- _____. *Don Quijote de la Mancha*. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 2012.
- Cervero, Fernando. *Understanding Pain: Exploring the Perception of Pain*. Massachusetts: The MIT Press, 2012. [Versión para kindle].
- Cestero, Ana María, y Lidia Rodríguez. “Guía de estudios de la atenuación en los corpus”. PRESEEA. 2016. Web. 16 ag. 2020. <<https://preseca.linguas.net/Portals/0/Gu%C3%ADa%20de%20Estudios%20de%20la%20Atenuaci%C3%B3n%20en%20corpus%20PRESEEA.pdf>>
- Chanan, Michael. “Nostalgia de la luz”. *La Fuga* 14 (2012). Web. 12 en. 2019. <<http://lafuga.cl/nostalgia-de-luz/586>>
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder S.A, 1986.
- Chiani, Miriam. “La manada, el conjuro, la fiesta, la deriva. Sobre Mariana Enríquez, Marta Dillon, Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara”. Org. Adriana Mancini. Visiones contemporáneas. Notas sobre literatura argentina. *Landa*, 8,1 (2019): 187-209.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

- Cixous, Hélène. “Le Rire de la Méduse”. *L’Arc*, 61 (1975): 39-54.
- Clark, Arthur W. *The Wounded Storyteller*. 2ª ed. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2013.
- Clark, L. D. *Dark Night of the Body: D. H. Lawrence’s The Plumed Serpent*. Austin: U of Texas P, 1964.
- Colloquia*. (2017-2020). CRIMIC-Sorbonne Université. Web. 30 sept. 2020. <<https://colloquiasal.com/>>
- Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- “Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución. Género policiaco. Diciembre de 1972”. *Moncada*, Año VII, 1, junio de 1972.
- Corrotto, Paula. “El otro boom latinoamericano es femenino”. *El País*. 14 ag. 2017. Web. 12 jun. 2020. <https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html>
- Cortázar, Julio. “Teoría del túnel”. *Obra crítica*. Ed. Saúl Yurkievich (Vol. 1). Madrid: Alfaguara, 1947.
- _____. “Muerte de Antonin Artaud”. *Obra crítica*. Ed. Jaime Alazraki, (Vol. II). Madrid: Alfaguara, 1948. 153–155.
- _____. *Último round*. México: Siglo XXI, 1965.
- _____. “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”. *Los nuestros*. Ed. Luis Harss. Buenos Aires: Sudamericana, 1966. 252-300.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: RM, 1967.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores, 1967.
- _____. “Casa tomada”. *Bestiario*. 11va. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. 9-18.
- _____. *La casilla de los Morelli*. Ed. J. Ortega. Barcelona: Tusquets, 1973.
- _____. “El auténtico escritor latinoamericano es un hombre comprometido”, D.L. Pitty. *El Gallo Ilustrado*. Mars, 1975. 6-9.
- _____. “Cortázar: no soy un hombre de ideas, sino de intuiciones, de constelaciones”. José María Bermejo. *Ya*. 10 nov. 1977. 9.
- _____. “Un escritor tiene derecho a divertirse”. Ernesto González Bermejo. *Cuadernos para el diálogo*, 1977. 51-53.
- _____. “Hago el amor con el idioma”. Hortensia Campanella. *El Socialista*. Abr. 1981. 40, 42-43.
- _____. “Pesadillas”. *Deshoras*. 3ra. ed. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1983. 123-36.
- _____. *Argentina: años de alambradas culturales*. Ed. Saúl Yurkievich. Barce-

- Iona: Munik Editores, S.A. 1984.
- ____. *Rayuela* [1963]. Santiago de Chile: Seix Barral, 1985.
- ____. “1.93 modelo para entrevistar (1980)”. Manuel Pereira. *Quimera*. 1993. 118: 18-24.
- ____. *Cuentos completos (1945-1966)*. Madrid: Santillana, 1995.
- ____. *Cuaderno de Zibuatanejo. El libro. Los sueños*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- ____. *Prosa del observatorio* [1972]. [Colaboración de Antonio Gálvez]. España: Lumen, 1999.
- ____. *Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2003.
- ____. *Último Round*. México-Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- ____. *Cartas a los Jonquières*. Ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Barcelona, Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- ____. *Cartas 1. 1937- 1954; Cartas 2. 1955-1964; Cartas 3. 1965-1968; Cartas 4. 1969-1976; Cartas 5. 1977-1984*. Ed. Aurora Bernárdez et Carles Álvarez Garriga. Barcelona - Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- ____. “Cuello de gatito negro”. *Octaedro. Cuentos completos II*. México: Alfaguara, 2012.
- ____. “Manuscrito hallado en un bolsillo”. *Octaedro. Cuentos completos II*. México: Alfaguara, 2012.
- ____. “Recortes de prensa”. *Queremos tanto a Glenda. Cuentos completos II*. México: Alfaguara, 2012.
- ____. “Texto en una libreta”. *Queremos tanto a Glenda. Cuentos completos II*. México: Alfaguara, 2012.
- ____. *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Barcelona, Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- ____. “Conducta de los espejos de la isla de Pascua”. *Historias de cronopios y de famas. Cuentos completos I*. México: Alfaguara, 2015.
- ____. “Después del almuerzo”. *Final del juego. Cuentos completos I*. México: Alfaguara, 2015.
- ____. “El perseguidor”. *Las armas secretas. Cuentos completos I*. México: Alfaguara, 2015.
- ____. “Ómnibus”. *Bestiario. Cuentos completos I*. México: Alfaguara, 2015.
- ____. *Rayuela*. México: Alfaguara, 2015.
- Coscarelli, Adriana. “La historieta como recurso didáctico en la enseñanza ELE”. *Puertas abiertas* 5 (2009): 1-11.
- Cota Torres, Édgar y José Ruiz Méndez. «Heriberto Yépez». *En Voz Propia. In their Own Voices. Entrevistas con narradores de la frontera*

- México-Estados Unidos*. University of Colorado Colorado Springs- Universidad Autónoma de Baja California-Editorial Artificios. México: 2014. 253-264.
- Criales, José Pablo. “El triunfo de las escritoras argentinas”. *El País*, 5 noviembre 2019. Web. 5 jun. 2020.
<https://verne.elpais.com/verne/2019/11/05/mexico/1572908605_226000.html>
- Curiel, Fernando, ed. *Casi oficios: Cartas cruzadas entre Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes, 1922-1959*. México: El Colegio de México-El Colegio Nacional, 1994.
- Currie, Mark, ed. *Metafiction*. London: Longman, 1995.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- De Costa, René. *El humor en Borges*. Madrid: Cátedra, 1999.
- De Gregorio-Godeo, E. “El análisis crítico del discurso como herramienta para el examen de la construcción discursiva de las identidades de género”. *Interlingüística*, XIV(2003): 497–512.
- _____. *La construcción discursiva de la masculinidad: un estudio de consultorios en revistas para hombres de Reino Unido*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2009.
- “Declaración de principios del Gobierno de Chile”. 11 de marzo de 1974. *Archivo Chile*. Centro de Estudios Miguel Enríquez. Web. 20 nov. 2018.
<http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0005.pdf>
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Les Editions de Minuit. 1993.
- Dickinson, Emily. S.I. *The Poems of Emily Dickinson*. Variorum Edition, 2012. Versión electrónica.
- Domínguez, Nora. “Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres”. *Aletria*.1, 23 (2013): 137-147.
- Domínguez Gutiérrez, M. Carmen. “Héctor Galmés, un raro de la literatura uruguaya”, *Orillas*, 20 (2020): 1-2. Web. 08 ag. 2020.
<http://orillas.cab.unipd.it/orillas/wcontent/uploads/2020/07/2020_09Dominguez_arribos.pdf>
- Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: FCE, 1989.

- Dubatti, Jorge. “Convivio y Tecnovivio: El Teatro entre Infancia y Babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* IX (enero - diciembre 2015): 44-54.
- Dulou, Jérôme. *Julio Cortázar et Roger Caillois : du rêve au fantastique*. Tesis doctoral. Paris: Sorbonne Université, 2018.
- Duranti, Alessandro. *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Dusi, Nicola. *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino: UTET, 2003.
- Echavarría, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Echeverría, Esteban. *El matadero*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1871. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 15 ago. 2020. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-matadero-1871/html/ff17c72a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html >
- Eliot, T. S. *La tierra baldía*. Trad. Juan Malpartida. Barcelona: Círculo de lectores, 2001.
- Enríquez, Mariana. *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009.
- _____. *Chicos que vuelven*. Córdoba: Edivim, 2010
- _____. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- _____. *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- Estramil, Mercedes. “Héctor Galmés. Los frutos del insomnio”. *El País Cultural*. 6 may. 1994: 235.
- Ette, Ottmar. *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Favaro, Alice. “La «Beya» durmiente. Entre reescritura y transposición”. *Cuaderno 74. Artes dibujadas: cartografías y escenas de la Historieta, el Humor Gráfico y la Animación. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*. 20, 74 (2019): 43-56.
- Fell, Claude, comp. *La amistad en el dolor: Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes 1916-1959*. México: El Colegio Nacional, 1995.
- Fernández, Teodosio. “En búsqueda de la emancipación mental”. *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Madrid: Taurus, 1992. 38-56. Web. 20 mar. 2020.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-busca-de-la-emancipacion-mental/html/a5722076-6046-11e0-8d69-00163ebf5e63_2.html >

- Fernández Pequeño, José M. “La literatura policial”. *Historia de la literatura cubana*, Tomo III. Dr. Sergio Chaple. La Habana: Letras Cubanas, 2008. 534-548.
- Flecha, R., et al. “The New Masculinities and the Overcoming of Gender Violence”. *International and Multidisciplinary Journal of Social Sciences* II, 1 (2013): 88-113.
- Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- _____. *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.
- _____. *Dits et écrits 1954-1988*. Paris : Éditions Gallimard, 1994.
- _____. “Des espaces autres”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, (1984): 46-49 (conférence au Cercle d'études architecturales, Tunis, 4 mars 1967). [Ahora en *Dits et écrits. Vol. IV*. Paris : Gallimard, 1994. 752-762].
- _____. “Des espaces autres”. *Empan* 54 (2004-2): 12-19.
- _____. « Littérature et langage ». *La grande étrangère. À propos de littérature*. Paris : Éditions de l'Ehess, 2013.
- Frank, Roselyn M. “El estilo de *Los cachorros*”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 2-3 (1973-1974): 569-592.
- Fuentes, Carlos. *La cabeza de la hidra*. México: Alfaguara, 2014.
- Galimberti, Umberto. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli, 2013.
- Galmés, Héctor. *Las calandrias griegas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1977.
- _____. *La noche del día menos pensado*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1981.
- _____. *Final en borrador*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1985.
- _____. “Los espacios vacíos”. *Maldoror*, 20 (1985). Web. 5 ag. 2020. <<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/5669>>
- Gárate, Miriam V. “Réplicas y reflejos en una crónica de Juan Villoro: acerca de 8.8 El miedo en el espejo”. *Cuadernos de Literatura* 20, 40 (2016): 557-582.
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Barcelona: Literatura Random House, 2015.
- García Méndez, Luis Manuel. “‘Cuba es un país que mira al pasado’ (I). Entrevista a Leonardo Padura Fuentes. De la tetralogía de

