



Connnotas. Revista de crítica y teoría
literarias
ISSN: 1870-6630
connnotas@unison.mx
Universidad de Sonora
México

AGUAYO CISTERNAS, GONZALO
Marcos de Obregón en la novela picaresca
Connnotas. Revista de crítica y teoría literarias, núm. 14-15, 2015, pp. 9-31
Universidad de Sonora

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672671035001>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Marcos de Obregón en la novela picaresca

GONZALO AGUAYO CISTERNAS*

Resumen:

La novela barroca *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel tiene vínculos innegables con la picaresca. Sin embargo, en estricto rigor, no se trata de una narración de género puro, pues los rasgos que definen una obra de esta corriente tienen directa relación con las cualidades del protagonista. En este caso, la historia con carácter de etopeya de un escudero que relata su vida desde su vejez remite directamente a la figura del autor, hecho trascendente que condiciona toda la axiología de la obra. De esta forma, la narración autobiográfica, la estructura, los episodios truhanescos y los personajes marginales que actúan como pícaros genuinos son los elementos que conectan esta novela con el género; pero esta, sin embargo, representa connotaciones semánticas distintas a las que mueven a los relatos canónicos de aquella manifestación literaria.

Palabras clave:

Literatura, género, Siglo de Oro, Vicente Espinel, *Marcos de Obregón*, picaresca, pícaro, arquetipo, autobiografía.

Los vínculos de las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* y el género picaresco ofrecen diversidad de perspectivas. Así se advierte en el diálogo académico que se ha sostenido de forma

* Universidad de Concepción.

permanente a partir del intento por establecer en qué medida la “novela”¹ de Espinel cabe dentro de los cánones de esta corriente literaria, que tuvo su auge en el Siglo de Oro hispánico. No obstante, en líneas generales, la mayoría de las investigaciones coinciden en señalar que el texto de Espinel es una continuación del camino trazado por este tipo de narraciones, aunque las opiniones disienten respecto de su cercanía o lejanía en relación a los principios genéricos que las rigen.

El primer síntoma del problema lo constituye el personaje protagonista. Gran parte de los estudios como los de Rico, Bataillon, Lázaro Carreter, Navarro González, Carasco Urgoiti, Lara Garrido, Rallo Gruss, entre otros, advierten que el escudero Marcos de Obregón, dadas sus singulares características psicosociales y éticas, no entra en los cánones del arquetipo del pícaro. Sin embargo, las antologías sobre novela picaresca, por lo general, incluyen en sus

¹ El empleo de esta denominación, realizada con una mirada actual, que agrupa a las obras en prosa, reemplaza al de *Relaciones* que utiliza Espinel, puesto que en la época en que la obra salió a la luz pública, en 1618, la novela, tal y como la conocemos hoy en día, estaba en pleno proceso de gestación. En 1605, Cervantes había publicado la primera parte del *Quijote*. El texto, que ha sido instaurado como la primera novela moderna, bien es sabido, no utiliza este nombre. Posteriormente, en 1613, el propio Cervantes publicaba una serie de historias cortas que bautiza, de acuerdo al modelo del relato breve italiano, como *Novelas ejemplares*. Teijeiro observa que la multiplicidad de términos con que las incipientes novelas de aquella época solían denominarse obedece a un proceso de consolidación que dificulta la taxonomía de los relatos en prosa del Barroco hispánico: “Si repasamos el panorama narrativo español del Siglo de Oro, podemos advertir que no existe publicado ningún relato bajo el epígrafe de ‘novela’. De esta manera, se habla de ‘crónica’, ‘tratado’, ‘vida’, ‘historia’, ‘trabajos’..., etc., que indican la disparidad terminológica en la que se apoyan los escritores” (66). Respecto a aquellos textos que responden a la denominación de “vida”, un ejemplo lejano, que pudo influir en esta novela, lo representa la *Vida de Esopo*, o los más inmediatamente cercanas al escrito de Espinel como la *Vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades* o la *Vida del Buscón don Pablos*, obras cuyo tronco en común lo representa la historia autobiográfica de un personaje, lo que da luces acerca de la naturaleza que irá adquiriendo ese tipo de relatos como referentes para el género de la picaresca.

volúmenes el relato de Espinel. Esta dicotomía hace visible la contradicción que afecta la obra, en cuyo seno se albergan, también, otros géneros narrativos.

Pero, previo a ello, subyace el dilema de fondo de la cuestión picaresca acerca de la definición y el origen del personaje. Las dificultades que conlleva la búsqueda de evidencias que indiquen las conexiones del *Marcos de Obregón* con el género se relacionan, en primer término, con la multiplicidad de perspectivas que existe sobre esta genuina manifestación literaria, cuyas fronteras y características no están bien señaladas (Navarro González 79). Rey, incluso, opina que el calificativo que se le aplique a esta obra en prosa dependerá del concepto que cada cual tenga de la novela picaresca (680). No obstante, si observamos el fenómeno de la novela barroca y el mecanismo creativo que la catapultó, es posible advertir que los escritores, más que ceñirse estrictamente a un género determinado, cuya taxonomía y definición siempre es posterior a la obra, estuvieron atentos al panorama narrativo –y literario, en general– del pasado clásico y reciente del autor, como también al que se desarrollaba en su tiempo.² Ellos supieron digerir sus lecturas para crear otras historias con algunos de sus elementos transformados para sus propios fines estéticos y éticos. Es el procedimiento de la *imitatio* como fuerza motriz. Así ocurrió, por ejemplo, con *La Celestina*, el *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Quijote* y el *Buscón*, que se erigieron como una verdadera

² Bajtín, que analiza las referencias que históricamente existen entre los diferentes relatos de toda época, denomina a este proceso como *reacentuación*: “La vida histórica de las obras clásicas es en esencia un proceso continuo de reacentuaciones socio-ideológicas. Gracias a sus posibilidades intencionales, son capaces en cada época de descubrir, en un nuevo trasfondo que las dialogiza, nuevos y nuevos aspectos semánticos” (235). Genette, en tanto, habla de la hipertextualidad, ya que, según él, “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (19). No extraña, por tanto, que los autores del período áureo hicieran gala de su fina erudición con la referencia explícita a autores y estetas clásicos que permitiesen advertir su bagaje cultural, pero también este conocimiento les nutrió de material literario suficiente para volcarlo en sus escritos.

columna vertebral de la literatura en prosa del Siglo de Oro español. Estos escritos, con casi un siglo de distancia, ofrecen interesantes vasos comunicantes entre sus historias, pues, en ese orden, cada una de ellas va adoptando episodios, acciones y personajes de las precedentes. Espinel, por cierto, sigue ese cauce y modo creativo en el arte narrativo con un ingrediente especial añadido: su historia personal hecha ficción.

Se hace necesario, a partir de las anteriores aseveraciones, revisar algunas de las principales proposiciones sobre la materia picaresca para forjar un criterio explicativo de las anomalías taxonómicas que afectan a la novela de Espinel, así como también algunos de los juicios críticos vertidos sobre la obra del rondeño.

1. El pícaro y la picaresca

1.1 *Orígenes del pícaro*

El pícaro, figura literaria con un difuso origen en cuanto a su etimología y significado, ha traspasado su nombre a todo un género novelesco. La crítica, con esmero, ha intentado delimitar el término, del mismo modo como lo ha hecho para tratar de identificar el comienzo de su uso dentro de los textos literarios. Del Monte, quien por cierto resalta aquel complejo afán por su etimología debido a la amplitud de usos que había tenido, indica que la palabra pícaro se pronuncia por primera vez en una farsa llamada *Custodia del hombre* de Bartolomé Palau en 1547, con la forma de *picarote* (*Itinerario* 11). Se plantea, también, que tal nombre provenía del término *picar*, a partir de su aparición en el poema *Alabando la vida del pícaro*, que data del año 1594 (Heiple 220). Dicha teoría, en tanto, es rechazada por Valbuena Prat, quien acerca más la concepción del término a motivos geográficos, derivados del nombre que reciben los habitantes de Picardía, pero sobre todo de los soldados de la guerra de Flandes, que por la mencionada región francesa pululaban y vaga-

bundeaban en espera de su destino (16).³ Rico, de todas formas, hace hincapié en que el término expande su uso en el último tercio del siglo XVI (116). Ahora bien, sin duda que la profusión explosiva del vocablo, en el concierto novelístico, se debe al impulso que significó la historia autobiográfica *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. El protagonista de esta obra fue quien resultó ser el verdadero prototipo de tales rasgos asociados al nombre, como también el promotor de su propio apodo.

Pese a ello, la controversia gira en torno a la figura de Lázaro de Tormes, como bien advierte Lázaro Carreter (196), pues muchos le señalan como el primer pícaro de la literatura, aunque el personaje nunca usó ni fue señalado con dicho nombre en la historia. No cabe duda que el *Lazarillo* fue decisivo en todo el proceso de configuración histórica del personaje novelesco, y fue un eslabón esencial para su desarrollo y consolidación.⁴ La obra mostraba por primera vez a un protagonista de baja condición social que contaba un “caso”, y aprovechaba para narrar su historia personal desde su infancia menesterosa hasta su presente como aguador del arcipreste San Salvador, a fin de contextualizar y complementar aquel suceso. La obra se nutre de personajes como el Pármeno de *La Celestina* o Rampín de *La loca andaluza*, ambos mozos de muchos amos

³ Covarrubias ya les menciona en su *Tesoro de la lengua castellana o española*. De ellos dice lo que sigue: “*Vide supra* picaño (que el mismo autor define como andrajoso y despedazado), que se pudo decir de pica, que es el asta porque en la guerra, hincándola en el suelo, los vendían *ad hastam*, por esclavos. Y aunque los pícaros no lo son en particular de nadie, sonlo de la República, para todos los que los quieren alquilar, ocupándolos en cosas viles” (869).

⁴ Tal y como sucedió con *Celestina*, la historia de este singular personaje, una vez que esta trascendiera y se convirtiera en todo un paradigma, continuó escribiéndose en otras páginas. *La segunda parte del Lazarillo de Tormes* (1555), atribuida al noble Diego Hurtado de Mendoza, y *la Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, de Juan de Luna (1620), constituyen la evidencia de aquel intento. Ambos relatos, lejanos en el tiempo, se distanciaron del camino que desembocará en la pícarosca. El primero de ellos es, según Navarro Durán, una sátira política que encierra una velada crítica al monarca Carlos V (*Pícaros* 99); el segundo, una respuesta a esta extraña historia, cuyo protagonista se convierte en atún.

(Navarro Durán, *Guzmán XI*). Estos últimos no fueron los protagonistas de los relatos, pero ayudaron a que irrumpiera, con posterioridad, un individuo de baja estofa que relatara su propia autobiografía. Quizás, todos ellos representan una especie de *protopícaro*.⁵

1.2 *La novela picaresca*

A partir de todas esas historias, que mezclan personajes de baja estirpe, se intenta concebir una definición del género. Esta consigue llegar a ser una idea amplia, que aglutina a todas esas historias personales narradas por esos mismos protagonistas:

La novela picaresca ha sido definida, en términos generales, como un relato de un personaje marginal, que lucha por sobrevivir, y por rasgos formales que como la autobiografía, el carácter antiheroico del personaje principal, la intencionalidad satírica, moralidad a contrario, estructura abierta, relato itinerante con orientación realista (Rodríguez 47).

Talens conceptualiza el género como un conjunto de novelas que “no son más que autobiográficas o confesiones de pecadores escarmientados” (20), aunque sugiere que ni Lázaro ni Pablos cumplen con esta última característica. Sin embargo, el problema persiste, puesto que en la definición no está expuesta la moralidad del personaje principal, que es donde está la verdadera génesis de la esencia del pícaro. Guzmán puede caracterizarse como un truhán, jugador, estafador y “ladrón famosísimo”, como el propio autor le califica cuando explica el plan de su relato, que era una “confe-

⁵ Se destaca la presencia de personajes de baja estofa en entremeses y en el teatro prelopista con la ausencia del pícaro como tal en sus escritos. Así, intenta establecer la génesis del personaje, aunque no tuviese, en aquellas obras, tal nombre. Junto a ello, se podía observar una idea de lo que luego sería el pícaro a través de estos “capigorrones hambrientos, estudiantes bromistas, venteros que dan gato por liebre, habladores irrestañables, hidalgos muertos de hambre o hinchados de vanidad, médicos matasanos, poetas chanflones, damas buscas...” (Rico 114).

sión general” (Navarro Durán, *Guzmán* LXV). Estas tropelías no necesariamente las realiza para subsistir a una condición económica miserable, aunque algunas veces la tiene, pero por culpa de su propio proceder. En cambio, Lázaro sí tiene esa necesidad. Sus únicos delitos consisten en robar un poco de comida y vino a sus tacaños y muy poco piadosos y caritativos amos: un ciego trámoso, miembros del Clero o un hidalgo escudero decadente, que aparentaba una falsa realidad económico-social. La genética del Guzmanillo es distinta, pues hereda su infamia de la sangre de sus padres, quienes fueron connotados representantes de sus oficios viles. Ello explica su ruindad, incluso cuando estaba en situación de acomodo con un trabajo honrado y digno. A pesar de esto, su conducta continúa por la mala senda, como si fuese un destino imposible de reorientar, salvo en el arrepentimiento del presente narrativo, cuando ya es un galeote condenado.

Bien explica Rico que hay que distinguir entre el pícaro histórico-social y el personaje literario (117), puesto que el segundo de ellos está construido con un afán y propósito distinto: es, básicamente, una creación que encubre los deseos ocultos de sus autores pertenecientes a otra clase social, no a la de su ficción (Bataillon 211). Dicha voz le permitía al autor tener la libertad de criticar los vicios humanos, de moralizar, a través de la sátira o el humor. Quevedo, en el *Buscón*, es capaz de sustraer una moraleja en la historia de un pícaro que no cambia sus malas prácticas esté donde esté: “pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres” (129).

El pícaro siempre tendrá una connotación negativa. Por esta razón, tal y como lo hace Del Monte, apoyado en el *Diccionario de autoridades*, se le califica como “bajo, ruin, doloso, falto de honra y de vergüenza”; aunque luego matiza al decir que en los textos del género el significado aparece de forma más moderada, y será “alguien que está dedicado a humildes menesteres y no tiene oficio propio, sino que vive de manera provisional, recorriendo a amanios, vagabundo, sonsacador y pedigüeño” (*Itinerario* 11). Allí está la clave acerca de la pureza del pícaro, y en ellas se expresan los dos puntos de vista con los cuales la crítica define y clasifica al representante

del género. Micó, al analizar la obra de Alemán, advierte la diferencia sustantiva entre los personajes Lázaro de Tormes y el protagonista de la novela del autor sevillano: “Lázaro es un ‘pobreto’ que malvive entre Salamanca y Toledo, con el *Guzmán de Alfarache*, la picaresca se hace internacional y delictiva. A un hijo de desdicha le sucede ‘un hijo del ocio’” (32). En ocasiones, se validan estos dos significados para definir al personaje, con lo cual su presencia y figura se amplifica, como, a la vez, se diluye en lo que representa su real sustancia. Si se observa con detención, la primera de ellas coincide con la descripción del Guzmán y de Pablos; la otra, con la de Lázaro y, en parte, con la de Marcos de Obregón.