- Mario Conde a *El hombre que amaba a los perros*?. *Cubaencuentro*, 19 dic. 2008. Web. 12 ag. 2020.
<<https://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/cuba-es-un-pais-que-mira-al-pasado-i-140519>>
- García Talaván, Paula. “Reescritura de La Habana en la narrativa de Padura Fuentes”. *Les Ateliers du SAL* 0 (2012). Web. 14 ag. 2020.
<<https://lesateliersdusal.com/numeros-anteriores/segunda-epoca-2/numeros-anterioressegunda-epoca-2numero0/articulos-0/articulo04/>>
- Garrido Alarcón, Edmundo. “Disolviendo las fronteras: «Land art» y poesía en la obra de Raúl Zurita”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 2013. Web. 10 jun. 2020.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/disolviendo-las-fronteras-land-art-y-poesia-en-la-obra-de-raul-zurita/html/004b1660-1c37-4691-9f7a-ec444446811d_2.html>
- Garrido Gallardo, Miguel A. “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”. *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: ARCO/LIBROS, 1988. 9-27.
- Gélinas-Lemaire, Vincent. *Le Récit architecte. Cinq aspects de l'espace*. Paris : Clisiques Garnier, 2019.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.
_____. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
_____. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
_____. *Figures III*. Paris : Point Essais, 2019.
- Giachino, Monica y Adriana Mancini, eds. *Diaspore Quaderni di Ricerca 10. Donne in fuga – Mujeres en fuga*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2018. *Edizioni Ca' Foscari*. Web. 30 sept. 2020.
<<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-288-8/>>
- Gide, André. *Journal des Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1972.
- Gilligan, Carol. “In a Different Voice” [1982]. *Feminisms*. Eds. Sandra Kemp y Judith Squires. Oxford: Oxford University Press, 1997. 146-152.
- Giraud, Paul-Henri, y Eduardo Ramos-Izquierdo, eds. *Colloquia. Lecturas/Lectures de Renga*. París: Sorbonne Université, 2017.

- Girondo, Oliverio. *Espantapájaros y otras obras*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- Glantz, Margo, comp. *Viajes en México: crónicas extranjeras (1821-1855)*. México: Secretaría de Obras Públicas, 1972.
- _____. *Borriones y borradores*. México: Ediciones El equilibrista, 1992.
- Gnutzmann, Rita. "El juguete rabioso: del aprendizaje a la escritura". *Revista de literaturas modernas*. 32 (2002): 67-89.
- Goloboff, Mario. "La primera novela de Roberto Arlt: el asalto a la literatura". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 1, 2 (1975): 35-49.
- _____. *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Peña Lillo/Ediciones Continente, 1998.
- Gómez-Montero, Javier y Eduardo Ramos-Izquierdo, coords. *Symcity 5. Escrituras y lectura plurales de la ciudad Iberoamericana*. Kiel: Christian-Albrechts-Universität zu Kiel-Universität Paris-Sorbonne, 2017. *Zeitschrift des Intensivprogramms "Europäische Städte"*. Web. 30 sept. 2020. <http://www.uni-kiel.de/symcity/ausgaben/05_2017/index.html>
- Góngora Marmolejo, Alonso de. *Historia de todas las cosas que han acaecido en el reino de Chile y de los que lo han gobernado [1575]*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 2001. Web. 12 nov. 2019. <http://www.historia.uchile.cl/CDA/fh_article/0,1389,SCID%253D10210%2526SID%253D404%2526PRT%253D10200%2526JNID%253D12,00.html>
- González, Ana Marco. "Y la Línea me Cruzó a mí. Escritura y Frontera en el Norte de México". *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Eds. Francisca Noguero et al. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014. 103-123.
- González, Armando. "Funciones de 'no sé' en tres grupos socioeducativos del habla de Monterrey PRESEEA". *XVII Congreso Internacional Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL 2014)*. Paraiba, 2014. 2825-49.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: ED-HASA, 1978.

- González Stephan, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.
- Gortázar, Alejandro. “Escribir (ficción) en tiempos de dictaduras de seguridad nacional: la obra de Héctor Galmés”. V Jornadas de Historia Política, Facultad de Ciencias Sociales (UDE-LAR), (2015): 1-8. Web. 10 mzo. 2020.
<https://www.academia.edu/13963409/Escribir_ficci%C3%B3n_en_tiempos_de_dictaduras_de_seguridad_nacional_la_obra_de_H%C3%A9ctor_Galm%C3%A9s>
- Greene, Graham. *The Power and the Glory*. New York: Penguin, 2003.
- Gremels, Andrea. “Dialogando con el surrealismo: Octavio Paz y *El arco y la lira*”. *Cuadernos Americanos* 165, 3 (2018): 129–144.
- Gunn, Drewy Wayne. *American and British Writers in Mexico, 1556-1973*. Austin: U of Texas P, 1974.
- Guerra Rodríguez, Claudia Edith. “El lenguaje oral y escrito, en paralelo”. Coord. Lidia Rodríguez Alfano. *Investigación sociolingüística. El habla de Monterrey: su trayectoria en una página electrónica*. México: Trillas, 2005. 90-97.
- Gutiérrez, Rafael. “Rosismo y peronismo en la historieta”. Gutiérrez, Rafael et al. *Abordajes y Perspectivas*. Salta: Ministerio de Educación de la Provincia de Salta, 2003.
- Guzmán, Patricio, dir. *Nostalgia de la luz*. Chile, Francia, Alemania: Blinker Filmproduktion-WDR/Cronomedia-Atacama Productions, 2010.
- Hadatty Mora, Yanna. “Julio Cortázar, la prosa de Moebius”. *Revista Digital Universitaria*. UNAM. 10 may. 2009. Web. 07 may. 2020.<<https://www.revista.unam.mx/vol.10/num5/art31/art31.pdf>>
- Harris, Tomás. *Cipango*. Santiago de Chile: FCE, 1996.
- _____. “Concepción, ciudad y ¿mito?”. *Mapocho* 55 I semestre (2004): 37-43. Web. 20 sept. 2018.
<<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83027.html>>
- Hawkins, Ann Hunsaker. *Reconstructing Illness*. West Lafayette, Indian: Purdue University Press, 1999.

- Heidegger, Martin. *Was heisst Denken?* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1954. *Stevenson Library*. Web. 8 ag. 2020.
<<http://www.bard.edu/library/arendt/pdfs/Heidegger-WasHeisstDenken.pdf>>
- _____. *¿Qué significa pensar?* Trad. Raúl Gabás. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- Henríquez Ureña, Pedro. *La utopía de América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Hermosilla Sánchez, Alejandro. “La excéntrica espiral literaria de Sergio Pitol”. *Fuentes humanísticas* 58 (2019): 117-130.
- Herráez, Miguel. *Julio Cortázar: una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés, 2011.
- Herrera Ospina, José. “La ética de la intención en la *Historia calamitatum* de Abelardo: *eros* (pasión) y *ratio* (razón)”. *Filosofía UIS* 9, 1 (2010): 81-98.
- Hinostroza, Rodolfo. *Poesía completa*. Ed. Fernando de Diego. Madrid: Visor, 2007.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. México: Tusquets, 2014.
- Hutcheon, Linda. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*. Roma: Armando Editore, 2011.
- Jenkins, Henry. *Cultura convergente*. Milano: Apogeo, 2006.
- Jiménez, Víctor y Jorge Zepeda, dirs. *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*. Ciudad de México: RM, 2018.
- Jitrik, Noé. “Entre el dinero y el ser (Lectura de El juguete rabioso de Roberto Arlt)”. *Dispositio* 1.2 (1976): 100-133.
- _____. “Forma y significación en «El Matadero» de Esteban Echeverría”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 2010. Web. 10 jul. 2020.
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/forma-y-significacion-en-el-matadero-de-esteban-echeverria/html/>>
- Kamchatka. Revista de análisis cultural*. 2 (2013). Universitat de València. Web. 30 sept. 2020.
<<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/223>>
- Kamenszain Tamara. *Una intimidación inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Kort, Wesley. *Place and Space in Modern Fiction*. Gainesville: U P of Florida, 2004.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

- Larraín, Lara. *¿América latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago de Chile: LOM, 2005.
- Lavoie, Sophie M. “Trafficking History: Leonardo Padura Fuentes. La neblina de ayer”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 38, 1 (2013): 79-99.
- Lawrence, D. H. *Quetzalcoatl*. Ed. Louis L. Martz. Nueva York: New Directions, 1995.
- _____. *The Plumed Serpent*. Hertfordshire, Wordsworth, 1995.
- Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses universitaires de France, 2013.
- Le Goff, Jaques. “Construcción y destrucción de la ciudad amurallada. Una aproximación a la reflexión y a la investigación”. *La ciudad y las murallas*. Eds. Cesare De Seta y Jacques Le Goff. Madrid: Cátedra, 1989.
- Les Ateliers du SAL*. (2012-2020). CRIMIC-Sorbonne Université. Web. 30 sept. 2020. <<https://lesateliersdusal.com/>>
- Linares, Maximiliano. “La lección-Onetti de las ciudades inventadas en la narrativa de Villoro”. *XII Congreso de la Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA)*. La Paz, JALLA- Universidad Mayor de San Andrés, 2016.
- Lojo, Maria Rosa. *La “barbarie” en la narrativa argentina (siglo XIX)*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- Lope de Vega y Carpio, Félix. *Colección de las obras sueltas assi en prosa, como en verso*. Tomo I. Madrid: Sancha, 1776.
- López de Martínez, Adelaida. “Las babas del diablo”: teoría y práctica del cuento”, *Hispania* 67-4 (1984): 567-576.
- Lotman, Jurij Michajlovič. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- _____. *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*. Bergamo: Moretti e Vitali, 1998.
- Lowry, Malcolm. *Under the volcano*. Nueva York: Harper Perennial, 2007.
- Ludmer Josefina. “Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias. (Para una historia de los criminales populares en América Latina)”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 de agosto de 1995. Birmingham, 7 (1998): 1-14.
- _____. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