Ahora bien, Del Monte insiste en que el pícaro “está al margen de toda norma ética y regla social” (*Itinerario* 60). Bataillon agrega que el personaje “nace más bien en la ignominia que en la extrema miseria” (209). De acuerdo con esas definiciones, es preciso poner el acento en esas diferencias para concluir quién es, en concreto, la viva imagen de un pícaro. Lázaro, por ejemplo, siente cristiana compasión y piedad por su amo escudero, ya que comparte con él la poca comida que logra mendigando. Dicho personaje episódico esconde su pobreza y miseria para aparentar una imagen social de la cual ya no es parte, asunto que lleva a la solidaria acción del Lazarillo. El mozuelo protagonista, además, culmina su suerte infausta una vez que logra trabajar como aguador, lo que le permite resolver sus problemas de miseria: no delinque, no es un tahúr, menos alguien que engañe ni robe con oscuros propósitos. Ha escalado socialmente y, por ende, acepta las reglas del mundo al que ha accedido. El pícaro, en tanto, es consciente de la ruindad de sus actos, y no puede evitar recaer en ellos, pues, goza con esa vida picaresca: “Que los pícaros lo sean, ¡andar! Son pícaros y no me maravillo, pues cualquier bajeza les entalla, y se hizo a su medida, como a escoria de los hombres” (Alemán 227).

Por tales razones, la madera ética de ambos personajes tiene diferencias profundas. El pícaro Guzmán también fue mozo de muchos amos, asunto que Alemán importa del *Lazarillo*, que representa un referente ineludible, pero su protagonista irá por un camino distinto, en términos semánticos: “Mateo Alemán escribió

su *Guzmán de Alfarache*, siguiendo la estela del *Lazarillo*. Y lo hace además manifiesto con la presencia de motivos y de palabras del relato de Lázaro en el texto. El género va a caracterizarse por la continua red de referencias entre las obras que lo componen” (Navarro Durán, *Guzmán* LV).

En síntesis, todos los relatos que emergen de personajes de estratos sociales bajos hasta llegar a lo que se conoce como “apoteosis del pícaro” con el *Guzmán de Alfarache*, expresan matices que evidencian la evolución de este tipo de narraciones. El realismo que surge de los episodios que conciernen a algunos de los personajes marginales de la *Celestina* marca un punto de partida que continúa con la sátira erasmista del *Lazarillo*, una especie de germen del pícaro; para llegar, luego, al texto de Alemán, que representa una ácida crítica social a partir de un personaje bellaco que paga sus tropelías en las galeras, lugar desde donde decide relatar su confesional historia. De allí surge el nervio del género, y es donde encontrará su mayor expresividad. Además, tendrá una enorme resonancia en los relatos que le sucedieron. De esta forma, aquella narrativa transita y evoluciona con los textos cervantinos, la novela de Quevedo y Gregorio González, la novedosa pícaresca femenina de López de Úbeda –o Baltasar de Navarrete– y la de Salas Barbadillo, hasta llegar al *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel.

2. Marcos de Obregón y la figura del pícaro

El escudero se aleja del canon que define al arquetipo del pícaro. Aquella distancia tiene su raíz en las acciones bondadosas –predominantes en la novela– que Marcos realiza en cada capítulo, siempre aparejadas de un mensaje de justa moralidad que incluso permitía la autocrítica, si es que alguna mala conducta suya lo ameritase. Espinel no necesita justificar a su personaje, como Alemán con el Guzmanillo, quien se arrepiente de sus delitos cuando cuenta sus aventuras, moralizándolas por su contrario. Marcos, en cambio, se autoerige como modelo de rectitud. Aquel propósito se establece desde el prólogo de la obra, cuando el autor declara tanto las inten-

ciones y el estilo que marcará su prosa, como el carácter que tendrá su personaje protagonista de los hechos que narra.

2.1 *El escudero y la crítica*

Obregón, como un celador de las conductas propias y ajenas, siempre acompaña las acciones de su relato con honrosas reflexiones. Así, se entiende que se indique que sea, en la práctica, un *antipícaro* (Bataillon 209). Sus palabras y acciones, que son los canales por donde se trasunta la voz del autor, tienen una acentuada impronta clerical. Con ello, la historia adquiere una tonalidad con evidentes tintes de expiación. El escudero, no en vano, advierte en el inicio del discurso de tipo confesional acerca de los errores cometidos en la tormentosa juventud, a causa de su comportamiento regido por la cólera. Estos recuerdos de antaño laceran su presente. La ansiada y recomendable “paciencia”, que debe prevalecer en el ser humano para obrar con virtud, se erige como el antídoto perfecto. Con ella predica y cierra el texto, pues es la gran enseñanza que la vida le deja, de acuerdo al esquema axiológico que Espinel propone con estas antitéticas relaciones entre el bien y el mal. Dichos yerros, no obstante, parecen nimios al lado de los excesos de un pícaro Guzmanillo o un Pablos (Stamm 663). Por su parte, Pfandl indica que el personaje “es más manso e inocente que sus camaradas, sus aventuras no son ni remotamente tan patibularias como las de Guzmán y del Buscón, ni tampoco tan crudamente realistas como las de la Justina” (675). Parker lisa y llanamente dice que Marcos “no es un pícaro ni un delincuente, sino un observador de la vida hampona o de aventuras nada rudas ni crueles” (680). En efecto, la crítica ensalza el estatus moral del escudero, hecho que marcará, en términos generales, su distancia respecto de los cánones tradicionales del representante del género.

2.2 *La figura del pícaro en el personaje Marcos de Obregón*

Sin embargo, al hurgar bien en los detalles del comportamiento del protagonista, es posible advertir que, en ciertas ocasiones, Marcos hace uso de las estratagemas y armas de los pícaros con el objeto

de escarmentar o burlar a estos porque así lo merecen, para huir de situaciones escabrosas o también para ir en su propia defensa (Chandler 673). El escudero recurre a estas ingeniosas tretas y argucias cuando, por ejemplo, debe huir de los engaños de un matrimonio de truhanes en Sevilla, en el comienzo de la segunda relación.⁶ Lo hace, en una nueva oportunidad, cuando una mozuela quiso aprovecharse de sus dineros en Italia. La paradoja se advierte porque Marcos representa simbólicamente lo contrario de lo que el arquetipo significa. Hay ciertos elementos que emparentan a Marcos con el modélico paradigma: el vagabundaje y la pérdida de tiempo o el carácter travieso y burlón, aunque se asume que estos tenues rasgos lo alejan de la ruindad de los auténticos pícaros (Navarro González 146). Todo el grueso de la historia, y sus acciones ejemplares sobrecargadas con largos y excesivos excursos que restan ritmo al relato, logran cubrir con un disimulado velo algunas de las tropelías del escudero.

Sin duda, el pasaje donde la estela del pícaro está más acentuada en Marcos de Obregón corresponde a la aventura que vive en Italia, en la tercera relación, cuando acuchilla en el rostro a uno de los burladores con los cuales mantiene una pendencia. Por ese hecho violento y colérico, contrario a su prédica constante, es encarcelado. Posteriormente, logra escapar del encierro al engañar al carcelero, haciéndole creer que es alquímista y que ha fabricado un polvo que se convertirá en oro. El corolario a todos estos despropósitos y desequilibrios se produce cuando libera –tal y como el Quijote lo hiciera con su perturbada visión de la realidad– a unos galeotes que le ayudan en su intento de huir, asunto que culmina con éxito. Extrañamente, este acto queda impune. Es posible advertir que el comportamiento del escudero cruza sus propios límites y llega a ser incluso despiadado, por lo que le asigna claros rasgos picares-

⁶ Estos lances y pendencias de juventud se vinculan y atribuyen a la propia vida del autor en tierras andaluzas. La famosa *Sátira contra las damas de Sevilla*, que incluso aparece mencionada en el *Quijote*, es considerada un texto que retrata aquella época.

cos derivados del modelo del autor rondeño, el *Guzmán de Alfarache* (Navarro González 145) o del mismo Pablos del *Buscón*. Espinel acerca a su personaje a esa imagen pícara, aunque le aleja de aquella rápidamente, consciente de que aquellos movimientos no inhiben la sustancia de su mensaje final, ni entorpecen el *ethos* antípicaresco con el cual construye a su personaje. Esta dicotomía –y evidente contradicción en la construcción de la arquitectura moral del personaje, basada en una rígida caracterización bajo el parámetro de la prudencia, pero con algunos matices oscuros que no alcanzan a ensombrecer esta figura–, se debe a dos factores provenientes del propósito de la fábula:

Para explicar las circunstancias en que Marcos representa el papel de pícaro hay que atender a la finalidad del adoctrinamiento (*docere*) que Espinel asume para su novela, a la moralidad mantenida a lo largo de todo el discurso narrativo... A pesar, por encima de la condición de pícaro que Espinel le ha obligado a realizar para cumplir con el *delectare*, Marcos se nos ofrece como modelo de virtud y honra (Lara Garrido y Rallo Gruss 654-55).

Por contrapartida, hay tres episodios en donde se señala a los pícaros como personajes contrapuestos y equidistantes a la altura moral de Obregón. Incluso, el escudero es capaz de contrastar opiniones y puntos de vista con ellos acerca de aquella condición humana. El primer caso se encuentra apenas comenzando el texto, cuando unos pícaros observan a Fernando el tío, héroe de Flandes que desembarcaba en Barcelona, a quien llaman, también, el “pícaro” por sus travesuras de juventud. La reflexión, que a continuación realiza el escudero sobre el suceso, revela el negativo sema que pesa sobre la noción del apelativo, asunto que Espinel quiere resaltar a viva voz. Aunque el histórico personaje asume el apodo con un toque de buen humor, Marcos subraya que se trata de un verdadero agravio: “Así que, aun de aquellas injurias que derechamente vienen a ofendernos, habemos de procurar por los mismos filos hacer triaca del veneno, gusto del disgusto, donaire de la pesadumbre y risa de la ofensa” (Espinel 22).

La siguiente situación acontece cuando un pícaro anónimo asoma en el episodio del tinelo, en el descanso octavo de la primera relación. Todo el ambiente de este cuadro narrativo alude a obras a las cuales Espinel recurre para situar al personaje, como la *Tinelaria* de Torres Naharro, el *Buscón* o la segunda parte espuria del *Quijote* y el *Lazarillo*, pues hay un personaje –el escudero pobre– que remite a este último texto (Navarro Durán, *Marcos* XVII). En esta ocasión, el pícaro alega no recibir buen trato en cuanto a las raciones de comida. Un gentilhombre carga en feroz diatriba contra esta queja, lo que da luces sobre el punto de vista “oficial” que se quiere perfilar acerca del arquetipo: “–¡Oh villano –dijo el otro–, deshonra buenos! ¿Y tal has de decir? Los mal nacidos como este infaman las casas de los señores, que no saben tener paciencia ni sufrir mal día; luego echan faltas en la calle; no se contentan con el respeto que los tienen por servir a quien sirven” (Espinel 71).

Poco a poco, se va moldeando con mayor nitidez la idea del pícaro que el autor va delineando en estos breves diálogos bajo parámetros que denotan rechazo. Marcos interviene en la discusión, reforzando la opinión del gentilhombre, pues solicita respeto y discreción al mozuelo por la gente de oficio superior. Sus palabras ponen el acento sobre la condición de (mal)hablador de un truhán de tales características:

–Déjelo Vuesa Merced –dijo otro gentilhombre–, que, si el pícaro habla, por todos habla; que si jugando sentencian una suerte que no sea en su favor, luego dice que lo hacen porque le den barato. Fuera de ser el que nos a todos en mal con el señor; congraciador general y celebrador y reidor de lo que el señor dice, arcaduz de la oreja, manantial de chismes, estafeta de lo que no pasa en todo el mundo. Si dice algo, él lo celebra y quiere que se lo celebren todos; si otro dice o hace algo bueno, lo procura derribar y deshacer; si malo, a pura risa lo persigue; y si alguno le parece que se le va entrando al señor en la voluntad, por mil caminos le descompone. Estas y otras muchas cosas le dije yo de mi persona a la suya con cinco palmos de espalda (Espinel 72).

En tanto, en el descanso quince de la tercera relación, un pícaro irrumpie en escena. El escudero y los oyentes se maravillan con la amena retórica del personaje episódico, quien se había metido a fraile para poder solventar su vida. En el monasterio, usaba su habilidad y argucias para saciar su hambre infinita.⁷ De esta forma, robaba y guardaba panecillos que clavaba bajo su cama. Todo ello, sin duda, remite a las trazas que usaba Lázaro con el cura que le negaba el alimento en el *Lazarillo*. Así, echando mano a su picaresca escala de valores, el frailecillo justifica su acto de defensa, que consistió en romper unas colmenas para que las abejas atacaran a sus perseguidores, enviados por el agraviado superior que descubre sus tropelías. Espinel cede el punto de vista a su personaje, quien apoya su razonamiento con una analogía singular. Se trata de una breve fábula que remite a las historias del clásico griego Esopo, otro recurso intertextual al cual el autor andaluz recurre con frecuencia en su novela:

—Sea como fuere; que siempre oí decir que tiene un hombre obligación de guardarse a sí propio. Que un cordero mató a un lobo, por huir de él, en una trampa que había puesto el pastor muy encubierta de yerba, con una culebra muerta puesta encima. Vio el lobo que venía muy determinado a cogerlo, y corriendo el cordero hacia donde estaba su pastor, la cuando llegó a la trampa, vio la culebra y espantose de ella, dio un salto; pero el lobo que iba en su alcance, dio en la trampa y quebroso las piernas. Y si un cordero quiere defenderse con daño ajeno, ¿por qué no lo hará un hombre? (Espinel 310).

⁷ Este tópico es otro aspecto relevante y característico de los relatos picarescos: “el torso de la interpretación vigente de ella consiste en ver que su tema fundamental es el hambre” (Marías 8). De todas formas, ello no quiere decir que la condición del protagonista tiene que ser necesariamente la de un menesteroso o pordiosero, como representante de su condición social miserable. Muchas veces, esa circunstancia, la penuria alimenticia, está marcada por las aventuras y desventuras causadas por sus propios yerros y malandanzas del personaje, tal y como sucede al Guzmán o a Pablos.

La participación aunque marginal de estos auténticos pícaros en estos tres episodios independientes entre sí, pero insertos deliberadamente por el autor para develar su ideología sobre este tema central, no tiene mayor relevancia en la historia principal, de acuerdo con los acontecimientos vitales y las aventuras relatadas por Obregón. Son útiles, eso sí, no solo para dotar de cierta gracia al relato a través de ellos, sino también para reforzar el sentido axiológico de la novela, uno de los propósitos finales del autor de *Ronda*. En relación con la imagen de su personaje, el mensaje que Espinel envía es rotundo: los pícaros son otros, y son ellos quienes hablan desde sus particulares visiones y ética, rechazadas por la voz del protagonista (y, por cierto, de la suya); aunque, de todos modos, queda en evidencia que Marcos de Obregón puede, en ocasiones, valerse de sus malas artes para amoldarlos a sus propios fines estéticos. El autor de *Ronda* construye con estos episodios un discurso antipicaresco explícito, lo que no implica dotar al escudero de algunos de sus rasgos. La palabra y su praxis no siempre congenian de manera plena.