- Lunar, Lorenzo. *Que en vez de infierno encuentres gloria*. Granada: Zoela, 2003.
- _____. *La vida es un tango*. Córdoba: Almuzara, 2005.
- _____. *Usted es la culpable*. Córdoba: Almuzara, 2006.
- _____. *El que a hierro mata (apuntes sobre la literatura policial cubana)*. Cienfuegos: Ediciones Mecenaz, 2012.
- Macherey, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: EBVC, (s/f).
- Mac-Millan, Mary. *Constitución de un sujeto sobreviviente. Una lectura a la poesía de Tomás Harris*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013.
- Mallarmé, Stéphane. *Poésies*. Paris : 2^{ème} édition. *Nouvelle Revue Française*, 1913.
- _____. *Œuvres complètes*. Tome I. Ed. Bertrand Marchal. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998.
- _____. *Œuvres complètes*. Tome II. Ed. Bertrand Marchal. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003.
- _____. *Poesía*. Trad. y pról. Xavier de Salas. Barcelona: Editorial Yunque, 1940.
- Mancini, Adriana, org. Visiones contemporáneas. Notas sobre literatura argentina. *Landa*, 8, 1 (2019).
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos sobre la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Martí, José. “Óscar Wilde”. *Con los pobres de la tierra*. Ed. Julio E. Miranda. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1991. 71-83.
- Martínez, Paula. “La Habana indómita de Vladimir Hernández”. *La expansión del género negro*. Eds. Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2020.
- Martz, Louis L. “«Quetzalcoatl»: The Early Version Of «The Plumed Serpent»”. *The D.H. Lawrence Review*. 22, 3 (1990): 286-298. Web. 08 oct. 2020.
<<https://www.jstor.org/stable/44234018>>
- Mata, Óscar. *San Malcolm en las cantinas*. Molinos de viento 49. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- Mayer, William. *Early Travellers in Mexico. 1534 to 1816*. México: [s.e.], 1961.
- Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. Barcelona: Literatura Random House, 2017.

- ____. “Presentación de *Temporada de huracanes* en la Feria Internacional del Libro Zócalo 2017”. YouTube, subido por paraleerenlibertad, 22 oct. 2017.
<<https://www.youtube.com/watch?v=feauHnEbV50>>
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976.
- ____. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1979.
- Meyer, Lorenzo. *Su Majestad Británica contra la Revolución Mexicana, 1900-1950. El fin de un imperio informal*. México: El Colegio de México, 1991.
- Micheletti, Frank y Jean-Frederich Chevallier. “El cuerpo de la presencia, la presencia del cuerpo”. *Líneas de Fuga, el gesto teatral contemporáneo*. *Revista de la Casa Refugio Citlaltepec*. 20 (2006): 75-80.
- Molina, Paula. “Patricio Guzmán cuenta qué hay detrás de *Nostalgia de la luz*”. Youtube, subido por CooperativaFM, 5 jul. 2017.
<<https://www.youtube.com/watch?v=cqQJVjBj5jU&t=481s>>
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- ____. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE-Colegio de México, 1996.
- Monsiváis, Carlos. “Sergio Pitlor: el autor y su biógrafo improbable”. *Letras libres* 14 (2000): 36-38.
- Montoya, Oscar Ernesto. “Subjetividades postsocialistas y mercados transnacionales de la nostalgia en La Neblina del ayer de Leonardo Padura Fuentes”. *A Contracorriente: una Revista de Estudios Latinoamericanos*, 11, 3 (2014): 119-138.
- Moretti, Franco. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. London: Verso, 1998.
- Morris, David B. *The Culture of Pain*. [Versión para kindle]. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Nancy M. Kason. “Las ‘Pesadillas’ metafóricas de Cortázar”. *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: EDI-6, 1987. 149-156.
- Navarro, Desiderio. “Aspectos comunicacionales de la literatura masiva. El caso de la novela policial en América Latina”. *A pe(n)sar de todo. Para leer en contexto*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007. 217-245.

- Nazarala, Andrés. “La fuerza de gravedad de la memoria. *Nostalgia de la luz?*”. *Revista de cine Mabuse* (2010). Web. 18. jun. 2020. <<http://www.mabuse.cl/critica.php?id=86524>>
- Nettel, Guadalupe. *El huésped*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. *Pétalos y otras historias incómodas*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- _____. *El cuerpo en que nació*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- _____. *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2013.
- _____. *Después del invierno*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- Nicholson, Melanie. “Argentina”. *The International Encyclopedia of Surrealism*. Ed. Michael Richardson et al. (Vol. 1). New York: Bloomsbury, 2019. 3–5.
- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Gallimard, 1970.
- _____. *Also Sprach Zarathustra. Proyecto Gutenberg*. 2003. Web. 9 jun. 2020. <<http://www.gutenberg.org/files/7205/7205-h/7205-h.htm>>
- _____. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Nouzeilles, Gabriela. “Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen”. *Otra travesía*. 21 (2016): 127-144.
- Nussbaum, Martha. *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*. Bologna: Il Mulino, 2011.
- Oppenheimer, Joshua, dir. *The act of killing*. Dinamarca-Noruega-Reino Unido: Final Cut for Real - Arts and Humanities Research Council (AHRC) / Radio (DR) / Spring Films, 2013.
- Orejas, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco, 2003.
- Ortega, Julio. “El Aleph y el lenguaje epifánico”. *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999. 21-34.
- Ortiz, Fernando. *El huracán. Su mitología y sus símbolos*. México: FCE, 1947.
- Ostria González, Mauricio. “Visión nerudiana del desierto nortino”. *Revista Chilena de Literatura* 65 (2004): 111-121.
- _____. “Poéticas del desierto: dos voces”. *Nueva Revista del Pacífico* 60 (2014): 41-54.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Oviedo Pérez, Rocío. “Imagen del tiempo: *Prosa del observatorio* y otros escritos de Cortázar”. *Rassegna iberistica*, 101 (2014): 81-98.

- Pace, Riccardo. “Lo novelesco en la escritura de la memoria de Sergio Pitol”. Tesis. Universidad Veracruzana, 2016. Web. 10 nov. 2019. <<https://www.uv.mx/dlh/files/2016/04/Riccardo-Pace-Tesis.pdf>>
- Padura Fuentes, Leonardo. “Modernidad y posmodernidad: la novela policiaca en Iberoamérica”. *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Ediciones Unión, 2000. 117-157.
- _____. *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets, 2005. [La Habana: Ediciones Unión, 2000].
- _____. *Adiós, Hemingway*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- _____. *Pasado Perfecto*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *Vientos de Cuaresma*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets, 2008.
- _____. *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- _____. *La cola de la serpiente*. Barcelona: Tusquets, 2011.
- _____. *Herejes*. Barcelona: Tusquets, 2013.
- _____. *La transparencia del tiempo*. Barcelona: Tusquets, 2018.
- Palacios, José Miguel. “Paisaje, cine, memoria: *Nostalgia de la luz* y *El botón de Nacar* de Patricio Guzmán”. *Colección Cisneros. Arte e ideas de América Latina*. 18 ag. 2015. Web. 1 ag. 2020. <<https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statement/s/paisaje-cine-memoria-nostalgia-de-la-luz-y-el-boton-de-nacar-de-patricio-guzman>>
- Palaversich, Diana. “Navegando la Frontera Norte Mexicana”. *De Maccondo a McOndo: senderos de la postmodernidad*. Ed. Diana Palaversich. México: Plaza y Valdés, 2005. 171-190.
- Papalia, Diane E., et al. *Desarrollo humano*. Trad. María Elena Ortiz Salinas y José Francisco Javier Dávila. México: McGraw-Hill - Interamericana, 2012.
- Parodi, Cristina. “Borges y la subversión del modelo policial”. *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999. 77-97.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004. [Buenos Aires: FCE, 2000].
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Malakoff : Armand Colin, 2018.

- _____. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996.
- Paz, Octavio; Roubaud, Jacques; Sanguineti, Edoardo y Tomlinson, Charles. *Renga*. París: Gallimard, 1971.
- Pellegrini, Aldo. *Antología de poesía surrealista*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.
- Perassi, Emilia, et al., eds. *Diaspore Quaderni di Ricerca 3. Scritture migranti*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2014. *Edizioni Ca' Foscari*. Web. 30 sept. 2020.
<<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-97735-80-9/>>
- Pérez, Alberto Julián. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1986.
- Pérez Del Solar, Pedro. “Los rostros de la violencia. Historietas en *La Argentina en pedazos*”. *Revista Iberoamericana* 234 (2011): 59-86.
- Pérez-Borbujo Álvarez, Fernando. “El cuerpo naciente: hacia una fenomenología de la angustia”. *El cuerpo y sus abismos*. Ed. Crescenciano Grave y Fernando Pérez-Borbujo. México: UNAM, 2014. 31-75.
- Pérez-Simón, Luis. “Crónica de un tiempo anunciado. La novela negra de Amir Valle y Lorenzo Lunar Cardedo”. *Indicios, señales y narraciones. Literatura policiaca en lengua española*. Ed. Enrique Rodríguez-Moura. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2010. 153-171.
- Philologia hispalensis*. 27, 1-2 (2013). Universidad de Sevilla. Web. 30 sept. 2020.
<<https://revistascientificas.us.es/index.php/PH/issue/view/163>>
- Picon Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos, 1975.
- _____. *Cortázar por Cortázar*. México: Universidad Veracruzana, 1978.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones De la Urraca, 1993.
- Pinedo, Javier. *Debates intelectuales: Estudios sobre historia de las ideas, pensamientos políticos y cultura en Chile*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2018.
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. México: Ediciones Era, 2011.
- Pizarro, H. *Porque soy hombre, una visión a la nueva masculinidad*. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2007.

- Poe, Edgar Allan. *Cuentos*. Madrid: Alianza, 1970.
- Pogue Harrison, Robert. *Forests. The shadow of civilization*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1993.
- Portela, Ena Lucía. “Un loco dentro del baño”. *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Doral (Florida): Stockcero, 2009. 33-49.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. Ofelia Castillo. México: FCE, 2010.
- Previtiera, Roberta. “Entre intertexto y paratexto: los juegos cultos de Ena Lucía Portela”. *Mitologías Hoy*. 10 (2014): 115-127.
- Puga, María Luisa. *Diario del dolor*. México: Alfaguara, 2006.
- Rama, Ángel. *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.
- Ramirez, Luz Elena. *British Representations of Latin America*. Gainesville: U P of Florida, 2007.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo. *En la zona prohibida*. México/Paris : Rilma2, 2005.
- _____. y Anna Boccuti, eds. *Anejos Artífara: Rappresentazioni del limite. Passaggi del Fantastico tra letteratura e cinema*. Torino: Università degli Studi di Torino - Dipartimento di Studi Umanistici, 2017. *Collane@unito.it*. Web. 30 sept. 2020.
<<http://www.collane.unito.it/oa/items/show/14>>
- Rassegna iberistica*. 37, 102 (2014). *Edizioni Ca'Foscari*. Università Ca' Foscari Venezia. Web. 30 sept. 2020.
<<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/riviste/rassegna-iberistica/2014/102/>>
- _____. 38, 103 (2015). *Edizioni Ca'Foscari*. Università Ca' Foscari Venezia. Web. 30 sept. 2020.
<<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/riviste/rassegna-iberistica/2015/103/>>
- _____. 39, 105, 106 (2016). *Edizioni Ca'Foscari*. Università Ca' Foscari Venezia. Web. 30 sept. 2020.
<<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/riviste/rassegna-iberistica/>>
- Red Metropolitana de Sitios de Memoria. “Campo de concentración Chacabuco”. *20 años de luchas y resistencias por la recuperación de sitios de memoria*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016: 175-189.
- Regazzoni, Susanna y M. Carmen Domínguez Gutiérrez, eds. *Diaspore Quaderni di Ricerca 12. L'altro sono io. Scritture plurali e letture mi-*

- granti | *Escrituras plurales y lecturas migrantes*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2020. *Edizioni Ca' Foscari*. Web. 30 sept. 2020.
<<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-396-0/>>
- Reuschel, Anne-Kathrin y Lorenz Hurni. "Mapping Literature: Visualization of Spatial Uncertainty in Fiction." *Cartographic Journal*. 48.4 (2011): 293-308.
- Revista Digital Universitaria*. 13, 1, (2013). UNAM. Web. 30 sept. 2020.
<http://www.revista.unam.mx/index_ene12.htm>
- Revista Letral*. 7 (2011). Editorial UGR. Universidad de Granada. Web. 30 sept. 2020. <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/issue/view/240>>
- Reyes, Alfonso. *Obras completas*, Tomo XXV. México: FCE, 1991.
- Richard, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Seuil, 1962.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.
- Rodero, Jesús. "Los espectros de los desaparecidos: pasajes entre compromiso político y visión literaria en los últimos cuentos de Cortázar". *Neophilologus*. 101 (2017): 93–108.
- Rodó, José Enrique. "La enseñanza de la literatura". *El mirador de Próspero*. Tomo I. Montevideo: Ed. José María Serrano, 1913. 70-75.
- _____. "El americanismo literario". *El mirador de Próspero*. Tomo II. Madrid: Editorial América, 1920. 161-176.
- Rodríguez Ortiz, Roxana. «Disidencia Literaria en la Frontera México-Estado Unidos». *Andamios*, V, 9 (diciembre 2008): 113-137. Web 16 ag. 2020.
<<https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/articulo/view/291/270>>
- Rodríguez Santidrián, Pedro y Manuela Astruga, trads. *Cartas de Abelardo y Eloísa*. España: Alianza Editorial, 2002.
- Rojas Pachas, Daniel. "Una lectura gadameriana de *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar". *Revista Laboratorio*. 19 (2018, diciembre): 127-144.
- Romero Meneses, Juan Arturo. *Estructura narrativa e intertextualidad en "El último lector" de David Toscana*. Tesis doctoral. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014. Web. 5 sept. 2020.

<<https://repositorioinstitucional.buap.mx/bitstream/handle/20.500.12371/5671/305014T.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

- Royo Hernández, Simón. “Nihilismo y desierto en Nietzsche”. *A Parte Rei* 56 (2008): 1-8.
- Rulfo, Juan. *Los cuadernos de Juan Rulfo*. México: Era, 1995.
- _____. *Pedro Páramo* [1955]. México: FCE, 1993.
- _____. *Pedro Páramo*. Ed. Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 1993.
- Saer, Juan José. “En el extranjero”. *La mayor. Argumentos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Said, Edward, *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- Salazar, Jezreel. *Fronteras autobiográficas en la literatura iberoamericana: Caparrós, Pitol y Vila-Matas*. Tesis doctoral. México: UNAM. 2019.
- Sánchez Cabanette Nahuel, “Chicos que vuelven: Un texto para la posteridad”. *Literanacionz*, 22 jun. 2017. Web. 3 jun. 2020. <<https://kranear.com.ar/2017/06/22/un-texto-para-la-posteridad/>>
- Sánchez Peiró, Francisca. “El espacio en “Casa tomada” de Julio Cortázar”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 8 (2006): 195-232.
- Sánchez Peña, Ada Aurora. “El último lector de David Toscana o la lectura como revelación”. *La colmena*. 70 (2011): 26-30.
- Sanguineti, Edoardo. *Segnalibro. Poesie 1951-1981*. Milano: Feltrinelli, 1982.
- _____. *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Trad. Antonio Pasquali. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- Sarabia, Edwin. “La pasión de Osiris: ejercicio escénico interactivo por Whatsapp”. *Levadura* (Agosto 2020). Web. 20 de ag. 2020. <<http://revistalevadura.mx/2020/08/19/la-pasion-de-osiris-ejercicio-escenico-interactivo-por-whatsapp/>>
- Sarlo Beatriz. *Borges. Un escritor de las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1993.
- Sarmiento, Domingo Faustino. “Ortografía americana. Memoria sobre ortografía americana”. *Obras*. Tomo IV. Buenos Aires: La jouane, 1886.
- _____. *Ejercicios populares de la lengua castellana*. Buenos Aires: Editorial del cardo, 2010. *Biblioteca virtual universal*. Web. 14 abr. 2020. <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/153919.pdf>>

- Sartre, Jean-Paul. *Théâtre. I, Les Mouches. Huis-clos. Morts sans sépulture. La Putain respectueuse*. Paris : Gallimard, 1947.
- Scholz, László. *El arte poética de Julio Cortázar*. Madrid: Ed. Castañeda, 1977.
- Schürch, Tamara. “El desierto de las memorias silenciadas”. *Revista de Ciencias Sociales* 30 (2013): 140-165. Web. 2 jul. 2020. <<https://studylib.es/doc/671261/el-desierto-de-las-memorias-silenciadas-tamara-sch%C3%BCrch>>
- _____. *El desierto y el duelo: una poética de resistencia a la violencia y al olvido en “Lluvia en el desierto de Marjorie Agosín”*. Alberta: Universidad de Calgary, 2013. Web. 28 jun. 2020. <<https://prism.ucalgary.ca/handle/11023/1100>>
- Schwartz, Marcy. “Escribir contra la ciudad: fotos y texto en *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar”. *Cuadernos LIRICO*. 11 oct. 2012. Web. 19 abr. 2020. <<http://journals.openedition.org/lirico/652>>
- Schwartz Lerner, Lía. “El motivo de la ‘auri sacra fames’ en la sátira y en la literatura moral del siglo XVII”. *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano. Navarra: Edición Reichenberger, 1992. 50-70.
- Šćur, Max. “Julio Cortázar”. *The International Encyclopedia of Surrealism*. Eds. Michael Richardson et al., vol. 1. New York: Bloomsbury, 2019. 564–566.
- Sharp, William. *Literary Geography and Travel Sketches*. Londres: William Heinemann, 1912.
- Shelden, Michael. *Graham Greene: The Enemy Within*. New York: Random House, 1994.
- Sepúlveda Eriz, Magda. *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2013.
- Serafin, Silvana, ed. *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*. Venezia: La Toletta edizioni, 2015.
- _____. *Oltroceano*. 8 (2014). *Forum Editrice Universitaria Udinese*. Web. 30 sept. 2020. <<https://riviste.forumeditrice.it/oltroceano/issue/view/42/showToc>>
- _____. y Alessandra Ferraro, eds. *Oltroceano*. 9 (2015). *Forum Editrice Universitaria Udinese*. Web. 30 sept. 2020.

- <<https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/issue/view/46/showToc>>
- Servelli, Martín. “Algo más sobre lectores y lecturas de El juguete rabioso, de Roberto Arlt”. *Orbis Tertius: Revista de teoría y crítica literaria*. XXIII, 27 (2018). Web. 28 jun. 2020.
<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/74533/Versi%C3%83%C2%B3n_en_PDF.pdf-PDEA.pdf?sequence=1>
- Sobejano, Gonzalo. “Novela y metanovela en España”. *Ínsula*. (1989): 512-513. 13 jul. 2020.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novela-y-metanovela-en-espaa-0/html/0216a61c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html>
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
_____. *Illness as Metaphor*. Londres: Penguin Books, 1991.
- Sosnowsky, Saúl. *Espejo de escritores*. Hanover: Ediciones del Norte. 1985.
- Spang, Kurt. “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”. *Anuario Filosófico*. XVII (1984):153-159.
- Spiller, Roland. “Julio Cortázar”. *Kindlers Literatur-Lexikon*. Ed. Heinz Ludwig Arnold (Vol. 3). Stuttgart: Metzler, 2009. 211-214.
- Standish, Peter. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press, 2001.
- Stanton, Anthony. “Paz y Cortázar: estéticas paralelas”. *Literatura Mexicana* 17, 2 (2006): 213-222. Web. 26 jul. 2020.
<<http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.17.2.2006.545>>
- Tacca, Óscar. *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*. Buenos Aires: Kapelusz, 1986.
- Tally Jr., Robert T. “Literary Cartography: Space, Representation, and Narrative.” International Society for the Study of Narrative Conference. Austin. 1 may. 2008. Presentación.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du Seuil, 1970.
- Tolstoi, Lev. *La muerte de Ivan Ilich*. S.t. S.l.: Editorial Minimal, 2013.
- Toro, Alfonso de. *Borges infinito*. *Borgesvirtual*. *Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008.