Stamm, en un plano comparativo, dirige su mirada hacia el autor para describir la conducta del personaje, propia de una moral aburguesada (667). Resulta, por tanto, poco probable que Marcos pudiera ser un pícaro a carta cabal, aunque a veces asomen en su actuar ciertas actitudes que pertenezcan al canon, porque el protagonista remite directamente a la figura del escritor. El origen hidalgo de Marcos, compartido con el de su creador, es como su “herencia espiritual” (Del Monte, *Marcos* 677). El escudero no tiene un origen vil, no es ladrón, ni fullero. ¿Podría tener carácter de ruín, ladrón, truhán y estafador –es decir, el de un auténtico pícaro– un personaje que es músico, políglota, que escribe odas famosas, que pasó por Salamanca⁸ para dotarse de erudición, que se gana la vida siendo

⁸ Navarro Durán destaca que la mejor prueba de lo literario del género es la condición de universitarios que tienen los pícaros representativos como Guzmán o Pablos, pues de esta forma el autor valida y respalda la cultura del protagonista, quien así puede dar verosimilitud a su relato, así como justificar la escritura de su autobiografía (*Pícaros* 295-96). Para Espinel, en tanto, esto resultó ser más fácil,

consejero moral de un matrimonio burgués o de diversos caballeros, que es *ayo* de unos hijos de una importante autoridad de Argel, ganándose la confianza de todos ellos por sus rectas acciones, y que, por si fuera poco, cura a las personas como ensalmador? A todas luces, aquello resulta poco factible, porque, de ser así, comprometía la imagen del propio Espinel. Marcos compartía demasiados rasgos comunes con el escritor, factor que implicaba fijar un límite de partida a una presunción de tal naturaleza. El autor andaluz, mediante esa técnica de *superposición* con la cual se funde con su personaje, cuida de no exceder los márgenes que entreguen una positiva semblanza de Marcos de Obregón. Es un asunto de imagen, que debía ser contenida, dado el carácter de la obra y su protagonista, que trasciende hacia lo extratextual. Queda en evidencia que este relato, tipo *autoficción*, debía, entonces, guardar las apariencias con quien cedía los principales acontecimientos vitales para enriquecerlo, pues el autor era, además, representante de la Iglesia.

No cabe duda que las andanzas de Guzmán, Pablos, Guitón, Rinconete y Cortadillo fueron claves para la confección de algunas de las acciones pícaras que se hallan en el texto. Estos personajes no fueron cercanos en lo biográfico con la figura de sus autores como sí la tuvo Espinel. La ausencia de ese nexo tan directo permitió la libertad de la pluma de esos autores para que sus protagonistas cruzaran líneas rojas y terrenos pantanosos. El escudero no goza de ese privilegio a plenitud. Las aventuras de *Marcos de Obregón* con acento picaresco son coincidentes con las de sus referentes, y están insertas para otorgarle ritmo y ciertas notas de gracia a una narración en exceso moralizadora. Por tanto, estos pasajes –los más divertidos y con mayor dinamismo en las acciones– tienen orígenes plenamente literarios, aunque no se excluyen posibles episodios vitales verídicos a los cuales el autor pudo recurrir para purgar, en su relato autobiográfico y con carácter de autoconfesión, sus yerros adolescentes.

pues aprovecha este mismo procedimiento para literaturizar su propio paso por Salamanca. De esta forma, traspasa el caudal educativo de esos años de aula a su escudero para que este escribiera su biografía novelada.

De esa manera, el autor cumplía con el *docere* y *delectare* de su fábula. Los episodios en donde se vincula directamente la figura del autor con el personaje protagonista –curiosamente– tienen un tono más serio y solemne. Así ocurre, por ejemplo, cuando Marcos alude a la participación de Vicente Espinel en las exequias de Ana de Austria a través de la composición de los escritos en verso de la ceremonia, pero también cuando el escudero regresa a Ronda, sitio del cual se queja con amargura por la envidia de la cual fuera víctima; o, de igual forma, cuando el escudero exalta los versos de Espinel que provocaron una emocionada reacción de una dama cortesana.

3. Influencia estructural de la novela picaresca en *Marcos de Obregón*

La novela tiene como principal referente al género de la picaresca, particularmente el *Guzmán de Alfarache*. Los elementos estructurales, el cuadro realista, como también la inclusión de ciertos personajes y sus acciones, conducen a una relación más que casual con ese y otros textos paradigmáticos de esa corriente literaria.

Existen tres modos con las cuales la crítica intenta relacionar la novela de Espinel con el género. El primero está basado solamente en las características de esta corriente, el segundo fija la mirada de forma exclusiva en el personaje y, finalmente, una modalidad ecléctica, que incluye el análisis de los dos estamentos mencionados (Lara Garrido y Rallo Gruss 637-39). Esta última pareciera ser la metodología más adecuada para entender la dimensión de un texto que absorbe aspectos no solo de un determinado género, sino de muchos otros como la novela bizantina y la miscelánea, aunque sea el primero el que predomine en sus páginas.

3.1 *Marcos de Obregón* y la valoración de la crítica

La novela del rondeño fija la posición de Espinel, según Carrasco Urgoiti, como una efectiva “reacción frente al principal supuesto del género picaresco, cuya enseñanza deriva de la conducta errada del protagonista” (630) además, agrega: “ni por la coyuntura his-

tórica, ni por la materia y estructura misma de la obra puede desgajarse totalmente *Marcos de Obregón* del conjunto novelístico que promueve la obra de Alemán, y de hecho hará un papel crucial en la propagación del género a otras literaturas” (630).

El cambio fundamental radica en la técnica narrativa autobiográfica, ya que el personaje realiza algunas modificaciones en el procedimiento, como contar desde su avanzada edad episodios de su madurez antes de adentrarse en sus propios orígenes. Esto implica que el personaje estará plenamente integrado a su condición social, por lo que no es necesario explicar una conducta posterior. Lo mismo opina Rey, ya que a su juicio la verdadera renovación del género picaresco que Espinel realiza “estriba en el nuevo tratamiento del narrador... El yo narrativo corresponde más a un testigo sabio y fidedigno que a un pícaro volcado sobre su yo” (681). Rallo Gruss expresa que Espinel distorsionó el género no solo por el personaje honrado y bueno, sino también por el valor del viaje y la técnica narrativa *in medias res* (684). En efecto, la utilización de la técnica⁹ por parte del escritor rondeño en su texto aporta una interesante innovación. Se trata de una doble retrospectiva que permite observar el enfoque narrativo desde varios planos.

Rico señala que la novela de Espinel “ni por personaje ni por estructura es una novela picaresca, aunque aprenda bastante del género” (128). Stamm examina la postura de Rico y cuestiona la no

⁹ El modelo narrativo del *Guzmán*, como el del *Lazarillo*, es muy similar al del *Marcos de Obregón*, pero, no se olvide, la perspectiva vital del protagonista de estos relatos no es la misma que la utilizada por el escudero, pues su edad no era tan avanzada. Además, el texto de Alemán anuncia una continuación de la historia que nunca vio la luz. Espinel concluye su obra como si fuera un testamento, sin posibilidad alguna de proseguir una secuela. Es, por tanto, una historia cerrada. Por otro lado, la técnica narrativa *in medias res* había sido utilizada por otros referentes y modelos que iban mucho más allá del género de la picaresca, como la propia novela paradigmática del género bizantino, tan alabada por preceptistas y autores: *Las etiópicas* de Heliodoro, el *Persiles* y el *Coloquio de los perros* de Cervantes, así como el *Peregrino en su patria* de Lope de Vega, lecturas presentes en el cuerpo de la historia de Espinel.

delimitación de ese “bastante”, pues el estudioso no lo explicita (660). Zamora es quizás el crítico que menos relación observa entre el texto de Espinel y el género, y la califica como una novela extraña con una médula que no es la picaresca (863). Talens, por su parte, plantea en tono tajante que la novela es antipicaresca donde las haya (18). Para Del Monte, lo único de picaresco que tiene la novela es “el tema de los cambios de amo del protagonista, y el de la genealogía”. Pero incluso, dentro de estos límites, el pícaro es como un enemigo de sus amos, todo lo contrario del escudero de Espinel: “Marcos es el amigo fiel y el prudente consejero de ellos; y mientras los antecesores del pícaro, con sus vicios y su miseria, casi son el símbolo de su abyecto destino” (*Marcos* 676). Parker dice que Obregón “tiene más de una novela de aventuras que de picaresca” (680). Gili Gaya opina que esta narración es sin duda la menos picaresca, aunque la admite como dentro del género, pero agrega además que lo picaresco es solamente episódico (19-21). Para Rallo Gruss la forma autobiográfica, obligada por la elección del molde picaresco, da voz tanto al personaje como a Espinel. Por ello, el autor, “no quería que le confundieran con aquel escudero, pero necesitaba proyectarse porque el contenido doctrinal es diametralmente diverso del que se ficionaba en la obra de Alemán” (683). Lara Garrido y Rallo Gruss, señalan que *Marcos de Obregón* representa, en definitiva, la culminación del espacio picaresco (657).

Estas diferentes visiones no apuntan, sin embargo, al asunto central que implica la real distancia que Espinel realiza respecto de los relatos precedentes. Espinel considera elementos que adquiere de estas historias para su proyecto literario narrativo. Prueba de ello representa la inclusión de la historia bizantina de la tercera relación, con dos personajes episódicos que adquieren el protagonismo del relato. A pesar de ello, siguen siendo los acontecimientos biográficos del escudero, cercanos o coincidentes con los del autor, la clave para entender esta relación ambigua y tirante con el género.

3.2 *La estructura de la obra y sus modelos*

La división de la obra en tres grandes bloques o relaciones sigue, por cierto, el paradigma del *Guzmán*, el *Guzmán* apócrifo y el del

Buscón. Dos elementos en la estructura narrativa indican la influencia de la picaresca: la técnica literaria y la división por capítulos.

Marcos de Obregón está construido con los mismos procedimientos que Alemán utilizó para organizar el relato del pícaro. Los elementos estructurales básicos que Espinel adopta del texto del novelista sevillano son tres: la autobiografía del personaje central, las historias y cuentos más o menos directamente relacionados con el narrador, y, por último, los comentarios y disquisiciones didáctico-morales y satíricas (Navarro González 89).

En conclusión, la novela *Marcos de Obregón* tiene muchas conexiones con el género picaresco, cuyo texto canónico lo representa el *Guzmán de Alfarache*. Espinel usó y transformó ciertos elementos extraídos de las historias autobiográficas de personajes de baja estofa, que leyó ávidamente, para amoldarlos a su propuesta de fábula y novelar su propia vida. Esta obra, por tanto, representa un paso más allá en el desarrollo del género autobiográfico, pues se convierte en unos de los primeros relatos en forma de *autoficción*, asunto que constituye todo un primitivo y novedoso rasgo de modernidad en pleno periodo Barroco.

Espinel recoge elementos estructurales de la picaresca, como por ejemplo la división del libro en tres grandes partes que llama *Relaciones*, así como el relato en primera persona de un personaje itinerante, mozo de muchos amos, que repasa sus episodios vitales; esta vez, eso sí, desde su reposada vejez en un hospital de ancianos.

La novela tendrá como propósitos explícitos adoctrinar y deleitar a sus posibles lectores. Para cumplir con el primero de ellos, el autor aprovechará su propia impronta clerical, que no es otra que la de un fiel representante del catolicismo español postridentino. Este hecho es trascendental en la historia, puesto que la imagen del autor, fundida en su personaje a través de la técnica de la superposición, hará que el protagonista se aleje definitivamente de la imagen prototípica del pícaro, figura que es continuamente denostada en las páginas del texto. Pese a ello, el escudero protagonista tendrá, en ciertas ocasiones, las actitudes propias de un pícaro, aunque ellas no ensombrecen la moralidad del personaje, pues están desplegadas en el texto de forma que no afectan el discurso antipicaresco

—predominante en la historia—, dirigido a los personajes episódicos que tienen dicha condición. Con estas acciones, pletóricos de divertidos acontecimientos, el autor cumple entonces con el segundo de sus propósitos.

El autor, en suma, nunca quiso escribir el relato de un pícaro, sino solo aprovechar el esquema que el género le ofrecía para contar su propia historia novelada, asunto que impide asignarle rasgos propios de un representante puro de la picaresca a un personaje tan parecido a él, pues ello representaba un peligro para su imagen. No hay, entonces, una crisis ni término del género en esta obra en prosa. El escritor rondeño, qué duda cabe, solo intentó ensalzar, a través del personaje Marcos de Obregón, su propia figura de artística de latinista, músico y poeta reconocido por sus pares en aquel tiempo, al que ahora le sumaría el de prosista con su novela que escribe para la posteridad, en el ocaso de su vida. Para tal propósito recurre a los moldes literarios que tenía al alcance de su mano, entre ellos, por supuesto, estaba el de la picaresca.

Obras consultadas

- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed. José María Micó. Madrid: Cátedra, 1997.
- _____. *Guzmán de Alfarache*. Ed. Rosa Navarro Durán. Madrid: Biblioteca Castro, 2004.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bataillon, Marcel. *Pícaros y picaresca*. Barcelona: Taurus, 1969.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. “*Marcos de Obregón*: Modelos, estructura y géneros II”. Lara Garrido y Garrote Bernal 619-637.
- Chandler, Frank. W. “*Marcos de Obregón* en la picaresca I”. Lara Garrido y Garrote Bernal 669-674.
- Covarruvias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1998.
- Del Monte, Alberto. “*Marcos de Obregón* en la picaresca III”. Lara Garrido y Garrote Bernal 676-677.
- _____. *Itinerario de la novela picaresca*. Barcelona: Lumen, 1971.

- Espinel, Vicente. *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. Ed. Rosa Navarro Durán. Madrid: Biblioteca Castro, 2008.
- _____. *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Ed. Samuel Gili Gaya. Madrid: Espasa Calpe, 1951.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Heiple, Daniel L. “El apellido ‘pícaro’ se deriva de ‘Picar’. Nueva documentación sobre su etimología”. *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. 217-230.
- Lara Garrido, José y Asunción Rallo Gruss. “Poética narrativa y discurso picaresco en *La vida del escudero Marcos de Obregón*”. Lara Garrido y Garrote Bernal 637-657.
- Lara Garrido, José y Gaspar Garrote Bernal, comps. *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*. 2 vols. Málaga: Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, 1993.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Madrid: Ariel, 1972.
- Marías, Julián. “Prólogo”. *La picaresca española*. Barcelona: Nauta, 1969. 7-14.
- Navarro Durán, Rosa. *Pícaros, ninjas y rufianes*. Madrid: Edaf, 2012.
- Navarro González, Alberto. *Vicente Espinel. Músico, poeta y novelista andaluz*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977.
- Parker, Alexander A. “Marcos de Obregón en la picaresca V”. Lara Garrido y Garrote Bernal 679- 680.
- Pfandl, Ludwig. “*Marcos de Obregón en la picaresca II*”. Lara Garrido y Garrote Bernal 674-675.
- Quevedo, FRANCISCO DE. *La vida del buscón*. Ed. Rosa Navarro Durán. Madrid: Biblioteca Castro, 2004.
- Rallo Gruss, Asunción. “*Marcos de Obregón en la picaresca VII*”. Lara Garrido y Garrote Bernal 682-684.
- Rey, Alfonso. “*Marcos de Obregón en la picaresca VI*”. Lara Garrido y Garrote Bernal. 680-682.
- Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. 5º ed. Barcelona: Seix Barral, 2000.

- Rodríguez, Milagros. “La Picaresca: perfiles de un complejo proceso literario”. *Le roman PICARESQUE*. París: Ellipses, 2006. 47- 57.
- Stamm, James R. “Marcos de Obregón: La picaresca aburguesada”. Lara Garrido y Garrote Bernal 659-668.
- Talens, Jenaro. *Novela picaresca y práctica de la trasgresión*. Madrid: Júcar, 1975.
- Teijeiro, Miguel Ángel. *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*. Extremadura: Universidad de Extremadura, 1988.
- Zamora Vicente, Alonso. “Honor, religión y jerarquía social”. Lara Garrido y Garrote Bernal. 863- 890.

El quehacer historiográfico de los fantasmas.
Aproximaciones a *Doña Inés contra el olvido*
de Ana Teresa Torres

MARÍA CARRILLO*

*Una cabeza humana viene lenta desde el olvido
Tenso se detiene el aire
Vienen lentas sus miradas
Un lirio trae la noche a cuestas
Cómo pesa el olvido...*

E. A. Westphalen, *Las islas extrañas*.

Resumen:

La novela de Ana Teresa Torres publicada en 1992, *Doña Inés contra el olvido*, invierte los papeles de la narración sumándose a la corriente de la nueva novela histórica. Aquí la historia de los vivos la cuentan los muertos. El fantasma de Doña Inés Villegas y Solórzano narra tres siglos de la historia de Venezuela al intentar resolver un litigio por sus tierras perdidas en 1663. Con una mirada que oscila entre el pasado y el presente, la novela retrata la situación específica de este país dentro del marco de la posmodernidad. Se rompen las fronteras entre la realidad y el delirio, el mundo deja de ser legible y el sujeto individual se desvanece en un sujeto colectivo. El fantasma de Doña Inés se enfrenta a su disolución en su circunstancia. Hay dos salidas posibles: el refugio en el pasado, reinventándolo, o la fuga del presente, relativizándolo.

* El Colegio de San Luis.

Se propone a continuación un estudio que ponga en relieve algunos rasgos de esta obra en relación con la narrativa de la Nueva Novela Histórica. Se abordará la relación entre el discurso privado y el oficial, la capacidad de olvido y de memoria, la autoconciencia en la construcción de la propia historia y la voz femenina en el discurso histórico contemporáneo.

Palabras clave:

Ficción, historia, discurso, nueva novela histórica.

En su libro de 1978, *La escritura de la historia*, Michel de Certeau entendió la operación historiográfica como un ritual de entierro en el cual la escritura se apropiaba de los muertos, fantasmas del pasado, para llevarlos a la dimensión simbólica que lanza la posibilidad de abrir en el presente el espacio de lo no resuelto, de lo que queda por hacer. Enterrar a los muertos es, entonces, reasignar un lugar a los vivos.¹ No dista esta imagen, tal vez demasiado aventurada, de las reflexiones de Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, publicado en el 2000. En la medida que toda situación se vuelve pasado en el momento de su escritura, el historiador siempre habla de muertos. Incluso si la historia del tiempo presente interpela a los vivos, lo hace en “calidad de testigos supervivientes a acontecimientos que están cayendo en el olvido del pasado” (Ricoeur 471), afirma Ricoeur sumergiéndose más a fondo en la pregunta por la temporalidad en la historia. Sin mayores cuestionamientos, se puede ver en esta manera de asumir el tiempo la posición distintiva del historiador que voltea hacia los hechos como situaciones ya dadas que bien pueden revalorarse, siempre y cuando se acepte su condición irreversible.

¹ Véase especialmente el apartado “El lugar del muerto y el lugar del lector”, pp. 116-18.

1. Propuesta historiográfica invertida

¿Qué pasa si en un texto se invierten los papeles y los fantasmas vuelven para contar la historia de los vivos? Con todo y la duda sobre la hibridación entre ficción e historia entraríamos sin más en el plano de la narración literaria. Tal es el caso de la novela de Ana Teresa Torres, *Doña Inés contra el olvido*, publicada en 1992,² donde la voz más importante corre a cargo del fantasma que narra tres siglos de la historia de Venezuela: doña Inés Villegas y Solórzano, nieta del conquistador español don Pedro de Villegas. El móvil de la novela es el litigio que doña Inés estableció con su paje y liberto Juan del Rosario por la posesión de las tierras en el valle de Curiepe que le fueron expropiadas en 1663.

Como hace ver Cynthia Tompkins en su artículo “La re-escritura de la historia en *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres”, hay una asidua documentación historiográfica que precede la escritura de esta novela. Cynthia Tompkins, tras una plática con la autora, da a conocer las fuentes que dieron origen a *Doña Inés contra el olvido* y se dedica a cotejar la información de estos textos historiográficos, llegando a la conclusión de que, además de cambiar el nombre doña Catalina Villegas por doña Inés, no hay mayores discrepancias, y, lo que más interesa, las ambigüedades de la narración guardan relación con los documentos consultados.³

² Ana Teresa Torres nació en Caracas en 1945. Su primera novela *El exilio del tiempo* se publicó en 1990. En 1992 apareció *Retrato frente al mar y Doña Inés contra el olvido*; en este año también publicó tres ensayos psicoanalíticos: *Mujer y sexualidad*, *La mujer y la perversión* y *Elegir la neurosis*. Ana Teresa Torres lleva a la par su actividad como narradora y como psicoanalista. No creo que esté por demás tener presentes algunos principios de psicoanálisis al acercarse a su obra.

³ La entrevista a Ana Teresa Torres fue realizada en Caracas el 4 de Agosto de 1994; en ella la autora menciona los dos textos más importantes para su novela: *Apuntes para la historia colonial de Barlovento* de Lucas Guillermo Castillo Lara (Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1981); y *Las tierras de Barlovento del Estado Miranda: Estudio jurídico-parcelario* de Carlos González Araujo (Caracas, Editexto, 1987); además de algunos artículos de *El Nacional*, especialmente uno publicado el jueves 20 de Marzo de 1986, p. 8, “El estado recuperó

La ficción, o lógica fracturada, de la práctica historiográfica, la puesta en duda del discurso histórico oficial, por no hablar de la caída de la noción de verdad histórica, son rasgos que sin duda han llamado la atención de la crítica al enfrentarse con esta novela; pero no terminan aquí las inquietudes que ha despertado la narración del fantasma Doña Inés. Desde las reseñas publicadas aproximadamente un año después de la novela,⁴ la fusión histórico-literaria ha motivado la búsqueda de la filosofía subyacente que Ana Teresa Torres intenta transmitir a sus lectores, en especial a la sociedad venezolana. Para responder a esta pregunta, varios estudios toman el camino de la ideología feminista, o de los estudios de género, viendo en la narración el rescate de figuras olvidadas que no han tenido un papel determinante en la historia nacional. *Doña Inés contra el olvido*, según este tipo de estudios, se desplaza hacia el ambiente íntimo –la casa, la familia– dominado por la figura femenina, para así reestructurar la historia.⁵ Otra vertiente de la crítica va hacia el descontento como expresión del sentimiento venezolano frente a la caída político-económica de los últimos años. Es muy revelador en este sentido el artículo de Luis Britto García, extraído de su

más de 200 millones de metros cuadrados en Barlovento”. También aclara la autora que los episodios de la esclava Daria y la niña Magdalena provienen del acervo popular; el primero de un incidente similar ocurrido durante el terremoto de 1812; el segundo se basa en la anécdota sobre una muñeca, niña-virgen, envuelta para regalo, que fue obsequiada al General Gómez por motivo de su cumpleaños (pp. 103-14, del artículo de C. Tompkins).

⁴ Véanse las reseñas de Bárbara Mujica en la revista *Américas*, 45: 4 (1993), pp. 61-62; y Cynthia Tompkins en *World Literature Today*, 67: 2 (1993), p. 337.

⁵ Algunos estudios de corte feminista que se interesan por la revaloración de la mujer como medio para la reestructuración de la historia son: Fabiola Franco, “Mujer, historia e identidad en Hispanoamérica: *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 35 (1997), pp. 63-73; Iraida Casique, “La mirada femenina de una historia sin héroes”, *Texto Crítico*, 5: 10 (2002), pp. 75-88; Beatriz González Stephan, “La resistencia de la memoria: una escritura contra el poder del olvido”, en Karl Kohut (ed.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1999, pp. 115-26, *Actas del Simposio “Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano”*, Río de Janeiro, del 31 de enero al 3 de febrero de 1996.

ponencia del Simposio de 1996, “La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea”, que marca la situación específica de Venezuela dentro del marco de la posmodernidad. Los venezolanos tienen que enfrentarse a una existencia nacional e individual sin proyecto. Se rompen las fronteras entre la realidad y el delirio, porque el mundo deja de ser legible y el sujeto se desvanece en un sujeto colectivo. El pasado se vuelve el único reino posible cuando la debilidad de la memoria no llama hacia ninguna aspiración atractiva para el futuro. Aparece un ser disuelto en su circunstancia con dos salidas posibles: el refugio en el pasado, reinventándolo, o la fuga del presente, relativizándolo.

En el mismo Simposio, Ana Teresa Torres participó con un texto sobre las relaciones entre la literatura y la situación histórica de Venezuela a finales del siglo XX, en el que hace una revisión desde 1958⁶ hasta el presente, determinada por “una erosión de la economía y otros signos de deterioro, tales como el descenso de los niveles de lectura, el colapso de la salud pública, la pérdida de credibilidad en el sistema político y el auge delictivo en todos los estratos sociales”(Torres, “Literatura” 56). Lejos de referirse al concepto de modernidad o posmodernidad, Ana Teresa Torres asume que el escritor es uno con su circunstancia. La dicotomía realidad-fantasía, verosimilitud-imaginación, no puede dejarse al margen de una mirada retrospectiva que muestra en el discurso oficial la legitimación del mundo venezolano como “el mejor de los mundos posibles”(63). La memoria erosionada no ve en el pasado sino dictaduras y operaciones, confunde el signo de los gobiernos con la sociedad misma y con la producción cultural de su época.

Lo pasado siempre olía mal, era lo caduco, lo decadente, lo despreciable. Se ha dicho muchas veces que el venezolano es amnésico; más bien, enseñado a no querer recordar, conducido al desgarramiento simbólico de la memoria, que ha terminado por arrojarlo solo, en medio de una realidad que

⁶ Año de la caída de la dictadura perezjimenista.

resulta incomprendible, brutal, y en la que debe caminar a ciegas (*Idem*).

La literatura, entonces, tiene la doble función de crear mundos posibles y rescatar al pasado del discurso oficial. La propuesta estética que se desprende de estas reflexiones niega la literatura como reflejo de la realidad o como campo de ficción.

La realidad y la ficción puras –si es que tales cosas existen– son aburridas para el ciudadano de fin de siglo que puede observarlas cotidianamente en la pantalla de televisor o de su PC. La literatura no puede sino sostenerse sobre aquello que la constituye: la capacidad del lenguaje de decir más de lo que dice (60-61).

Tal vez esta sea la clave de lectura en *Doña Inés contra el olvido*, pues la novela no puede reducirse a un problema metahistórico, ni tampoco a una lucha en contra de la ideología dominante que ha determinado la situación de Venezuela en los últimos años.

Por su construcción, *Doña Inés contra el olvido* se inscribe dentro del marco de la nueva novela histórica,⁷ pero también comparte importancia con el núcleo que gira en torno a autoras y temas asociados con lo femenino. La escritura de mujeres se ha vuelto un tema de exploración en el presente literario. Y aquí salta la pregunta obligada por sus rasgos distintivos. Carlos Pacheco en “Textos en la frontera: autobiografía, ficción y escritura de mujeres”, intenta responder esta pregunta encontrando en el énfasis en la construcción individual de personajes el aspecto que une a los textos escritos por mujeres. Luz Marina Rivas, a su vez, propone algunas categorías que podrían ayudar a encontrar marcas de lo femenino, aclarando que se trata de tendencias y no de rasgos definitorios o

⁷ Véase el artículo ya citado de Cynthia Tompkins que identifica en *Doña Inés contra el olvido* todos los elementos que Seymour Menton marca como específicos de la nueva novela histórica en América Latina.

exclusivos de la escritura hecha por mujeres. Está la preferencia por discursos de intimidad, el privilegio de la subjetividad femenina al interior del texto, la contextualización de los sujetos femeninos, las elecciones temáticas, el diálogo con el Otro, y el cuestionamiento de representaciones arquetípicas femeninas. En la figura de doña Inés aparecen todos, pero con el contrapunto de don Heliodoro, la otra voz privilegiada de Ana Teresa Torres. Tal vez lo femenino en la novela esté justo en los saltos del ambiente íntimo a los dominios públicos. Oscilación de interior a exterior, no en el desgaste del que hablaba Simone de Beauvoir, sino en una perspectiva privilegiada que por sus condiciones de vida tiene más puntos de referencia al preguntarse por el pasado. El riesgo de esta afirmación es reducir el valor de *Doña Inés contra el olvido* a la “sensibilidad” de la autora. No ha de olvidarse que la novela, aun si comparte rasgos con la escritura hecha por mujeres, no agota en ellos su complejidad al abordar temas como la capacidad de olvido y de memoria, las relaciones entre discurso privado y el oficial, la autoconciencia en la construcción de la propia historia, entre otros. En su conjunto, estas aproximaciones dejan ver la aportación de Ana Teresa Torres a un estudio sobre la nueva novela histórica: abrir la pregunta por la mirada histórica para llevarla al discurso íntimo como única posibilidad de saldar cuentas con el pasado.

2. Estructura narrativa

Doña Inés contra el olvido tiene un complejo sistema de relaciones que va de los documentos –objetos físicos reales– a la conciencia de su consignación en el tiempo, no sin tocar el problema del olvido y la memoria. Los elementos narrativos que forman el entramado conceptual son: las marcas temporales, las voces del relato y el objetivo de la historia narrada.

El tiempo de la narración abarca desde 1715 hasta 1985, con un claro punto de referencia en el presente. Aun cuando el texto aparece marcado por una cronología dividida en tres períodos y estos a su vez en situaciones concretas, fechadas, la temporalidad siempre

está en relación con el momento actual (1985) marcado en la voz de doña Inés. El discurso tiene valor cuando es pronunciado; la mirada hacia el pasado es relativa al punto de partida de la enunciación.

La voz de doña Inés domina la mayor parte de la novela, pero no se trata de una narración inequívoca. Son determinantes los personajes ausentes, fantasmas que solo ella puede oír: Alejandro Villegas y Juan del Rosario los más importantes. Tal como lo define Bajtín, el diálogo oculto con estos personajes cobra sentido cuando influyen en la voz principal.⁸ En el relato solo aparece rastro de sus palabras en réplicas, consideraciones y preguntas dirigidas a doña Inés. Además se hace evidente a lo largo de la narración la evolución de estos personajes ocultos desde la mirada de doña Inés.