- Torres Caicedo, José María. “La literatura de la América Latina, 1879”. *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. México: Centro de investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2019. 273-298.
- Toscana, David. *El último lector*. México: Alfaguara, 2010.
- Trías, Eugenio. *Lógica del límite*. Barcelona: Destino, 1991.
- Triviños, Gilberto *et al.* *Las plumas del colibrí: quince años de poesía en Concepción (1973-1988)*. Santiago de Chile: Improde-Cesoc, 1989.
- Tucci, Patrizio. “Mallarmé palimpseste. Lecture de « Tristesse d’été »”. *Le Seuil* « Poétique » 3, 143 (2005): 305-321.
- Turner, Víctor. *La selva de los símbolos*. Trad. Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- Ullán, José-Miguel. *Ondulaciones. Poesía reunida. 1968-2007*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2008.
- _____. “José-Miguel Ullán o la destrucción”. Entr. Ramón L. Chao. *Triunfo* 517 (1972): 44-45.
- Uxó, Carlos. “El Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución”. Eds. Emilio J. Gallardo Saborido, Damaris Puñales Alpízar y Jesús Gómez de Tejada. *Asedios al caimán letrado: Literatura y poder en la Revolución cubana*. Praga: Karolinum, 2018. 129-147.
- _____. “El neopolicial cubano desciende a los infiernos: la pentalogía de Amir Valle”. *Alea* 1 (2018): 75-89.
- _____. “Hacia una nueva poética del policial cubano: la trilogía de Leo Martín, de Lorenzo Lunar Cardedo”. *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*. 15 (2016): 257-269.
- Valdés, Mario J. “Introducción”. Miguel de Unamuno, *Niebla*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2019. 9-58.
- Valenzuela, Luisa. “Julio Cortázar más allá de la vigilia”. *Julio Cortázar desde tres perspectivas*. Ed. Luisa Valenzuela, Bella Jozef y Alain Sicard. México: FCE, 2002. 13-30.
- Valle, Amir. *Las puertas de la noche*. Salobrelejo, Ávila: Malamba, 2001.
- _____. *Si Cristo te desnuda*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2001.
- _____. *Entre el miedo y la sombra*. Granada: Zoela, 2003.
- _____. *Santuario de sombras*. Córdoba: Almuzara, 2006.
- _____. *Largas noches con Flavia*. Córdoba: Almuzara, 2008.
- _____. *Nudos invisibles*. Fragmento. Eds. Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero. *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. Barcelona: Montesinos, 2009. 277-294.

- ____. “La voz de los sin voz’ o el concierto desvelado de las víctimas de la marginalidad en la actual novela negra cubana”. Sitio Web oficial: Ensayos de Amir Valle. 2013. Web. 12 ag. 2020. <<http://amirvalle.com/es/ensayo/la-voz-de-los-sin-voz-o-el-concierto-desvelado-de-las-victimas-de-la-marginalidad-en-la-actual-novela-negra-cubana/>>
- ____. “En la Cuba actual hay realidades más singulares y macabras que las que mi novela relata”. Entrevista con el escritor cubano Vladimir Hernández. *OtroLunes. Revista hispanoamericana de cultura* 44. nov. 2016. Web. 12 ag. 2020. <<http://otrolunes.com/44/otrolunes-conversa/en-la-cuba-actual-hay-realidades-mas-singulares-y-macabras-que-las-que-mi-novela-relata/>>
- Vargas Llosa, Mario. *Los jefes. Los cachorros*. Madrid: Unidad Editorial, 1999.
- Vazquez, Laura. *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*. Buenos Aires: Agua Negra, 2012.
- Veitch, Douglas W. *Lawrence, Greene and Lowry: The Fictional Landscape of Mexico*. Ontario: Wilfrid Laurier U P, 1978.
- Villoro, Juan. 8.8. *El miedo en el espejo*. Buenos Aires: Interzona, 2010.
- ____. “Los culpables”. *Los culpables*. Buenos Aires: Interzona, 2011.
- ____. “El crepúsculo maya”. *Los culpables*. Buenos Aires: Interzona, 2011.
- ____. “El asedio del fuego”. *Sergio Pitol. Material de lectura 9*. México: Universidad Autónoma de México, 2007. Web. 09 nov. 2019. <<http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/sergio-pitol.pdf>>
- ____. “Juan Villoro y la crónica latinoamericana”. *Fucatel*. 23 nov. 2008. Web. 30 ag. 2020. <<http://www.observatoriofucatel.cl/juan-villoro-y-la-cronica-latinoamericana>>
- Vitullo, Julieta. “*Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo”. *Kamchatka* 2 (2013): 179-192.
- Walker, Ronald. *Infernal Paradise: Mexico and the Modern English Novel*. Berkeley: U of California P, 1978.
- Walzer, Pierre Olivier. *Essais sur Mallarmé*. Paris: P. Seghers, 1966.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The theory and Practice of Self-Conscious Fiction. New Accents*. London-New York: Routledge, 2001.

- Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2007.
- _____. “*Mapas invertidos. Los espacios americanos sens dessus dessous*”. *Espaces et littératures des Amériques : mutation, complémentarité, partage*. Dir. Zilá Bernd, Patrick Imbert y Rita Olivieri-Godet. Laval: Press de l’Université Laval -Centre culturel international de Cerisy, 2018.
- Williams, Raymond. “Una figura en la ciudad”. *El campo y la ciudad*. Argentina: Paidós, 2001. 291-306.
- Woolf, Virginia. “Literary Geography.” *The Essays of Virginia Woolf*. Ed. Andrew McNeillie (vol. 1). London: Hogarth Press, 1986. 32-35.
- Yépez, Heriberto. *Cuentos para Oír y Huir al Otro Lado*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California-Plaza y Valdés, 2002.
- _____. *Made in Tijuana*. Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California, 2005.
- _____. *A.B.U.R.T.O*. México: Sudamericana, 2005.
- _____. *Tijuanologías*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California-Umbra, 2006.
- _____. *Al Otro Lado*. México: Planeta, 2008.
- _____. “Nuevas Tijuanologías: del Hibridismo a las Rudologías en las Estéticas Fronterizas”. *Revista Iberoamericana*, LXXXIV, 265 (octubre-diciembre 2018): 975-993.
- Yurkievich, Saúl. “El encuentro del hombre con su reino”. *Obra crítica de Julio Cortázar*. Ed. Saúl Yurkievich (Vol. 1). Madrid: Alfaguara, 1994. 15-30.
- Zäitzeff, Serge I., comp. *Con leal franqueza: Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada II, 1927-1930*. México: El Colegio Nacional, 1993.

INDEX NOMINUM

- Adorno, Theodor, 75-76, 87,
197, 461
- Agamben, Giorgio, 302
- Agosín, Marjorie, 366, 486
- Aguirre, Coral, 391-394, 396,
398-399, 401, 461
- Agustín de Hipona, 28
- Aizenberg, Roberto, 228
- Alanís Gallego, Eunice
Susana, 7, 17, 437
- Alberdi, Juan Bautista, 316,
319, 462
- Alemaný, Carmen, 113, 377,
462
- Allende, Salvador, 383
- Almada, Selva, 5, 14, 111-
112, 118-121, 462, 467
- Alonso, Amado, 394
- Anaya Ferreira, Nair María,
174, 182-183, 462
- Anceschi, Luciano, 194
- Araújo, Helena, 114, 463
- Arbasino, Alberto, 194
- Arfuch, Leonor, 404, 463
- Ariosto, Ludovico, 93
- Arlt, Roberto, 14, 45, 51-55,
463, 474, 476, 487
- Arreola, Juan José, 68
- Artaud, Antonin, 229, 232-
233, 468
- Asbaje, Juana Inés de, 113,
117, 313, 428
- Astudillo Figueroa,
Alexandra, 314, 463
- Austin, John Langshaw,
39, 463
- Bachelard, Gaston, 186
- Bajtín, Mijaíl, 126, 188, 463
- Balbuena, Bernardo de, 312,
463
- Balderston, Daniel, 34, 463
- Balestrini, Nanni, 194
- Balleza Dávila, Yrma
Patricia, 7, 16, 18, 323
- Barajas, Miguel, 324-325,
333, 463
- Barreda, Gabino, 319, 463

- Barrera Enderle, Víctor, 393-394, 401, 464
- Barrio, Eduardo, 366
- Bates, Ralph, 174, 181
- Batlle Planas, Juan, 228
- Baudelaire, Charles, 54, 398
- Baudrillard, Jean, 305
- Beckmann, Max, 409
- Bellatin, Mario, 81
- Bello, Andrés, 69, 315-318, 464
- Benavente, Mario, 383
- Bergamín, José, 92, 100
- Bernárdez, Aurora, 220, 236, 238, 469
- Bilbao, Francisco, 319
- Binns, Niall, 371, 464
- Bioy Casares, Adolfo, 25
- Blake, Thomas, 166
- Blanchot, Maurice, 186
- Boldy, Steven, 334, 464
- Bolívar, Simón, 315
- Borges, Jorge Luis, 5, 12-14, 23-25, 28-29, 32-35, 37-39, 41, 45, 49-51, 55, 103, 126, 247, 284, 296-298, 302-303, 392, 410, 465-466, 470-471, 479-482, 485, 487
- Bourdieu, Pierre, 10, 95
- Brasca, Raúl, 8, 13, 18, 521
- Breccia, Enrique, 103, 106
- Breton, André, 77, 82, 85, 226, 228, 230-231, 234, 465
- Brown, Penelope, 453, 465
- Bürger, Peter, 197, 374, 466
- Butler, Judith, 122, 453, 466
- Cabezón Cámara, Gabriela, 5, 14, 111-112, 115-117, 466-467
- Caillois, Roger, 222, 228, 471
- Calder-Marshall, Arthur, 174
- Calderón de la Barca, Frances, 168
- Campbell, Federico, 422
- Campra, Rosalba, 8, 13, 18, 505
- Canetti, Elias, 46
- Cannavacciuolo, Margherita, 5, 14, 75, 466
- Cano Reyes, Jesús, 6, 14, 125
- Cánovas, Rodrigo, 385, 466
- Caparrós, Martín, 405, 485
- Cárdenas Acuña, Ignacio, 142, 466
- Cárdenas, Juan de, 312
- Cárdenas, Lázaro, 180, 182
- Cardona-López, José, 6, 15, 201
- Carel, Havi, 259, 261, 466
- Carilla, Emilio, 311-313, 315, 467
- Carpentier, Alejo, 65, 239
- Casanova, Pascale, 226
- Castillejo, José Luis, 192
- Castillo, Carlos del, 7, 17, 403
- Castillo, Roberto, 68

- Castro, Fidel, 153
 Castro-Klarén, Sara, 230-231, 467
 Catelli, Nora, 404, 467
 Cela, Camilo José, 239
 Celati, Gianni, 194
 Certeau, Michel de, 48, 71, 470
 Cervantes, Miguel de, 32, 58, 93, 311, 467
 Chandler, Raymond, 142
 Chavarría, Daniel, 145
 Chéjov, Antón, 398
 Chevalier, Jean, 368, 467
 Chevallier, Jean-Frédéric, 448, 479
 Chiani, Miriam, 118, 120, 467
 Cirlot, Juan Eduardo, 367-368, 376, 467
 Cixous, Hélène, 6, 114, 468
 Coleridge, Samuel Taylor, 28, 34
 Cornejo Polar, Antonio, 320
 Cortázar, Julio, 6-7, 15-17, 28, 125, 127, 129-130, 201-206, 208-211, 213-223, 225-242, 244-247, 284, 296, 337-340, 348, 352-357, 360, 362-363, 461, 467-468, 471, 473-476, 479-480, 482, 484-488, 490
 Cortés, Hernán, 167
 Corvalán, Luis Alberto, 383
 Costa, Corrado, 194
 Cross, Elsa, 8, 13, 18, 193, 527
 Crosthwaite, Luis Humberto, 422
 Cruz Varela, Juan, 316
 Cunninghame Graham, Robert Bontine, 170
 Danne, Andrea, 120
 Dattoli, Laura, 112
 Defoe, Daniel, 173
 Deleuze, Gilles, 297, 299, 470
 Díaz, Porfirio, 171-172, 177
 Domínguez Gutiérrez, M. Carmen, 5, 14, 18, 89-90, 470, 483
 Domínguez Michael, Christopher, 408, 470
 Domínguez, Nora, 117, 470
 Donoso, José, 410
 Dostoievski, Fiódor, 126, 398
 Doyle, Arthur Conan, 183
 Dubatti, Jorge, 440-441, 448, 471
 Dueñas, Guadalupe, 81
 Durrell, Lawrence, 219-220
 Echeverría, Esteban, 14, 101-104, 108-109, 319, 368, 471, 476
 Echeverría, Iñaki, 111-113, 115, 117, 466
 Eisenstein, Serguei, 374