Como ya se dijo, el motor de la novela es la solución del litigio de las tierras del valle de Curiepe. Doña Inés se presenta como un fantasma que ha salido del tiempo para resolver un problema que –poco a poco se descubre– no gira en torno a la posesión material, sino al deterioro de la memoria. La meta es entonces consignar la propia historia, para volver a ser fantasma de papel. En medio de esta meta se encuentran los documentos que prueban o desautorizan la versión de doña Inés. Los documentos, en cuanto objetos carentes de valor en sí mismos, propician diferentes lecturas de la historia. Voces que contradicen la historia de doña Inés, pretendidamente inequívoca, con todo y la visión panorámica que un fantasma puede permitirse. Este fantasma, a pesar de romper las fronteras del tiempo y del espacio, deja en claro la imposibilidad de asir al mundo en su totalidad. La experiencia, por más que extienda su campo de visión, no puede desprenderse de su condición subjetiva. Argumento demostrado en la convergencia de

⁸ En palabras de Bajtín, cuando aparece un diálogo oculto “el segundo interlocutor está presente invisiblemente, sus palabras no se oyen, pero su huella profunda determina por completo el discurso del primer interlocutor. A pesar de que sólo habla una persona sentimos que se trata de una conversación, y una conversación muy enérgica, puesto que cada palabra presente reacciona entrañablemente al interlocutor invisible, señalando fuera de sí misma, más allá de sus confines, hacia la palabra ajena no pronunciada” (287).

datos provenientes de cartas, memoriales, frases anónimas, marcas de oralidad, etc.⁹

Los recursos narrativos de la novela desembocan en la imagen discursiva que André Gide llamó *mise en abyme*; es decir, el relato dentro del relato. Al comenzar la lectura de *Doña Inés contra el olvido* nos encontramos con el título de la primera parte indicado por un periodo temporal, 1715-1835, y luego el título del primer capítulo “Doña Inés entre memoriales (1715-1732)”, lo que ya sugiere que se trata de una crónica. Una voz comienza a narrar su historia; la primera frase es: “Mi vida fue atravesar mañanas lentas, días largos que el tiempo recorría despacio...” (Torres, *Doña Inés* 11); desde este momento se hace evidente el relato de rememoración que seguirá la protagonista. Sin embargo, salta a la vista una contradicción: la narración está en primera persona, y el título aparece asignado por un tercero. Aquí está el juego narrativo más importante de la novela que consiste en juntar el tiempo de la lectura con el de la narración y la escritura. El propósito de doña Inés es consignar su historia y para eso llama a un escribano, que, como vemos en los títulos de los capítulos, tiene la función de editar el texto que le fue dictado. Dice doña Inés: “Los posteriores esfuerzos de mi memoria se diluyan en el intento de establecer con ellos una cronología, que venga el escribano y prepare su caja de tinteros, que moje la pluma y levante testimonio de mi memoria” (12). Varias veces, sobre todo al final de los capítulos, doña Inés llamará al escribano para darle órdenes. Así termina la segunda parte: “Anota, escribano: Domingo Sánchez deja saldada su deuda con las mujeres de la casa de San Juan” (164). La autoría al interior de la novela queda dividida entre doña Inés como autor y el escribano como editor, ambos figuras de ficción. El tiempo de estos sujetos de enunciación se invierte cuando, al momento de la lectura, llegan primero los rasgos que anuncian el trabajo del escribano-editor. Se crea un juego de espejos que su-

⁹ La convergencia de voces es un amplio tema de estudio en esta novela. Lo explora atentamente Luz Marina Rivas en su libro *La novela intrahistórica. Tres miradas femeninas de la historia venezolana*.

merge la historia de doña Inés dentro del resultado de su proyecto: la crónica terminada. En la tercera parte de la novela, estos juegos metafíctionales se multiplican en la narración de otros personajes. Primero en la narración en que Belén transmite a sus sobrinos la historia familiar de la esclava Daria que salvó a su bisnieta Isabel, única superviviente de la familia durante la emigración a Oriente en la guerra de Independencia. Después el abogado-historiador Don Heliodoro –si bien desde los documentos y no desde el proyecto de doña Inés– hace una recapitulación de la historia del litigio, reproduciendo en miniatura lo que se ha contado en la novela. Dice Don Heliodoro: “Más de una vez me he imaginado a esa vieja mantuana, parada detrás del escribano insuflándole su furia y gritando insultos contra Juan del Rosario, los gobernadores y el mismísimo Rey” (194). La estrategia narrativa del relato dentro del relato se adelanta al futuro incluyéndose en su propio proyecto,¹⁰ pero esto no queda en la novela como mero rasgo de inquietante metaficción, sino que está en relación con dos aspectos del proceso psicoanalítico: la toma de conciencia del propio discurso y el mecanismo del olvido.

La investigación en psicoanálisis es la del “analizante”, o paciente, sobre sí mismo ante un otro, el analista, que tiene la función de hacerlo consciente de su discurso enfrentándolo con sus propias palabras.¹¹ La relación es la de una imagen a escala devuelta mediante un espejo, que no la refleja tal cual sino con datos o llamadas a elementos que el analizante no había notado. La puesta en abismo se logra con la interferencia de un otro, pero que pasa desapercibido dando importancia al discurso de quien lo enuncia. En *Doña Inés contra el olvido*, don Heliodoro tiene esta función, aquí determinada por la disciplina historiográfica, de regresar el relato dentro del relato de doña Inés, con comentarios que inciden sobre la protagonista y la hacen cambiar el rumbo de la novela. Asimismo,

¹⁰ Cf. Lucien Dällenbach, *El relato espeular*, tr. Ramón Buenaventura, Madrid, Visor, 1991, pp. 109 y ss.

¹¹ Cf. Luis Tamayo, “La invención del psicoanálisis y la formación del psicoanalista”, *Acheronta*, 22 (2005).

en las reproducciones metadiscursivas a nivel simbólico en el discurso retrospectivo de doña Inés se hace latente el olvido, no como actitud pasiva ante el pasado, sino como su destrucción consciente y su inminente retorno.¹² El olvido para el psicoanálisis, como en la *mise en abyme*, viniendo del pasado se adelanta al futuro y se incluye en su propio proyecto bajo otra forma. En la novela veremos que este mecanismo del olvido no se rompe sino al enfrentar otras versiones de la propia historia. Por tanto, la puesta en abismo trae consigo los elementos conceptuales que articulan la novela; primero la conciencia de la construcción de la propia historia, después las manifestaciones del olvido y la memoria.

3. Conciencia de la historia

En la narración de doña Inés abundan las reflexiones sobre el proceso historiográfico al punto de poner la conciencia de la historia en el mismo nivel que los acontecimientos relatados. Aunque esto no significa que la historia refiriéndose a sí misma sea la finalidad de la novela. Si Ana Teresa Torres se vale del recurso metahistórico es solo como punto de partida para representar el proceso consciente de construcción de la propia historia. Desvío de la autorreferencialidad que para Paul Ricoeur representa un compromiso con el conocimiento. En el capítulo sobre “La condición histórica”, del libro ya citado, *La memoria, la historia, el olvido*. Ricoeur habla del historiador como un ser en el mundo, un hombre que es a la vez erudito y ciudadano: “sabio que hace la historia al escribirla, ciudadano que hace la historia en conexión con los demás actores de la escena pública” (395). Se hace presente aquí la relatividad de la historia, determinada tanto por la perspectiva del que habla, cuanto por la temporalidad que condiciona la validez de las ideas. La historia no articula su propio discurso al producirse, porque no es un absoluto nombrándose

¹² Cf. Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*, tr. Alfonso Mendiola, México, Universidad Iberoamericana, 1995, pp. 77 y ss.

a sí misma, aunque esto no significa que pueda escribirse historia desde la singularidad del “ahora”: la mirada histórica, por definición, necesita de un pasado.

La trama conceptual de la novela no solo se articula por la diferencia de perspectivas, también están muy presentes –yo diría con más peso que la noción de relatividad histórica– las relaciones entre el discurso oficial, legitimante, y el discurso privado, en construcción. El primero cerrado, porque su función lo exige, y el segundo con posibilidad de rehacerse según la situación en que se enuncie. Por ello doña Inés ve pasar la historia oficial sin deshacerla al mismo tiempo que se empeña en vaciar el contenido de su memoria y se permite reconsiderar a lo largo de su narración las valoraciones hechas en un principio.

3.1 *La historia oficial en la mirada de doña Inés*

Sería difícil afirmar que en *Doña Inés contra el olvido* se deshace el discurso histórico oficial, porque este queda tan arriba y tan lejos de los personajes que no se vuelve relevante ponerlo en crisis al contar la propia historia. Lo explica muy bien Lyotard en “Apostillas a los metarrelatos” de su libro *La postmodernidad (explicada a los niños)*. El discurso oficial está en el metarrelato, o gran relato, de función legitimante, pero la identificación del individuo con este discurso no es obligada. Las historias privadas que traman el tejido de la vida cotidiana se construyen de manera independiente. La distancia de los metarrelatos, respecto a la cotidianidad, se debe a su constitución metafísica que organiza los datos, provenientes del mundo humano o no, en nombres propios. Mismos que para el gran relato funcionan como designadores rígidos, mientras que cualquier relato paralelo puede asignarles frases totalmente heterogéneas. Lo que me interesa remarcar aquí es que el discurso oficial y el privado son visiones simultáneas de la historia. El metarrelato puede ser, y lo es en *Doña Inés contra el olvido*, un referente indispensable para construir la memoria, no un obstáculo. El propósito de la protagonista es ajustar cuentas con el olvido y la memoria; nunca deshacer la historia oficial para imponer la suya, pues esto sería una manifestación más del olvido.

La mirada de doña Inés hacia el discurso oficial es de curiosidad y desencanto. Como fantasma tiene facilidad de observar su construcción y el azar, las valoraciones morales, y la repetición cíclica de situaciones son los aspectos que más le intrigan. En el azar está Daria, por ejemplo, que pasa a la historia colectiva sin tener un lugar importante en la sociedad; solo realiza una acción: salvar a la única sucesora de doña Inés. Así valora doña Inés a la esclava: “¿Cómo sabrás tú, negra de dentadura completa, de vientre fértil, negra de veinte años, lo que escribirán de ti?... ¿Cómo sabrás tú el saber de la historia?” (Torres, *Doña Inés* 67). Del azar se va al caos del mundo del revés en el paso del colonialismo al liberalismo. Nombrar hace la historia y su desorden, observa doña Inés con ironía, en esta sustitución de un nombre por otro: “Ahora a nosotros nos llaman oligarcas y ellos así mismos se llaman liberales. ¿Qué cuál diferencia? No lo sé, Alejandro, no tengo luces para entenderlo” (91). Hay datos que no pueden descodificarse en una línea precisa. Hay movimiento cuyo origen se desconoce. El absurdo parece la única explicación posible en esta visión de conjunto. Estos acontecimientos, para quien los vive, quizá tendrían un sentido moral o ideológico, pero en la recapitulación de doña Inés salta a la vista su falta de lógica:

He visto luchar a los fantasmas de los terratenientes, unos muertos por el gobierno y otros por la oposición, a los antiguos esclavos agrupados en guerrillas para matar a los propietarios, a los propietarios reclutando antiguos esclavos para matar a otros propietarios, a los antiguos esclavos investidos como jefes de ejércitos vagantes y ascendidos a coroneles, a los caudillos populares levantando campesinos sin tierra para matar terratenientes y a los campesinos, convertidos en terratenientes, nombrándose generales para matar a los caudillos populares. He visto incendiar pueblos, iglesias y sabanas, envenenar el agua del ganado, derribar estatuas, morir de cólera y paludismo, dar vivas a los generales y luego pedir su cabeza, alternarse los nombres de conservadores y federales en septenios, quinquenios, bienios, aclamaciones y deposiciones, alzar monumentos y reventarlos, insurgir revoluciones lega-

listas, continuistas, legitimistas, reivindicadoras, libertadoras y restauradoras, azules, amarillas y de todos los colores, y te repito no he entendido nada. Sólo que abolieron la esclavitud, cuando ya no había esclavos sujetados, porque a esa promesa de la guerra le fueron dando largas hasta mediar el siglo (92).

El ejercicio racional que intenta establecer correspondencias lógicas de causa-efecto trae a cuenta las valoraciones morales, de bien y mal, para legitimar la construcción de la historia; pero, como hace notar doña Inés, estas se construyen en el tiempo y en una situación histórica concreta. Prueba de esto es el cambio de benemérito a dictador que se da en la muerte del General Gómez: “la muerte más difícil de nuestra historia” (167). Un gobernante, identificado más tarde como dictador, nunca se autonombró siquiera un mal ciudadano. La serie de hechos que lo vuelven figura negativa se dan en el devenir temporal. Casi siempre demasiado tarde para decírselo de frente: el juego del poder obliga a esperar su muerte para descalificarlo públicamente. Mientras, sus acciones negativas son evidentes, pero se disfrazan de lealtad, justicia, e incluso –como dice doña Inés en este pasaje cargado de ironía– de amor:

Lo lloraron sus ciento diecisiete hijos y sus veintitrés mujeres, lo lloraron sus diez mil caballos y sus cincuenta mil vacas, lo lloraron sus dieciocho haciendas y sus treinta y dos hatos, pero no lo lloró más nadie, porque cuando todo el mundo estuvo seguro de que se había muerto, lo declararon dictador y le quitaron el título de Benemérito (167).

Tal vez entre el azar y las valoraciones morales haya una causalidad oculta, que hace se repita en el tiempo la misma situación con diferentes nombres. El truco del legalismo y la promesa de libertad sirven para ganar hacienda. Los campesinos hambrientos siguen a Joaquín Crespo “como han seguido y seguirán a tantos otros” (108). Hay un móvil ideológico encarnado por figuras atractivas que prometen algún tipo de bienestar –desde dinero hasta la libertad–. Doña Inés observa con una sonrisa amarga a los gobiernos inventados bajo la misma meta de justicia. Con el liberalismo dice: “In-

ventaron el liberalismo, Alejandro, lo inventó un señor que se llamó Antonio Leocadio Guzmán, hijo de un sargento de granaderos de la Reina, que dio en casarse con la prima del general Bolívar. Y es que el mundo ya no es el mundo y han ocurrido tantos cambios que ya no lo entiendo" (91); después afirma: "No dio resultado el liberalismo, Alejandro, y tuvieron que inventar la dictadura" (107); y al final: "Tampoco dieron resultado las dictaduras y tuvieron que inventar la democracia, Alejandro, se me había olvidado decírtelo. La inventó un señor que se llamó Rómulo Betancourt. ¿Qué si es el mismo que inventó el liberalismo? No, por Dios, ¡qué disparate!, ése fue otro" (183).

3.2 *La historia de doña Inés frente al discurso oficial*

Doña Inés se ríe del discurso que construye la historia legitimante pero no puede olvidarlo porque es contrapunto de su historia. Sin el peso de las figuras públicas, asociadas con el poder, no tendría sentido la burla al describir las actividades del burdel *La Venus de San Juan*, "... otra, de apodo Salomé, gusta de arrodillarlos y ¡dígame esol!, los hombres a quienes siempre pensé tan dominantes, gustan también de esa humillación" (121); ni tampoco la condena hacia Domingo Sánchez, cuando ofrece a la niña Magdalena como regalo al General a cambio de un favor político.

Domingo Sánchez tiene una consecuencia oculta de sus actos en el adulterio de su esposa Belén. La historia que va tejiendo doña Inés tira de los hilos de manera muy clara; su relato histórico es abiertamente sesgado, porque tiene un propósito que ya está establecido. Ella está contando su verdad y en esa la cara de la historia que le pertenece.

¿Que tienen que haber cambiado mucho las costumbres para que ocurriese ese desafuero? ¿Te extraña mi relato sin condena? Ay, Alejandro, ¡qué quieras que te diga! Me siento desconcertada de tantos cambios como han ocurrido, y por momentos pierdo el sentido de las cosas. Yo también me avergüenzo de verla revolcarse en la cama, qué digo en la cama, en el catre de ese turco, y después llegar a su casa con

una sonrisa de yo no fui . . . Ocurre que el pecado de Belén es al mismo tiempo mi venganza. Sí, porque yo detesto a Domingo Sánchez, y detesto su desmemoria. Yo no he podido olvidarme de aquella niña, Magdalena, que dio origen a su ascenso y auge. Los martes de cinco a siete, cuando veo a Belén vestirse y peinarse rápidamente para volver junto a su marido, me digo, vaya la una por la otra. ¿Que le diga al escribano que borre todo este episodio porque te humilla esa desvergonzada? No se puede, Alejandro, lo escrito, escrito queda. Anota escribano: Domingo Sánchez deja saldada su deuda con las mujeres de la casa de San Juan (164).

La cita fue larga, pero la considero buen ejemplo de las líneas de construcción en la historia de doña Inés. Los hechos guardan una extraña relación de causa-efecto, movida por la venganza que compensa deudas con el pasado. El mundo cambia y confunde. Doña Inés sabe que no puede juzgar en ese momento a Belén de la misma forma que lo hubiera hecho un siglo atrás. En este aceptar la sociedad y el discurso oficial fuera del control individual está la imparcialidad de doña Inés, que quiere saldar una deuda siendo fiel a sí misma y a su percepción del mundo. La escritura se da en el tiempo. No hay vuelta atrás en el camino de la reconstrucción de la memoria. Este episodio de Belén es una mancha para su estirpe, pero borrarlo traicionaría su propósito; el compromiso con la memoria tira de ella con más fuerza.

Conviene aquí tener presente otra propuesta de Paul Ricoeur, que a su vez retoma de Carlo Ginzburg: la asociación entre el juez y el historiador. Doña Inés es historiadora al mismo tiempo que defensora de su causa con argumentos y pruebas que remiten al ámbito jurídico; esto conlleva la pretensión de lo real y la línea de la imparcialidad. Aunque se trate de un proyecto imposible, libra al historiador de consignar creaciones de su conciencia. El historiador, como el juez, representa los hechos entre partes adversas, llama a comparecer a testigos y protagonistas; la sentencia que emitirá al final apuntará a la restauración del orden público, será discutida, pero no juzgada de nuevo. Esto explica por qué doña Inés abre el

discurso a otras voces, que, aun contrarias, la llevan a una conclusión más precisa que si hablara únicamente por su cuenta. Y así no le quedará más remedio que escuchar reproducciones de su historia en boca de Belén y el abogado-historiador don Heliodoro.

3.3 *Apertura a discursos paralelos: Belén y don Heliodoro*

Belén conserva el mito de Daria como patrimonio familiar, lo transmite a sus sobrinos con elementos fantásticos que no estaban en la primera narración de doña Inés.¹³ La protagonista ve en Belén un resquicio de permanencia en el mundo de los vivos. No es alentador que una gran hazaña para la conservación de su linaje sea reducida a una historia para niños, pero es la única posibilidad de rescatar la memoria. Porque además es Belén quien mueve a su sobrino Francisco a buscar a don Heliodoro para recuperar los títulos de posesión de doña Inés.

Don Heliodoro tiene los documentos y la distancia temporal e ideológica que le falta a doña Inés; su discurso, que aboga por la disciplina historiográfica con el rigor del método científico, está fuera del discurso histórico oficial. En él aparece el mismo desencanto que en doña Inés frente a los cambios del mundo. Dice don Heliodoro: “ya yo no añoro nada, pero tampoco creo en nada, yo he visto ya mucho, eso es malo, cuando uno ha visto ya mucho. Lo único que le pedí a la democracia es una beca para esta niña y no me la dio” (193). Este abogado-historiador que presenta en escala el relato de doña Inés organiza los datos de otra manera. La historia ahora suena divertida, casi absurda. La carcajada hacia la vieja mantuana deshace a la protagonista como posible voz de autoridad. Confirmada esta burla por datos que doña Inés no quiso tomar en cuenta: la adulteración que su hijo Nicolás hizo de los títulos de propiedad en 1789; además de otra versión, más pragmática que bondadosa, de la hazaña de la esclava Daria: “y es más probable que se tratara

¹³ Belén conserva la historia transformándola en mito. Se ocupa de este aspecto Luz Marina Rivas, *op. cit.*, pp. 303 y ss.

de una patraña urdida por la esclava que la presentó en Caracas al padre González, y que quizás pensó de esa manera colocarse en posición de obtener una carta de libertad" (196). Para terminar, don Heliodoro presenta diferentes versiones de la historia de ese litigio por parte de historiadores ficticios; tal vez reproducción ficticia de los textos que Ana Teresa Torres consultó para escribir esta novela. Los documentos, en cuanto signos por descodificarse, son el punto de partida para una narración que les dé sentido, esta a su vez guiada por individuos en una situación histórica específica. Lo más inquietante de la novela es que en cualquiera de las versiones, ya doña Inés, ya don Heliodoro, está la construcción de la historia como fidelidad a la memoria. Ni siquiera en Belén, con su historia para los niños, se asoma la intención de contar un relato de ficción al interior de la novela. Con todo y que en *Doña Inés contra el olvido* los narradores sean ancianos rayando en la demencia o fantasmas.

En *Doña Inés contra el olvido* los discursos conviven y los personajes arman su historia sin perder el contacto con el mundo y sin sobreponerse al discurso histórico oficial. Tal vez no se reinvente la historia nacional porque no es dada como noción de pertenencia. Lo que se enseña en la escuela o lo que se dice en los periódicos no les habla de ellos. Por eso la indiferencia de doña Inés frente al paso de la historia, pero su enojo cuando ve un dato de su discurso cuestionado por don Heliodoro:

¿Escuchaste la necesidad de don Heliodoro?, que a él no le consta que mi bisnieta Isabel era mi bisnieta. ¿Has consignado, escribano? Un cronólogo vanilocuente observa los títulos de doña Inés y escribe la historia a su manera. Pues sólo me faltaba eso, que tuviera que esperar la aprobación de Heliodoro Chuecos Rincón para estar segura de lo que vieron mis ojos (201).

Falta aquí preguntarse más a fondo por el sentido de la construcción de la historia de doña Inés. No puede asociarse con la transmisión automática de vivencias, que equivaldría a vaciar el contenido de la memoria; también está una lucha contra el olvido como un "peso" que obliga a llevar el pasado a cuestas.

4. Entre el olvido y la memoria

Escoger entre el triunfo de la memoria o el fracaso de la voz individual frente al discurso histórico legítimamente parece obligado cuando se llega al final de *Doña Inés contra el olvido*. Doña Inés no puede modificar la Historia, pierde la voz y regresa a los papeles de donde había salido. Aquí la última imagen de doña Inés:

Mi voz ha perdido peso porque necesitaba de un escribano para hacerla valer y ahora soy devuelta a mi imagen de una vieja mantuana enloquecida, doblado el espinazo, curvas sus uñas como garras, largas y blancas sus sucias guedejas, perdida entre memoriales y sábanas apestosas a orín, llamando a gritos a sus esclavas y a sus hijos que ya la habían olvidado. Vuelvo a donde salí, a mis páginas en las que era un fantasma de papel (237).

Cierto es que el planteamiento inicial de la protagonista no aspiraba más que a eso: volverse un fantasma de papel. Pero al mismo tiempo se deja entrever la capacidad de memoria como fin y valor en sí misma, en cuanto independiente de los resultados obtenidos frente a los otros. La lectura se abre a dos posibilidades, ambas presentes en la novela: la historia de Venezuela, con todo y la valoración ideológica de los venezolanos, o la construcción de la propia historia, sin perder de vista los antecedentes y la situación de la nación a la que se pertenece. La primera conduce inequívocamente al desencanto, la segunda a la valoración de la memoria como liberación. La mayoría de los estudios críticos consultados apuestan por la primera posibilidad –especialmente aquellos que ven en la figura de doña Inés la lucha por rescatar figuras marginales en la disciplina historiográfica–. Es diferente la propuesta de Javier Meneses Linares que da la vuelta del fracaso hacia la liberación del peso del pasado:

La negociación en doña Inés y Juan del Rosario a través de Francisco y José Tomás como salida al conflicto de reconocimiento del otro en dos siglos y medio, sugiere a mi modo de ver no una salida salomónica o una conclusión pesimista,

como han apuntado algunos críticos. Es un testimonio que convierte a doña Inés en el proceso de libertad (104).

Se encuentra en medio de estas dos posturas Luz Marina Rivas con la atención en la necesidad de historiar lo intrahistórico. El discurso íntimo de doña Inés pone su acento en lo individual; se desdobra entre una voz del ahora y otra de su recuerdo, siempre en la búsqueda de un sentido de pertenencia, frente a la historia oficial, excluyente por definición.¹⁴ El reclamo de doña Inés: “en este país de la desmemoria, yo soy puro recuerdo” (Torres, *Doña Inés* 238) marca el desplazamiento del discurso individual hacia la dimensión simbólica de la voz colectiva. Doña Inés, como fantasma, hace su historia y la oculta para abrir la posibilidad de construcción de otras historias privadas. Más que de la subversión de la historia, se habla del proceso de rememoración que, como se verá a continuación, no puede reducirse a un entusiasta rescate del pasado.

4.1 *Dolor y ohido*

Doña Inés, en su última caracterización, es un fantasma abandonado entre sábanas apestosas a orín que está perdiendo la voz porque ya no tiene oyentes. Cabe preguntarse aquí la función del discurso lanzado desde el abandono y con marcados elementos escatológicos. La mierda, los orines, aparecen al lado de menciones a documentos, cartas, títulos, etc. Junto a los memoriales está la peste a orín: “perdida entre memoriales y sábanas apestosas a orín” (237); la mierda de las ratas, sobre la firma del Rey: “algún día vendrán las ratas y se comerán, golosas, estos fajos de pergamino, de las rendijas del enlosado saldrán espantadas las cucarachas y dejarán la mierda pegada de los bordes, aparecerán por todas partes sus borrones oscuros inconfundibles, y quedará manchada hasta la propia firma del Rey” (12); la mierda evocada con los títulos de posesión, en este

¹⁴ Luz Marina Rivas, “El discurso íntimo como discurso historiográfico”, *op. cit.*, pp. 169-79.

diálogo oculto: “¿Quieres decirme que yo, como mis títulos, sólo soy una hoja arrebatada por el tiempo y que estoy buscando unos papeles que únicamente servirán para encender el fuego o limpiarme la mierda yo misma, porque las esclavas hace mucho que me han dejado sola?” (13). La evocación desagradable, simbolizada en la mierda, asociada con el rescate de documentos como huellas o pruebas del pasado enterrado, tiene que ver con la dificultad y el dolor del proceso de rememoración. El resultado de los acontecimientos, que puede observar desde el presente, le está en deuda. Parecería que al inicio de la novela condena el olvido de los beneficiados con las tierras de la familia Villegas, pero poco a poco se va descubriendo que el olvido estaba en la misma doña Inés. Acordarse será para ella ajustar cuentas con su historia.

Como ya se dijo, el olvido es acción consciente o inconsciente en contra de los datos percibidos en el pasado, está lleno de huellas escondidas condenadas a repetirse en el futuro. Con olvido de por medio, el movimiento cílico tiene una causalidad oculta. Paul Ricoeur, en el libro ya citado, aborda el complejo mecanismo del olvido identificando sus diferentes manifestaciones: destrucción de huellas, recuerdo pantalla, obsesión por recordar. Veamos su correspondencia con la novela. Hay olvido como destrucción de huellas, signos que remiten al pasado, en los documentos perdidos de la familia Villegas. Hay olvido como recuerdo reprimido que puede saltar a gritos, en la indignación de doña Inés hacia Juan del Rosario como hijo ilegítimo de su esposo, don Alejandro Martínez de Villegas; historia que el personaje conoció en vida, pero no se atreve a hablarla sino después de muerta. Hay olvido como obsesión por recordar, en el relato sesgado de la protagonista que olvida el fin de Juan del Rosario. Ahora bien, Paul Ricoeur apunta hacia la superación del olvido en el perdón o memoria reconciliada. Equivalente en la novela a pagar la deuda con el dolor del pasado, es decir, con la ofensa que hizo a doña Inés comenzar su historia.

4.2 *Memoria reconciliada*

El punto más complicado en la propuesta de Ricoeur es la frontera invisible entre el perdón y la amnesia. Queda claro que el olvido al

ser rescate y liberación no ha de confundirse con el desprendimiento del conocimiento, porque no puede dejarse de lado la noción de pertenencia que necesita la memoria. La frontera entre la memoria reconciliada y la cancelación del pasado estaría en la manera de asumir la memoria –ya como pertenencia, ya como permanencia–.

La narración se abre con una voz ofendida en busca de permanencia. Lo reclama el linaje que garantizaba una vida, sí privilegiada, pero sobre todo estática. La vida de la protagonista ya estaba dada; era una rutina de tiempo y espacio fijos. Pero doña Inés habla cuando ese mundo está perdido. Desde la soledad del fantasma se rompen las certezas de permanencia y entra en juego la indeterminación que se mueve entre la derrota y la posible restitución del orden con ayuda de documentos legitimantes. Sin embargo, el devenir temporal comienza a romper esta aspiración. Lo dice doña Inés en su lamento por la destrucción de Caracas: “¿Que quién se ha muerto? El mundo, se murió el mundo que teníamos. Vivíamos nuestra pequeña aristocracia y tejíamos un mundo que nos parecía eterno” (73). El tiempo destruye, pero también se vuelve para doña Inés posibilidad de venganza al enfrentar el recuerdo del general Joaquín Crespo, enemigo porque expropió sus tierras para el paso del ferrocarril. Ha cambiado la propuesta inicial de la novela, pero sigue la promesa de restauración una vez hallados los títulos de posesión.

La esperanza de recuperar los bienes perdidos se rompe cuando doña Inés se aparta de su historia; la sigue contemplando y es su narradora pero ya no permanece en ella. Aquí se abre el discurso a otras versiones. Belén, en la conservación del mito familiar, y don Heliodoro, en el interés historiográfico. Belén pide a su sobrino Francisco Villaverde que reclame las tierras de la familia con ayuda de don Heliodoro, que ha encontrado los documentos de posesión. Para ese momento los títulos no son más que una curiosidad de anticuario. Aun así está la posibilidad de recuperar el patrimonio perdido durante la Independencia, pero ahora para construir un emporio turístico. Nada más lejano de la intención de doña Inés, motivada por la conservación del linaje y la pureza de sangre. La ruptura de la memoria como permanencia deja escapar los recuerdos que escondía el olvido. Es cuando la protagonista recuerda que

Juan del Rosario en poco tiempo perdió lo que había robado: “por eso te incluí en el relato, a tí también te quitaron las tierritas” (201); recuerda además que sus títulos no servían de nada. Pero lejos de abandonar el relato, dice a Alejandro que ahora sí puede rescatar lo que le pertenece: “Alejandro, ahora ha llegado el tiempo de recuperar lo que es nuestro ¿Que tú siempre lo creíste tuyo? Sí, Alejandro, porque tú te moriste en paz, pero yo no, yo me morí con el sufrimiento de la historia” (202). La memoria en doña Inés se ha desplazado hacia la noción de pertenencia. Rescatar su pasado se ciñe a saldar una deuda con su olvido.

4.3 Capacidad de olvido y de memoria

Ir en contra del olvido no es equivalente a una exaltación de la memoria. Así como el sentido de la memoria cambia en el transcurso de la novela, el olvido tiene diferentes valoraciones. Se deja entrever en la condena de doña Inés a Juan del Rosario un aspecto positivo del olvido. Este personaje, olvidando las obligaciones que le reclamaba su nacimiento, de condición inferior respecto a los mantuanos, se convierte en uno de los emancipadores que fundan la colonia de negros del valle de Curiepe. Doña Inés no acepta que justo con el olvido como liberación, Juan de Rosario le haya ganado la partida: “¡Y así me pagaste, negro alzado! diciendo que las tierras eran tuyas. ¿Tuyas de qué y de cuándo? No tienes nada, me oyes, nada que yo no te haya dado. Nada que no provenga de mi generosidad y mi poder, negro andrajoso...” (20). Páginas adelante, aparece la temporalidad como balance entre la memoria y el olvido. De manera tajante, doña Inés identifica la memoria con el pasado y el olvido con el futuro, aceptando que no puede oponerse a Juan del Rosario si este tuvo la fuerza suficiente para incidir en el futuro. “Yo tengo la razón que me da el pasado. Tú la que te da el futuro. Ya verás que el tiempo nos cubrirá a los dos completamente” (36).