- Eissa Osorio, Julia Isabel, 7, 16, 337
- Eliot, Thomas Stearns, 371-372, 464, 471
- Enríquez, Mariana, 5, 14, 111-112, 114, 467, 471
- Estrada, Genaro, 392, 394, 490
- Fallarás, Cristina, 116
- Faulkner, William, 126, 410
- Favaro, Alice, 5, 14, 101, 116-117, 471
- Faverón, Gustavo, 139
- Feijoo, Benito Jerónimo, 313
- Fernández Pequeño, José María, 143, 472
- Flaubert, Gustave, 93
- Fonseca, Rubem, 142
- Foucault, Michel, 46-47, 62, 84, 112, 186-188, 242, 303, 403, 405-407, 410-412, 415-417, 472
- Frank, Joseph, 186
- Fuentes, Carlos, 7, 17, 337-341, 343-348, 350, 352, 363, 472
- Galimberti, Umberto, 76, 83, 472
- Galmés, Héctor, 5, 14, 89-100, 470-472, 475
- García Canclini, Néstor, 320
- García del Río, Juan, 315, 464
- García Márquez, Gabriel, 7, 17, 59, 125, 133, 135, 337-340, 348, 350-352, 363, 472
- García Talaván, Paula, 6, 15, 141, 150, 473
- Genette, Gérard, 97, 102, 135, 473
- Gheerbrant, Alain, 368, 467
- Gide, André, 214, 473
- Gilligan, Carol, 391-392, 395, 400, 402, 473
- Glantz, Margo, 169, 412, 474
- Goethe, Johann Wolfgang von, 93,
- Góngora de Marmolejo, Alonso, 375, 474
- Gonnet, Nieves, 7, 17, 391-394, 396-402, 461
- González Ramírez, Edivaldo, 6, 16, 18, 235
- González Stephan, Beatriz, 316, 319-320, 475
- Goya, Francisco José de, 107, 373
- Greene, Graham, 15, 158-161, 165, 171, 174, 176-178, 180-184, 188-190, 475, 486, 489
- Gremels, Andrea, 6, 15, 225, 229, 475-476
- Groussac, Paul, 40-41
- Guerra Rodríguez, Claudia Edith, 452, 475

- Gunn, Drewey Wayne, 166-170, 174, 475
- Guzmán, Patricio, 7, 365-366, 370, 380-386, 475, 479-481, 489
- Hadatty, Yanna, 246, 475
- Harris, Tomás, 7, 17, 365-366, 370, 372-374, 376-377, 380, 386, 464, 475, 478
- Harwicz, Ariana, 113
- Hawkins, Anne, 253-254, 258, 279, 475
- Hawkins, John, 167
- Heidegger, Martin, 366, 377-380, 386, 476
- Henríquez Ureña, Pedro, 314-315, 392, 394, 476
- Hernández, Vladimir, 145-146, 478, 489
- Hinojosa, Francisco, 300-301
- Hinostroza, Rodolfo, 192, 198, 476
- Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus, 398
- Humboldt, Alexander von, 168-169, 180
- Huxley, Aldous, 170, 174-175, 181
- James, Henry, 126, 296, 463
- Jarry, Alfred, 230
- Jitrik, Noé, 54, 107, 476
- Joyce, James, 137, 411
- Kafka, Franz, 265, 398
- Kahlo, Frida, 414
- Kamenzsain, Tamara, 121, 476
- Kang, Han, 81
- Keats, John, 215
- Kenner, William Hugh, 137
- Kipling, Rudyard, 37, 173
- Kleist, Heinrich von, 302
- Kohlberg, Lawrence, 395
- Kort, Wesley A., 184, 476
- Koui, Théophile, 6, 16, 283
- Kristeva, Julia, 82, 476
- Lamotte, Claude, 242
- Lastarria, José Victorino, 319
- Latour, José, 145
- Lawrence, David Herbert, 15, 158-161, 165, 171, 174-176, 179-184, 188-189, 398, 468, 477-478, 489
- Le Goff, Jacques, 349-351, 477
- Lecuona, Laura, 300
- Lefebvre, Henri, 186
- León-Real Méndez, Nora Marisa, 6, 15, 157
- Levinson, Stephen C., 453, 465
- Lillo, Baldomero, 366
- Linares, Maximiliano, 306, 477
- Ljungberg, Christina, 187
- López-Carballo, Pablo, 6, 15, 191

- Lorenzini, Niva, 193
- Lowry, Malcolm, 15, 158-161, 165, 171, 174, 179-184, 188, 190, 477, 489
- Ludmer, Josefina, 113, 408, 477
- Luna Peña, Ana María, 7, 17, 391
- Lunar, Lorenzo, 141-142, 144-149, 151-154, 478, 482, 488
- Mac-Millan, Mary, 372-373, 478
- Mallarmé, Stéphane, 16, 323-326, 328, 330-332, 335, 463, 478, 484, 488-489
- Mancini, Adriana de los Ángeles, 7, 16, 295, 467, 473, 478
- Manganelli, Giorgio, 194
- Marco González, Ana, 420
- Marino, Giambattista, 46
- Martínez de Rivera, Diego, 311
- Massuh, Gabriela, 113
- Mayer, William, 166-168, 478
- Melchor, Fernanda, 14, 125, 135-138, 463, 478
- Mercier, Louis-Sébastien, 46
- Merleau-Ponty, Maurice, 76, 479
- Meyer, Lorenzo, 171-172, 479
- Micheletti, Frank, 448, 479
- Milton, John, 126
- Mistral, Gabriela, 366
- Molloy, Sylvia, 302, 405, 408-409, 479
- Montealegre, Jorge, 383
- Monterroso, Augusto, 68
- Moreno Ramos, Mónica, 7, 16, 18, 365
- Moreno, María, 113
- Moretti, Franco, 187, 337-338, 479
- Mortiz, Joaquín, 193
- Mundín, Sarita, 120
- Nazarala, Andrés, 381, 480
- Neruda, Pablo, 239, 300, 366-367, 464
- Nettel, Guadalupe, 5, 14, 75-77, 81, 85-86, 480
- Nietzsche, Friedrich, 54, 290, 366, 368-370, 377-378, 480, 485
- Nouzeilles, Gabriela, 239, 480
- Novás Calvo, Lino, 65-66
- Nussbaum, Martha, 110, 480
- Ocampo, Victoria, 228, 394
- Ocampo, Silvina, 297
- Olea Franco, Rafael, 5, 13, 23, 480-481
- Oppenheimer, Joshua, 382, 480
- Ortega, Julio, 35, 468, 480
- Ostria, Mauricio, 367-368, 480

- Padura, Leonardo, 14, 45, 51, 60-61, 63, 65-66, 68, 141-142, 144-148, 151-155, 464, 472-473, 477
- Palacios, José Miguel, 380, 481
- Palaversich, Diana, 421, 481
- Palomino, Roy, 7, 16, 18, 309
- Parodi, Cristina, 26, 481
- Parra, Ángel, 375, 383, 464
- Pauls, Alan, 49-51, 481
- Pavis, Patrice, 438, 445, 481
- Paz, Octavio, 193, 229, 236, 238, 475, 482, 487
- Pellegrini, Aldo, 228-229, 465, 482
- Peña, Hilario, 422
- Peralta de Balbuena, Pedro, 313
- Pérez-Simón, Luis, 152, 482
- Piaget, Jean, 395
- Picasso, Pablo, 106
- Picon Garfield, Evelyn, 130, 226, 230, 482
- Piglia, Ricardo, 102-103, 482
- Pinochet, Augusto, 365-366, 370, 382, 385-386
- Piñera, Virgilio, 60, 65-66
- Pirandello, Luigi, 46
- Pitol, Sergio, 7, 17, 403-405, 407-417, 476, 479, 481-482, 485, 489
- Platón, 28
- Poe, Edgar Allan, 26, 296
- Pogue, Robert, 386, 483
- Porta, Antonio, 192
- Portela, Ena Lucía, 14, 45, 51, 68-71, 464, 483
- Pratt, Mary Louise, 245, 483
- Proust, Marcel, 93, 297, 398
- Publio Ovidio Nasón, 126, 480
- Puga, María Luisa, 16, 251-281, 467, 483
- Quevedo, María Luisa, 119
- Quirarte, Vicente, 8, 13, 18, 513, 520
- Rama, Ángel, 90, 320, 483
- Ramírez Heredia, Rafael, 142
- Ramírez, Luz Elena, 183, 483
- Ramos-Izquierdo, Eduardo, 16, 24, 192-193, 284, 473-474, 483
- Regazzoni, Susanna, 5, 14, 111, 463, 483
- Reid, Thomas Mayne, 169
- Reyes, Alfonso, 7, 17, 41, 324, 391-394, 396-402, 461, 464, 470-471, 484, 490
- Reyes, Alina, 127, 138, 202
- Richard, Jean-Pierre, 330, 332, 484
- Ricœur, Paul, 77, 87, 406, 484
- Rider Haggard, Henry, 170, 174-175