El tiempo destruye para restablecer el orden. Cualquier valoración definitiva del olvido y la memoria se deshace hacia el final de la novela cuando doña Inés revela que el impulso de su narración era una espera equivocada. La confusión entre pertenencia y per-

manencia, la liberación del peso del olvido, y al mismo tiempo la conservación del pasado, invalidan la memoria como recuperación o restablecimiento. Aquí doña Inés abre sus reflexiones a la historia de los venezolanos y se une en condiciones a la dimensión simbólica colectiva; ella como todos los demás vivió y se murió esperando una fantasía: “Aquí todo el mundo se ha muerto esperando una promesa, ... a estas alturas las promesas se han revuelto tanto que ya no hay manera de ponerlas en orden y ya no sé si Colón inventó la democracia o Rómulo Betancourt el paraíso terrenal” (229).

La espera equivocada anula la temporalidad que renueva la capacidad de olvido y de memoria. Doña Inés se libra de tener que elegir entre el olvido y la memoria. Lo primero llevaría a la amnesia, siguiendo a Ricoeur, como pérdida de las dimensiones del discurso oficial frente al privado; lo segundo obligaría a amarrarse al pasado. Dijo Paul de Man en 1971: “Es imposible superar la historia en nombre de la vida u olvidar el pasado en nombre de la modernidad, puesto que ambas cosas están vinculadas por una cadena temporal que les confiere un destino común” (167). Desprenderse del pasado sería también cancelar el presente. De aquí la insistencia de Ana Teresa Torres en poner a la literatura entre ficción y pasado histórico. La erosión de la memoria en Venezuela tiene que ver con el discurso legitimante, pero la vuelta hacia el pasado como rescate de la capacidad de memoria no consiste en marcar líneas de presencia obligada. Dicho de otra forma, no es girar la historia hacia los sectores marginados de la población. Volviendo al final de *Doña Inés contra el olvido*, cabe preguntarse de nuevo por la voz de renuncia que regresa al mundo de los muertos. Tal vez la derrota frente al poder de la historia oficial escondería el triunfo de construir la propia historia. El complejo movimiento del olvido a la memoria y viceversa termina con una cuenta saldada con el pasado. Construir la historia para dejarla ir.

Obras consultadas

- Bajtín, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoevski*. Tr. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Britto García, Luis. “La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea”. Kohut 37-53.
- Casique, Iriada. “La mirada femenina de una historia sin héroes”. *Texto Crítico* 5. 10 (2002): 75-88.
- Certeau, Michel de. *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*. Tr. Alfonso Mendiola. México: Universidad Iberoamericana, 1995.
- _____. *La escritura de la historia*. Tr. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Tr. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- Dimo, Edith y Amarilis Hidalgo de Jesús, eds. *Escritura y desafío: narradoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila, 1996.
- Franco, Fabiola. “Mujer historia e identidad en Hispanoamérica: *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres”. *Revista de Literatura Hispanoamericana* 35 (1997): 63-73.
- González Stephan, Beatriz. “La resistencia de la memoria: una escritura contra el poder del olvido”. Kohut 115-126.
- Kohut, Karl, ed. *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Frankfurt-Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 1999.
- Lyotard, Jean-François. *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Tr. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Man, Paul de. “Historia literaria y modernidad literaria”. Tr. Hugo Rodríguez Vecchi y Jacques Legra. *Visión y Ceguera*. Puerto Rico: Ed. de la Universidad, 1991.
- Meneses Linares, Javier. “La deconstrucción del tiempo de la historia a través de la ficción en la novela *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres”. *Revista de Literatura Hispanoamericana* 48 (2004): 93-105.
- Pacheco, Carlos. “Textos en la frontera: autobiografía, ficción y escritura de mujeres”. Kohut 127-37.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Tr. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

- Rivas, Luz Marina. *La novela intrahistórica. Tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Mérida, Venezuela: Eds. El otro el mismo, 2004.
- Tamayo, Luis. “La invención del psicoanálisis y la formación del psicoanalista”. *Acheronta* 22 (2005).
- Tompkins, Cynthia. “La re-escritura de la historia en *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres”. Dímo e Hidalgo de Jesús 103-23.
- Torres, Ana Teresa. *Doña Inés contra el olvido*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- _____. “Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones”. Ko-hut 55-65.

Dance la luz ocultando su rostro. Resonancias lezamianas de la danza

ALFONSO RENÉ GUTIÉRREZ*

Resumen:

Lezama se sirve de la imagen de la danza como alegoría del nacimiento del acto poético, el cual ve como expresión de la prístina naturaleza de la unidad del alma humana. Participando, de esta forma, de la universalidad que el alma participa al propio acto creador, la danza suele contraponerse en la obra lezamiana a las imágenes de un mundo fragmentado y degradado, mediante una dialéctica en que la crisis que esa negatividad provoca en el arte y la cultura se ve resuelta por virtud de su misma universalidad. Se revisan aquí desde esta perspectiva dos textos poéticos: “Noche insular, jardines invisibles” y *Poema*.

Palabras clave:

Sensibilidad, insularidad, expresión, americano, tradición, metamorfosis, acto creador, universalidad.

En el ámbito de los estrechos lazos que la labor teórica de José Lezama Lima tiende con su poesía, y de los que esta a su vez establece con aquella, la imagen de la danza suele presentarse como alegoría del nacimiento del acto poético, ostentándose al igual que este, como expresión de la profunda unidad del ser humano. La danza se liga de este modo en la obra de Lezama con algunos temas

* Universidad Autónoma de Baja California.

vinculados con el propio acto creador: el desorden y la confusión que usualmente privan en el hombre; la fragmentariedad del mundo moderno y la crisis que esta provoca en la cultura; la dialéctica entre arte popular y arte culto; la interacción de las expresiones culturales trasatlánticas y la sensibilidad cubana, así como el ideal de insularidad que propone Lezama ante esta cuestión: un ideal que es también anhelo de universalidad, entendida no solo como participación en la tradición europea, sino también como incorporación de otras tradiciones mediante un discurso al margen de la causalidad historicista;¹ esto es lo que confiere su dinamismo característico al método creativo de Lezama, que él enfrenta con la crítica dominada por “un destenido complejo inferior”, según la definió.² En lo que sigue revisaremos dos momentos de la poesía lezamiana relacionados con la danza, caracterizado el primero por una visión metafísica abierta al extensivo sentido de una crítica moral tanto como cultural, y el segundo por el tránsito de la experiencia del yo a la del mundo, desde la misma conciencia metafísica; los textos correspondientes son, respectivamente, “Noche insular, jardines invisibles” y *Poema*, este último escrito *ex profeso* para el ballet.

En Lezama la noción de nacimiento del acto poético puede verse delineada desde temprano, entre otras formas, en los reparos que él opone tanto a la idea de la poesía como absoluta “expresión de un estado de ánimo inefable”, como al acrítico predominio de lo subconsciente en el proceso creador. En cuanto a lo primero, Lezama difiere un tanto de lo que en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (obra que se ha tenido como el inicio de su crítica) y a propósito de Valéry, Juan Ramón sostiene sobre la naturaleza de la poesía; en esta obra elogia el que Valéry haya combatido la poesía como “momen-

¹ Para un temprano análisis de este rasgo de la obra lezamiana, Ortega, “La expresión americana”; Ortega lo estudia recientemente en “Lezama Lima”.

² Complejo “que se derivaría de meras comprobaciones, influencias o prioridades, convirtiendo miserablemente a los epígonos americanos, en meros testimonios de ajenos nacimientos”, sostiene Lezama (“Julián” 51), que se había ya referido al cubano como “un pueblo y una sensibilidad que siempre padecieron de complejo de inferioridad” (*Coloquio* 35.) V. *infra*, nota 8.

tánea experiencia sensible”, persiguiendo, frente al impresionismo y el simbolismo, “un todo coherente volcado sobre la sugerencia”, un todo cernido sobre un “tiempo sensible en estado de gracia, *virtus infabile*”, si bien señala que esto llega a desvirtuarse por “una claridad demasiado rotunda” en el mismo Valéry³ (Lezama, *Coloquio* 38-39) (poco después relacionará esta posición crítica con la poética de Poe⁴). De este modo, la definición juanramoniana de la poesía como la “suprema adivinación de la vida íntima de los elementos, el agua, el fuego, el aire, la tierra”, la reconduce Lezama como vía de equilibrio, hasta la tradicional idea del agua y el fuego cosmogónicos, que como *espíritus puros* presiden la génesis poética: “en el nacimiento de la poesía como en el origen del mundo”, escribe, “hay una lucha entre los elementos plutonistas y neptunistas”. Es así que ante el riesgo que para la obra de arte y aun para el mundo de la vida significa la invasión de lo que llamó “el impresionismo del subconsciente”, “el pentagrama borroso de la subconsciencia” (que él atribuye a la indicada crisis del mundo contemporáneo), es necesario acogerse al “criticismo dominador” de la expresión que asciende desde la vagarosa corriente de la impresión, señala, rela-

³ Lezama observará poco después, como en un eco de la nietzscheana “calamidad universal” del arte: “Si se elimina la vía iluminativa, el estado poético, como han pretendido Valéry y Jorge Guillén, la poesía queda reducida a una especial combinatoria. Todas las combinatorias han perseguido más la síntesis que la unidad, y así uno de los aspectos más subrayados de la crisis poética actual está en la búsqueda de una síntesis con respecto a escuelas y modos de la sensibilidad, y no de la unidad que nos haga habitable la ingenuidad de un nuevo paraíso” (“Del aprovechamiento” 194-95). Indicó asimismo esta oposición en la “psicología” del personaje novelístico: “Cortázar” 308. O bien Nietzsche 159.

⁴ Lezama, “Julián” 50. Al respecto se ha observado que en la primera parte de este ensayo especialmente, Lezama cuestiona “la relación entre las supuestas causas y sus efectos (uno de los grandes temas de Poe quien insiste en su ensayo clásico ‘The Philosophy of Composition’ [La filosofía de la composición] en invertir precisamente la relación entre la causa y el efecto, convirtiendo el efecto en la causa principal y secreta de su escritura). En lugar de una causalidad racional lineal, Lezama parecería proponer aquí un método de sugerencias, rastros, huellas, concurrencias paralelas o ‘roces’ metonímicos, contiguos”.

cionando estos dos elementos con las condiciones de verticalidad estructuradora del fuego y la luz de la llama, y de líquida horizontalidad, respectivamente.⁵

En su ensayo “Doctrinal de la anémona”, ante el “continuo método del líquido invasor”, yarmada con el “tiempo concentrado” por la contracción del aislamiento poético, la llama se enfrenta a la discontinuidad “inaprovechable” de “lo líquido mal dirigido”, situación que domina “convirtiendo un rebelarse en un paso de danza, celebrando obligatoriamente todo nacimiento y muy en especial el poético”. Con palabras que recuerdan el designio de regeneración cultural esbozado en la presentación de la revista universitaria *Verbum*, donde había recriminado a la Universidad “no haber sabido articular su expresión”,⁶ afirma Lezama que este nacimiento permitirá sentar los fundamentos de una verdadera expresión insular, ya no de *atisbos larvados*, como los surgidos hasta entonces en la *extensión superficialmente indistinta* de la propia sensibilidad isleña, según lo planteaba en el *Coloquio...*, sino de una expresión que permitirá “la construcción de altos muros”, escribe con metáfora martiana, “visibles desde lejos por el tapiz que sirve de base a las torres del imperio”⁷ (“Doctrinal” 176). Al igual que otros puntos de este *doctrinal*, la dionisiaca *metafísica del aire* que en la llama se infunde, cuya “arquitectura o instrumento es el viento y su destrucción el mismo viento” se muestra tributaria de la visión nietzscheana del mito, y anuncia la propia poética lezamiana de lo incondicionado.⁸

⁵ Lezama, “Del aprovechamiento” 194; cf. *id.*, “Otra página” 286; *id.*, “Sole-dades” 137-38, 141; *id.*, “El secreto” 19, 22.

⁶ Lezama, “Inicial” 61; *id.*, “Doctrinal” 175-76.

⁷ Cf. Martí, 209.

⁸ Lezama, “Doctrinal” 176, 177. Cf. vgr., Nietzsche 195-99, o los pasajes en que la danza es la manifestación de la experiencia de “lo misterioso Uno primordial”, *ibid.*, 47, 51-52. Con una “voluntad de poderío”, escribe Lezama nietzscheanamente, el cubano podría construir el “mito que nos falta” no obstante su “complejo de inferioridad”: un mito poético, sustentado por el “sentimiento de lontananza” que nacerá de la espuma de las corrientes marinas, a través de la “resaca” o trasatlántica interacción cultural, con lo que la sensibilidad insular

Contemporáneo del *Coloquio...* y de “Doctrinal de la anémona”, el poema “Noche insular, jardines invisibles” tiene en la imagen de la danza un componente esencial. Subyace en él la idea del fracaso de lo que Lezama definiera como el “afán de integración” del *microcosmos* del hombre en su moderna circunstancia sociohistórica, parcelación a la que opone la unidad humana primordial que la poesía reactualiza, como ya quedó indicado: si bien el “cosmos integral del español de la época de Carlos V”, había observado Lezama, pudo propiciar el “estado de gracia poético” de Garcilaso, al presente, cuando la vida y el *fenómeno poético* se han “reducido a imagen aislada y soledad agónica” (“El secreto” 11), el acto creador depende de una *gracia eficaz*, como la que él observa en Juan Ramón (“Gracia eficaz” 260). Presenta este poema un mundo de hombres “furiosos,/ como animales de unidad ruinosa”, a los que acomete –“más que lebrel, ligero y dividido”– una atmósfera opresiva. Algunos elementos ya presentes en *Inicio y escape*, el libro del Lezama adolescente (como el del son: “los miembros suyos, anillos y fragmentos,/ ruegan, desobediente son,/ al tiempo enemistado”), resurgen ahora en madurado simbolismo. Hombres en una ciudad de ventanas que “no preguntan, ni endulzan, ni enamoran” y donde “no podrá hinchar a las campanas/ la rica tela de su pesadumbre”; o con ominosa connotación bíblica, tienda que “en la extensión más ciega del imperio,/ con los grotescos signos del destierro,/ como estatua por ríos conducida,/ disolviéndose va, ciega labrándose,/ o ironizando sus préstamos de gloria” (*Poesía completa* 86-87). Todo lo cual no logra, con todo, *acorralar* la llama del halcón, imagen con que Lezama había ya alegorizado a Garcilaso (que en la “dimensión neblinosa poética” del “sentimiento nórdico del paisaje”, ascendía, “neblí

superará la búsqueda superficial de la poesía que al presente la caracteriza, mera-mente anecdotica. También estas ideas fueron un tanto influidas por las pun-zantes páginas de Waldo Frank sobre el pueblo cubano, “La ordalía de Cuba”, y sin duda alguna, por el decisivo *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña, publicado el año anterior. Cf. Lezama, *Coloquio* 35-36; Frank 260-78. En su ensayo “Del aprovechamiento poético”, Lezama había ya tocado la idea pneumática de la creación.

neblinoso” hasta un “canon romano insuflado en el ardor castellano”⁹), emparentada también con “la llama, la vibración vertical, hecha de esfuerzo tenso y de extensión particular” que señalara en El Greco (“El secreto” 24); cetrera llama helada en su vuelo sobre *el bastío, la ira y el desdén* (“ofreciendo a la brisa sus torneos,/ el halcón remueve la ofrenda de su llama,/ su amarillo helado”), atisbando el destierro sombrío e impetrando la posible redención en el único punto en que el discurso adopta la primera persona:

Mudo, cerrado huerto
 donde la cifra empieza el desvarío.
 Oh cautelosa, diosa mía del mar,
 tus silenciosas grutas abandona,
 llueve en todas las grutas tus silencios
 que la nieve derrite suavemente
 como la flor por el sueño invadida.
 Oh flor rota, escama dolorida,
 envolturas de crujidos lentísimos,
 en vuestros mundos de pasión alterada,
 quedad como la sombra que al cuerpo
 abandonando se entretiene eternamente
 entre el río y el eco.