- Rilke, Rainer Maria, 324, 463
 Rimbaud, Arthur, 214, 230
 Ríos Castaño, Victoria, 6, 15, 18, 213
 Rivera, Diego, 414
 Rodó, José Enrique, 314-315, 318, 320, 484
 Rodríguez Ortiz, Roxana, 420, 484
 Romero, José Luis, 394
 Rosenfeld, Lotty, 366
 Roubaud, Jacques, 193, 482
 Royo, Simón, 368-369, 485
 Rulfo, Juan, 16, 25, 137, 323-324, 326-327, 329-331, 333, 371, 464, 476, 485
 Saavedra, Rafael, 422
 Sabella, Andrés, 366
 Saer, Juan José, 297, 485
 Said, Edward, 245, 485
 Salas, Xavier de, 324-326, 478
 Salinas Basave, Daniel, 422
 Sánchez Cabanette, Nahuel, 114, 485
 Sánchez Robayna, Andrés, 193
 Sandoval, Adriana, 6, 16, 251
 Sanguineti, Edoardo, 192-198, 482, 485
 Sarmiento, Domingo
 Faustino, 113, 315-318, 398, 462, 485
 Sartre, Jean-Paul, 6, 16, 46, 231, 283-284, 486
 Schürch, Tamara, 366-367, 486
 Schwartz, Marcy, 239, 486
 Schweblin, Samantha, 113
 Šćur, Max, 229-231
 Sepúlveda, Magda, 373, 375, 377, 486
 Shakespeare, William, 126, 449
 Sharp, William, 185, 486
 Shaw, George Bernard, 398
 Shelden, Michael, 178, 486
 Sidler, Erich, 443
 Sifuentes Rodríguez, Carlos, 7, 17, 419
 Speratti Piñero, Emma
 Susana, 215-216
 Spiller, Roland, 227, 487
 Spinoza, Baruch, 39
 Stephens, John Lloyd, 168
 Swift, Jonathan, 46
 Tabucchi, Antonio, 416
 Tacca, Óscar, 126, 487
 Taibo Mahojo, Francisco
 Ignacio, 142
 Tally Jr., Robert T., 186, 487
 Tedeschi, Stefano, 5, 13, 45
 Terrazas, Francisco de, 311
 Tomlinson, Charles, 193, 482
 Tomson, Robert, 167
 Toro, Alfonso de, 25, 32, 487

- Torres Bodet, Jaime, 393, 470
- Torres Caicedo, José María, 320, 488
- Toscana, David, 14, 45, 51, 55, 57-60, 484-485, 488
- Triviños, Gilberto, 372, 488
- Turner, Victor, 86, 488
- Ullán, José Miguel, 192, 194-198, 488
- Unamuno, Miguel de, 90, 92, 462, 488
- Uribe Martínez, Liz Maleni, 7, 17, 451
- Valenzuela, Luisa, 221-222, 488
- Valle, Amir, 141, 144-145, 147, 151-154, 482, 488-489
- Vallejo, César, 371
- Vargas Llosa, Mario, 125, 131-133, 139, 489
- Vasco, Justo, 145
- Vasconcelos, José, 401, 471
- Vázquez Montalbán, Manuel, 142
- Vega, Lope de, 93, 311, 477
- Veitch, Douglas W., 180, 489
- Verón, Marita, 116
- Vesalio, Andrea, 106
- Vila-Matas, Enrique, 405, 410, 485
- Villalova, Xavier, 442
- Villoro, Juan, 16, 295, 299-304, 306, 410, 472, 477, 489
- Vizcaíno Valencia, Rubén, 422
- Walker, Ronald G., 160, 180-182, 489
- Walzer, Pierre Olivier, 331, 489
- Waugh, Evelyn, 181
- Westphal, Bertrand, 337-338, 341, 345, 353, 490
- Wilkie Collins, William, 219-220
- Williams, Raymond, 370-371, 490
- Woolf, Virginia, 126, 185, 296, 490
- Wordsworth, William, 126
- Yépez, Heriberto, 7, 17, 419, 422-423, 425-435, 469, 490
- Yralda, Fernando, 442
- Yurkievich, Saúl, 229-230, 232, 468, 490
- Zurita, Raúl, 366-367, 385, 466, 473

INDEX RERUM

- americanismo literario, 16,
309, 314
- autobiografía,
autobiográfico, 55, 93,
121, 245, 253, 298, 351,
403-405, 408-409, 411,
416, 462, 465, 467, 479,
485
- biblioteca, 5, 13-14, 24-25,
28, 36, 40-41, 45-71, 298,
324, 464-465
- biografía, 93, 100, 178, 414
- Boom, 14, 125, 139, 321,
337, 466, 468
- cartografía, 17, 186-187, 337,
371, 373, 387, 471
- correspondencia, 392-394,
396, 399, 401, 461, 471,
490, 511
- crónica, 16, 111-112, 118,
121, 154, 169, 295, 299-
304, 306, 351, 428, 472,
474, 482, 489
- cuento, 15-17, 26-28, 49-51,
68-71, 76-78, 81, 89, 91-
92, 99, 100, 102-103, 105,
114, 116, 127-128, 130,
132, 202-211, 214, 216,
219-220, 227, 230, 237,
247, 270, 295, 297-298,
302, 304, 306, 360, 404,
419, 423-424, 435, 461,
469, 477, 483-484, 490
- cuerpo, 5-6, 14-15, 53, 56,
75-87, 103-106, 108-109,
113-118, 122, 148, 151,
201, 208, 210, 245, 255-
256, 261-262, 265-267,
279-280, 304-305, 320,
324, 328-331, 365, 373-
374, 376, 384-385, 395,
403-404, 409, 411-412,
416-417, 427, 429, 434,
437-442, 444, 448-449,
463, 467, 479, 480, 482,
522

emancipación mental, 16,
 309-310, 314, 318-320,
 471
 escritura, 5-7, 11-12, 14-18,
 32-35, 50-51, 55, 59, 71,
 76, 78, 83, 86, 87, 91-93,
 95-96, 98, 100, 111, 114,
 116-118, 120-121, 130,
 132, 170, 172, 178, 186-
 187, 193-195, 202, 204,
 213, 225, 229-230, 235-
 242, 244-245, 247, 251-
 253, 255, 257, 260, 264,
 276, 280, 284-285, 303,
 367, 372, 374, 377, 386,
 389, 392-395, 401, 403-
 417, 452, 464, 467
 escrituras plurales, 9-13, 111,
 484, 486
 espacio literario, 159, 186,
 188
 espacio urbano, 17, 90, 98,
 339, 370
 estética (artística, literaria),
 15, 81, 89, 109, 138, 144,
 146, 152-153, 155, 161,
 178, 180, 182, 193-194,
 198, 216, 227-228, 230-
 231, 237, 404, 443, 461,
 463, 487, 490
 fantástico, 7, 15, 17, 201-
 205, 209-210, 216, 227,
 284-285, 288-289, 303,
 337-340, 343-348, 351,
 353-357, 360-361, 363,
 462, 464
 ficción, 14, 17, 27-28, 35, 39,
 58, 92, 96, 100, 118-119,
 121, 125, 169-170, 173-
 174, 186, 221, 227, 244,
 298-299, 301, 306, 337,
 346, 353, 408, 412, 428,
 462, 475, 487
 fotografía, 50, 54, 127, 208,
 236, 238-240, 511
 frontera, 15, 17, 86, 108,
 176, 284, 293, 345-346,
 405, 419-425, 428, 430-
 436, 469, 471, 473-474,
 481, 484-485
 genericidad literaria, género
 literario, 10, 14-15, 25-27,
 36, 70, 112, 117, 121,
 142-145, 147-148, 154,
 159, 173, 175, 182, 213,
 232, 237-241, 244, 253,
 267, 284, 293, 296-300,
 303, 391, 393, 401, 407-
 408, 464, 468, 471, 478,
 488
 género, 453-454, 456, 460,
 470
 identidad, 5, 7, 14, 16-17, 69,
 75, 77, 79-81, 85, 87, 90,
 113, 148, 170-171, 176,
 179-180, 184, 252, 255-
 256, 264, 267, 285, 290,
 309-310, 312-314, 316-
 317, 319-321, 338-339,

- 351-352, 387, 404, 414,
423, 429, 431, 477
- imaginario cultural, 7, 15, 17,
166-167, 289, 291, 296,
310, 330-331, 365-366,
368, 371-372, 376-377,
379, 419-423, 426-427,
429-430, 436
- intertexto, intertextual,
intertextualidad, 89, 96,
100, 109-110, 207, 210,
483-484
- Latinoamérica, 6, 15, 125,
183, 190-191, 198, 239,
338, 340, 351-352, 405
- lector, 3, 10, 13, 23-26, 28,
31-32, 37, 51, 55-56, 59-
60, 62, 65, 67-69, 81, 91,
94-97, 99, 102, 105, 109-
110, 131-133, 136, 149,
160-163, 167, 170, 177,
186, 190, 196, 198, 207,
209-210, 218-219, 232,
234, 237, 241-243, 276,
289, 296-298, 301, 353-
355, 370, 374-375, 377,
407-409, 416-417, 484-
485, 487-488
- lectura, 5, 9, 12-15, 18, 23-
29, 31-32, 37, 39, 52, 54,
58-59, 64, 67-69, 76, 91,
97, 109-110, 113, 118,
128, 130, 154, 162, 186,
207, 209, 230, 240-242,
245, 255, 284, 296, 327,
366, 373, 377, 386, 391-
392, 398, 404-409, 414-
416, 419, 435, 463, 473-
474, 476, 478, 484-485,
487, 489
- literatura argentina, 103, 368,
467, 478
- literatura cubana, 66
- literatura hispanoamericana,
5, 14, 16, 28, 45, 52, 101,
472
- literatura mexicana, 56, 75
- metaliteratura, 89-91, 127,
462
- narrador proteico, 14, 125-
128, 130, 132-134, 138
- narrativa breve
hispanoamericana, 68
- narrativas extranjeras, 5, 15,
157
- novela, 28, 32, 36-37, 45, 51-
52, 54-55, 57, 59-61, 70-
71, 76, 80-81, 89-94, 97,
99-100, 112-113, 115,
125-126, 131-136, 138,
141-148, 150, 153-154,
159-166, 170-180, 182-
183, 188-190, 220, 230,
241-242, 247, 284, 296,
323-324, 329, 331, 333-
335, 352, 362, 410, 413,
416, 428-429, 431-432,
434, 443, 463, 467, 474,
480, 487

novela corta, 114-115, 283-285, 294
 novela gráfica, 101, 111-112, 115-116
 novela (neo)policial, 6, 15, 141-150, 152-155
 otredad, 174, 176, 182, 283-285, 290-292, 352, 462
 plural, pluralidad, 5, 7,9, 11-12, 16-17, 41, 101-102, 111, 126-127, 132-133, 284, 295, 298, 452
 pluralidad genérica, 17
 pluralidades literarias, 5, 16, 295
 poema, 37, 40-41, 117, 192-193, 195-196, 198, 241-242, 247, 301, 315, 323-327, 329, 332-335, 373, 376-377, 379, 387, 393, 462, 465, 507, 513
 poesía, 191, 194-195, 197-198, 229, 232, 238-241, 315-316, 366-367, 371-372, 377, 379, 385-386, 402, 422, 462, 464-465, 473, 476, 478, 482, 489, 488, 513
 surrealismo, 15, 226, 228-234, 465, 475
 testimonio, testimonial, 55, 118, 158, 170, 252, 371, 386, 411, 462
 tradición literaria, 14, 50, 55, 71, 102, 106, 142, 152, 155, 170, 173, 175, 190, 227, 242, 366, 371, 409
 transgresión, 5, 34, 45, 48, 52, 60, 68, 154, 169, 293
 transposición, 5, 14, 101-103, 109-110, 116, 179, 471
 vanguardia, 6, 15, 191-192, 194-195, 197, 374, 377, 462, 464, 466, 485
 violencia, 14, 103, 105, 108-109, 117-118, 121-122, 135, 145, 153, 181, 204, 271, 283, 374, 376-377, 381-382, 384, 386, 402, 435, 453, 466, 470, 477, 482, 486

CUATRO VOCES AUTORIALES

De *Fabulario*¹

Rosalba Campra

¹ Estos poemas forman parte del libro *Fabulario*, Córdoba (Argentina), Alción Editora (en prensa).

Fondeadero

Y después está
lo de ese viaje
a Ítaca,
que tantos navegantes ponen
en su brújula,
tantos poetas
en su verso
para que siga
quedando siempre
igual de lejos,
prometiéndolo asombros,
dando sentido a los regresos
con tal que uno se demore
lo justo,
con tal que no sea uno
quien elige,
que el derrotero esté a cargo
de los vientos
los dioses
los poetas citados más arriba,
expertos en señalar las sirtes
las sirenas de mudez perturbadora
el resplandor de la nostalgia.

Pero a qué Ítaca podría regresar yo
si nunca vi el mar,
si en Jesús María, mi pueblo,
el único río era
un cauce seco
y no había escuelas
donde aprender el griego.
Mi amiga Luchi lo estudiaba

con un cura,
a lo mejor leían la Odisea.
A mí la Odisea
me la contó mi padre,
que no sabía griego
pero gracias a su profesión
de cirujano
capeaba las etimologías
con la seguridad de un argonauta.
Y es así que andamos todos
en pos de una misma lejanía,
la lejanía inexpugnable
donde alienta la fábula.
En Ítaca nunca nadie tuvo casa.

Perseidas

Y dónde van
las estrellas fugaces
dónde van
en la noche de agosto
esquivando deseos
en enjambre
las Perseidas
dónde van
para quién
pasan
cuando van
para ellas mismas
para nadie
pasan
cuando caen
en la noche de agosto
los deseos que no se formulan
dónde van
mientras caen
y una vez que han caído
detrás del horizonte
en la noche de agosto
dónde están
las Perseidas
nadie hay que las vea
en la noche de agosto
regresar
las estrellas fugaces
solo van.

Materiales para una arqueología

Sin pretensiones de recuperar fotografías
o documentos que nadie ha conservado.
Sin veleidades de extraer una memoria
de diarios de viaje cuentas de la tintorería
postales sin remitente correspondencia ajena.
Tampoco el afán de reconstruir la historia
de antepasados remotos originarios del Piamonte
que como músicos de corte
triunfaron en París,
y de más recientes campesinos de la Brianza,
que la pobreza empujó como emigrantes
al otro lado del mar.
Donde a lo sumo puedo escarbar
es en recuerdos míos.
Recuerdos de la infancia sobre todo
y palabras escapadas a los grandes en secreto.
Yendo en busca de mi verdad
la verdad del no saber
de la fabulación
del olvido.

Señales

Para alguno no serán indispensables
la desaparición de los glaciares
un lago transformado en desierto
caravanas de migrantes
tornados en hilera
mangas de langostas
la peste
la extinción de las luciérnagas
de los koalas las ballenas
Betelgeuse que se desbarranca
en el silencio de un agujero negro.
Como anuncio del final de todo
podrá bastar
el rasguñón de un desencanto.

De *Bisturí de cuatro filos*¹

Vicente Quirarte

¹ Selección del poemario inédito *Bisturí de cuatro filos*. Esta selección reúne siete poemas propuestos de manera anónima por los miembros del comité editor de este volumen, según alguna variante de esa celebre consigna de que la poesía es de todos.

“Cuando todo esto pase”, decimos
como si alguna vez el huracán
renunciara a sus furias y a sus sueños.
Mientras, sale el sol,
cruza de luces y de sombras
la hoja en la que habito
y el café es un refugio para el alma.
Los autos circulan libremente,
e ignoran la desgracia de los otros.
Hemos perdido algo más que tu voz,
pero hemos ganado los honores
de vivir en tu nombre cada instante
y agradecer la vida
que ennobleces y das con tu batalla.

Nunca supiste que te íbas y por eso
tampoco escuchaste las trompetas
de la que a pasos grandes se acercaba,
tan llena de hoces y puñales,
la que todo lo taja y lo desteje,
la poderosa, la limpia, la sin nombre
que todo sobre esta tierra lo derrota.

Miro al otro. Lo escucho gemir,
arder, hacerse cohete,
invadir sin vergüenza los espacios
donde antes era un ser civilizado.
Todo se le permite al que se duele.
Lo miro sereno en mi butaca.
Me da lástima y lo envidia.
Yo tengo que vivir la doble pena
de saberlo dentro de mí y de educarlo
para que no haga el oso
y alebreste dolores de los otros
y menos interrumpa
sus contadas, monedas alegrías
que yo, en mi pequeño dolor,
estoy restando.

El azogue en que siempre te mirabas
y en el cual se afilaba tu hermosura,
es el mejor regalo que dejaste.
Lo acaricio y lo beso. Lo interrogo
y me brinda su respuesta:
esta bestia que tú domesticaste
se mira en el espejo de la Bella
y acepta su trabajo:
Ser dos veces tú, y así guardarte.
Merecer ese tiempo que me diste.

Vuelvo a la que llamamos nuestra casa
y el pronombre se niega a pronunciarse.
Presentes están tu orden, tu perfume,
la albura de esa cama
al mismo tiempo teatro de combates,
velas para los viajes
sólo merecido por sirenas
y los que fugazmente
sospecharon tenerlas en sus redes.
La casa que hiciste mía ya no es mía
porque en ella no alivias mis retornos.
Pero brilla tu estrella en nuestro cielo
y me conduce, fiel, al día siguiente.

La casa está en silencio
y es hora de dormir.
Estás presente
en todos tus sonidos que no haces:
en los muebles
que no sienten más tu peso, en la duela
que ya no es herida en tus tacones.
Hay dos formas de ver esto que pasa:
dolerme de tu ausencia
o sentirte de lleno en lo que llenas.
Me hundo en el sueño y tú conmigo,
rebelde a las lágrimas y al duelo,
cicatriz, tatuaje, incrustación
en mi carne más viva y más sedienta.

Llorona de Patricia

Versos de Vicente Quirarte
(Intervención de Guillermo Zapata)

Mis lágrimas son saladas, Llorona,
también el mar y su risa,
no tengo por qué llorar
si eres la sal de la vida.

Ay, de mí, Llorona, Llorona,
Llorona de mis dolores,
el penar que me provocas
me hará crecer en amores.

Déjame ser tu amuleto,
tu cayado y paso firme.
Por cada verso que diga
que tu belleza confirme.

Para apagar a la angustia
eras la bella durmiente,
ahora siempre dormida
tu hermosura resplandece.

Clara cosa ha de tener
el que se diga tu dueño:
venada se hace pantera
para el que cuida su sueño.

Siempre a tu lado fui rico.
Tu herencia no fue de oro.
En tu piel de niña eterna

hallé el mapa del tesoro.

Pueblo globero te llamas.
Su mandato es la alegría.
“Viva la vida y sus cohetes”
atruena tu algarabía.

Codiciada y bien nacida,
eres la espuma del puerto,
con la vida que me quede
he de soñarte despierto.

Ay de mí, Llorona,
es mi corazón tu suerte,
córtame el aire que aspiro
y dame vida en la muerte.

Donde siempre te mirabas, Llorona,
viudos están los espejos,
en ellos está tu alma,
me lo dicen sus reflejos.

Ay de mí, Llorona, Llorona
consentida de la lente,
todas las fotos te guardan
orgullosa, dulce, ardiente.

No porque te hayas marchado
dejaste de estar conmigo.
Tu perfume y tus andares
me acompañan, son mi abrigo.

Ay de mí, Llorona,
estoy en deuda con Dios.

Doy gracias por encontrarte,
también por decirte adiós.

Me impongo la penitencia, Llorona,
de no pensar en tu cuerpo,
pero el alma me traiciona,
lo saben mis brazos tercós.

Bendito el dolor que nace
a causa de tus espinas.
Nada me puede matar
si yo guardo tus reliquias.

Ay de mí, Llorona, Llorona,
siempre serás pasajera.
Así lo dice orgulloso
tu retrato en mi cartera.

He vivido muchas muertes.
De todas he renacido,
pero la de no tenerte
es la que más me ha dolido.

Ay de mí, Llorona,
Llorona, nada me duele,
soy yo quien le duele al aire
cuando lo cruzan los trenes.

Micros

Raúl Brasca

El gran teatro del mundo

Dos espíritus ociosos se encarnan en humanos para jugar un poco al teatro. Improvisan los parlamentos de sus personajes. El tema es la libertad. Uno, muy serio, sentencia:

-Si somos dueños de nuestra vida, también lo somos de nuestra muerte.

-Exacto, no hay nada más humano que la libertad de matarse— completa el otro.

Consecuentemente, el primero propone:

-Suicidémonos entonces.

En éxtasis libertario, llenos de épica convicción, los dos se pegan un tiro en la sien y caen muertos.

Grave silencio en el teatro del mundo.

El juego ha terminado y fue divertido, los espíritus están inaudiblemente bulliciosos, como si en lenguaje humano dijéramos: están muertos de risa.

La guerra sin fin

Imagino a los ángeles, arcángeles y coros celestiales armados hasta los dientes. Nada de liras ni trompetas: fusiles y ametralladoras. Los ángeles rasos son los de la guarda. Los otros constituyen la reserva. Gracias a su lucha se ha conservado el desorden celestial durante siglos sin pasar a mayores. Cuando las atribuladas almas intentaron un orden más humano, tronó en el Cielo la voz del Señor. Y en la Tierra, los sutiles balazos divinos dejaron cadáveres llenos de agujeros invisibles.

Templos de arena

Elsa Cross

Templos de arena
(Mahabalipuram)

Templos que vuelven ya a las arenas.
Se alzan

momentáneos como olas
y en el segundo de eternidad

en el que caen
despliegan con gracia

sus cornisas,
disuelven

a cada tumbo de tiempo
su sustancia
a cada golpe de vida

su argumento.