Con ecos de imaginería renacentista, metamorfoseada con los bíblicos colores del pecado se esboza el laberinto de la propia culpa errante:

Verdes insectos portando sus fanales
 se pierden en la voraz linterna silenciosa.
 Cenizas, donceles de rencor apagado,
 sus dolorosos silencios, sus errantes
 espirales de ceniza y de cieno,
 pierden suavemente entregados
 en escamas y en frente acariciada. (*Poesía completa* 88)

⁹ “El secreto” 8, 12, 28.

Como uno más de estos *mundos de pasión alterada* resurge el tema inicial, introducido por la “esbeltez eterna” del gamo, al son de sus “flautas invisibles” –elemento también presente en los juveniles poemas lezamianos–. Ahora es el diabólico “perro de llamas” en disfraz de “el seductor”, que habrá de destrozar al joven ya “trocado en ciervo” (suerte de preludio, este Acteón noctívago, del Foción de *Paradiso*, en un posible malecón como onírico fondo), “entre rocas nevadas y frente de desazón/ verdinegra, suavemente paseando”:

Joven amargo, oh cautelosa
en tus jardines de humedad conocida
trocado en ciervo el joven
que de noche arrancaba las flores
con sus balanzas para el agua nocturna.
Escarcha envolvente su gemido
tú, el seductor, airado can
de liviana llama entretejido,
perro de llamas y maldito,
entre rocas nevadas y frente de desazón
verdinegra, suavemente paseando.
Tocando en lentes gotas dulces
la piel deshecha en remolinos humeantes.¹⁰ (*Poesía completa* 89)

Luego de esta sima de disolución se anuncia la promesa (presagiosa del poema “El coche musical”, con sus “impulsiones habaneras de la flauta”) de la armonía en la noche insular: “la luz vendrá mansa trenzando/ el aire con el agua apenas recordada”¹¹ (*Poesía completa* 89). Promesa, diremos entre paréntesis, celebrada con los versos que se elegirían como epitafio de Lezama, himnico festejo

¹⁰ Poco después formulará Lezama esta noción de lo paradisiaco: “éxtasis de participación en lo homogéneo, intemporalidad”: “linealidad rota o hinchada por los tres momentos circulares del germen, ente, eternidad, necesarios para apoderarse de su asilo, dejando a la puerta el perro de llamas del Doctor Fausto” (“Extasis” 105).

¹¹ Cf. *Poesía completa* 401-06.

del nacimiento de la poesía: “la mar violeta añora el nacimiento de los dioses,/ ya que nacer es aquí una fiesta innombrable”. Comienza así a superarse lo que en su comentario a este poema, llamó Cintio Vitier “atmósfera de castigo, de destierro sagrado, de prisión aciaga” (447); cuadros de los que bien se puede suponer que abonan al carácter vivencial reclamado para su obra por Lezama (si bien con la advertencia de que esto no era algo estrictamente biográfico¹²); así el citado últimamente, o este otro en que parecería asomar, en un hipotético Castillo del Príncipe (la cárcel en que trabajó Lezama) el joven de uñas pintadas de *Paradiso*, Martincillo el Flautista:

Las uvas y el caracol de escritura sombría
contemplan desfilar prisioneros
en sus paseos de límites siniestros,
pintados efebos en su lejano ruido,
ángeles mustios tras sus flautas,
brevemente sonando sus cadenas. (*Poesía completa* 90)

Se llega, al cabo, entre los meandros de la visión poética, a la promesa que ha de realizarse: la noche se resuelve en cósmica celebración por el futuro nacimiento de los dioses, el nacimiento y triunfo de la danzante luz, restituidora de la perdida unidad:

Una caricia de ese eterno musgo,
mansas caderas de ese suave oleaje,
el planeta lejano las gobierna
con su aliento de plata acompañante.
Alzase en el coro la voz reclamada.
Trencen las ninfas la muerte y la gracia
que diminuto rocío al dios se ofrecen.
Dance la luz ocultando su rostro.
Y vuelvan crepúsculos y flautas
dividiendo en el aire sus sonrisas. (91-92)

¹² Cf. González, “El ingenuo” 136.

Meandros de la urbe umbría que se resisten a la luz, tras *la rica tela de su pesadumbre*:

Inicianse los címbalos y ahuyentan
oscuros animales de frente lloviznada;
a la noche mintiendo inexpresiva
groseros animales sentados en la piedra,
robustos candelabros y cuernos
de culpable metal y son huido.

Mas la justicia impone, al fin, su imperativo:

Dance la luz reconciliando
al hombre con sus dioses desdeñosos.
Ambos sonrientes, diciendo
los vencimientos de la muerte universal
y la calidad tranquila de la luz. (92)

Poema, el otro texto que aquí se comenta, lo escribió Lezama para *Forma*, un ballet concebido por Alberto Alonso, para el que este encargó la música a José Ardévol; proyecto que (como reafirmando la igualdad en la concurrencia de las distintas artes que Fokine exigiera al ballet) resultó en “un libreto, un poema, una música, una coreografía y una escenografía hechos de común acuerdo –se indicará en el programa de mano– y con intención de lograr la unidad al servicio de la idea inicial”, idea que Antonio Quevedo formularía de este modo: “el Hombre viviente y la ordenación de su personalidad¹³”.

¹³ Quevedo 51; Pacheco Valera 92. Cf. González y Chinolope 21; Beaumont 147. Alejo Carpentier describía *Forma* como “una acción situada en lo universal y sin tiempo, que nos muestra al hombre hallando su propia forma –su dimensión interior y la conciencia de esa dimensión– al vivir las fases de toda experiencia humana: contacto con el pueblo, luchas, caídas, hallazgo y fijación del ideal femenino, etc”. Sobre esto último Julián Orbón observaba: “La mujer, aparece en sus dos formas más elementales. Ella: imagen de lo eterno, aquella que es para nosotros la fuerza magnífica que mueve nuestro empeño hacia el logro de lo pe-

La propuesta la tomó con entusiasmo Ardévol, quien había expuesto algo semejante en el *credo* del Grupo de Renovación Musical (que él recién fundara con algunos de sus alumnos del Conservatorio): “Mozart dice que en nuestro arte lo más importante es ordenar el tiempo; y Stravinsky nos explica que la música se le ha dado al hombre con el fin de establecer un orden entre este y el Tiempo¹⁴” (Ardévol, “Grupo” 82). Ya antes de arribar a Cuba admiraba Ardévol a Stravinsky, a quien llegó a conocer en París, admiración subrayada por Alejo Carpentier: el Grupo de Renovación Musical, escribirá este, dedicaba “semanas enteras a la crítica de libros como la *Poética musical* de Stravinsky”. En esta obra el gran compositor volvía sobre el planteamiento antes referido, que Ardévol extraía de sus *Memorias*; contemporáneamente a estas, Stravinsky había reafirmado en ocasión del estreno de su *Perséfone*, el ballet con coro y voz narrativa compuesto a partir del poema homónimo de André Gide, que la música “solo nos es dada para poner orden en las cosas: pasar de un estado anárquico e individualista a un estado regulado y perfectamente consciente, garante de vitalidad y duración¹⁵”. No es improbable que hasta cierto punto haya inspirado este ballet la resolución de *Forma*, como quizá sea el caso de lo dispuesto para el coro, que interpretó el texto en el escenario, como ocurría en *Perséfone*, al margen de la acción: “el problema capital”, se explicaría en el programa de mano, “o sea, que

renne, poseído del sentido del ‘eterno femenino’ goethiano. La Otra: el triunfo de lo fácil y sus seducciones” (Orbón 4; Carpentier, *La música* 335-36). Auspiciado por la Sociedad Pro-Arte Musical, el ballet se estrenó el 18 de mayo de 1943 en el teatro Auditórium de la misma institución.

¹⁴ Esta era una idea familiar a los músicos cubanos de avanzada. Carpentier indica sobre el que sería gran amigo y colega de Ardévol, Amadeo Roldán: “El pensamiento de Taine: ‘la fuerza proviene del orden’, podría inscribirse como tema de la producción musical moderna. Y Roldán no ha sido insensible a una general tendencia de su época ... ha sabido construir su obra, con una continua preocupación de oficio” (Carpentier, *Crónicas* 37).

¹⁵ Stravinsky, “Igor Stravinsky”; Carpentier, *La música* 332. Cf. Stravinsky, *An Autobiography* 54; *id.*, *Poética*, pássim; White 580.

fueran los mismos que bailaran que los que cantaran, no ha podido ser resuelto más que con la división de labores: unos los que cantan y otros los que bailan; pero no constituyen dos cosas distintas, sino dos aspectos de la misma entidad". El coro "ha sido tratado como narrador a la manera teatral antigua", observará Quevedo, e indicará las "arduas dificultades" vencidas por la Coral de La Habana, bajo la dirección de María Muñoz: "dificultades inherentes a la compleja estructura polifónica, a las entonaciones y figuraciones rítmicas poco habituales, al texto y su pronunciación, al doble acomplimiento instrumental y coreográfico, etc., etc.¹⁶". Considérese que *Perséfone*, obra a la que llamó Stravinsky en sus Memorias "mi última gran composición" tuvo una proyección especial, debido no en última instancia a la polémica que generó (reflejada en la influyente –en ambos lados del Atlántico como es bien conocido– *Nouvelle Revue Française*), y que siguió reponiéndose año con año hasta que aquel partió hacia Estados Unidos. En América se representó durante la gira sudamericana a que el propio Stravinsky fue invitado por Victoria Ocampo, quien asistió al estreno mundial de la obra y entabló amistad con él; Stravinsky le obsequió entonces la partitura para piano y aceptó la invitación de buen grado, encomendándole el recitado de *Perséfone*¹⁷ (Stravinsky, *An Autobiography* 173). Ocampo, que hacía más de una década había debutado exitosamente en la recitación –en el estreno bonaerense de *El rey David* de Arthur Honegger–, fue la narradora de *Perséfone* durante la gira, en la primavera de 1936, fecha en que la Editorial

¹⁶ Pacheco Valera 91-92; Quevedo 52. Stravinsky indicó sobre *Perséfone*: "El coro deberá colocarse al margen de y permanecer fuera de la acción. La separación resultante de texto y movimiento significaría que la escenificación podría ser enteramente trabajada en términos coreográficos... El coro no se movió [en la premier], no de acuerdo con algún precepto estético, sino porque la unión de su trabajo [*their labour union*] no se lo permitiría." (Stravinsky, *Memories* 178.) Sobre las dificultades de la parte narrativa durante la representación de *Perséfone* cf. Stravinsky, *In Pictures* 330 y White 385.

¹⁷ La mencionada partitura se preserva en la Biblioteca Morgan de Nueva York. Stravinsky, *In Pictures* 319; Walsh 532-37.

Sur publicó el propio poema de Gide en traducción de Borges; tres años después reaparecería con gran éxito en el mismo rol, esta vez en Florencia y bajo la dirección nuevamente de Stravinsky.¹⁸

Por otra parte, en la polémica en torno a *Perséfone* se ventilaron asuntos de gran vigencia en Cuba. Junto a la crítica adversa de la *Nouvelle Revue Française*, en las páginas de la misma revista se reconoció al “Stravinsky del estilo internacional” que en esa misma obra, considerada por Charles-Albert Cingria como “el gran evento de la época”, dejaba atrás definitivamente el pintoresquismo y el folclor: quienes declaran lo contrario sostuvo Cingria, “se reafirman como más sensibles a lo pintoresco o a ciertas curiosidades folclóricas, o bien a una música adaptada a algún texto predilecto más que al arte puro de la música”. Estas cuestiones, reformulación de la antigua querella entre clásicos y románticos, no estaban menos presentes en el momento cubano en el que *Forma* se realiza, precedido de una apasionada discusión sobre lo nacional y lo universal artístico, de la que Carpentier ofrecerá una concisa recapitulación.¹⁹

Forma surgía del designio de ser “un ballet que, sin apartarse fundamentalmente de la estructura rítmica de la danza, tuviera un concepto humano universal”, comenta Quevedo, quien se congratula de que su rigurosa concepción musical haya sido disfrutada por el público: “el maestro Ardévol compuso una música modal, contenida en puras formas tradicionales: fuga, ‘ricercar’, ‘concerto grosso’, ‘passacaglia’, etc, sin la menor relación formal o expresiva con temas literarios, filosóficos o descriptivos de algún orden”. Carpentier la catalogará como una de las obras más importantes (“tanto por la concepción como por la realización”) escritas desde principios de siglo en Cuba, e indicará el empleo que hacía Ar-

¹⁸ Las representaciones de 1936 tuvieron lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires y en el Teatro Municipal de Rio de Janeiro, el 17 de mayo y el 5 de junio, respectivamente (Stravinsky, *In Pictures* 330; Vázquez 102-03; Ayerza de Castillo y Felgine 180).

¹⁹ Cf. Carpentier, *La música* 326-29; Cingria, “Perséphone”, citado por Walsh 536. Cingria había redactado junto con Stravinsky el artículo citado más arriba, nota 15.

dévol de melodías del folclor español “como elementos estrictamente musicales en sí, sin buscar en ellos un trampolín poético o una justificación para crear determinado clima orquestal”, mientras que Julián Orbón había observado, ya en los ensayos del ballet: “se percibe el intenso aroma de lo mediterráneo, pero un aroma convertido en geometría”, puesto que “‘Forma’ es un ejemplo rotundo de rigor constructivo²⁰”. Ardévol no desdecía, así, la estética que Carpentier, ardiente defensor que había sido del nacionalismo en años anteriores, expresará ahora de esta forma:

Claro está que el nacionalismo nunca ha sido una solución definitiva. La producción musical culta de un país no puede desarrollarse, exclusivamente, en función de un folklore. Es un mero tránsito. Pero un tránsito lo bastante inevitable para haberse hecho necesario a todas las escuelas musicales de Europa. Gracias al canto popular –bien lo señaló cierta vez Boris Scholoezer– las escuelas del Viejo Continente adquirieron su acento propio... Hallado el acento nacional con ayuda del documento viviente –no de otro modo procedió Glínska–, el músico del Nuevo Mundo acaba por liberarse del folklore,

²⁰ Quevedo 52; Carpentier *ibid.*, 333, 335; Orbón 4. “La etapa actual de Ardévol”, observará Carpentier, “se caracteriza por una mayor importancia concedida a los valores líricos”, luego de la etapa iniciada a mediados de la década anterior, “caracterizada por una excesiva austeridad”. En referencia a esta última, Hilario González comenta que para Ardévol, “resultaba fundamental que no se pudiera sospechar el menor *romanticismo* en lo que producía –cuestión de principios de aquella vanguardia nutrida en el *Manifiesto Futurista* de Marinetti– y estrenó una serie de *Sonatas a III* [...] que fueron famosas por su aridez”, y relata al respecto: “En uno de los conciertos, al salir, nos dice Lezama: ‘¡Este Ardévol compone una música espartana.... de esparto!’”; mas la de *Forma*, agrega González, fue “una música nada *espartosa* y nada Marinettica. Por el contrario, es una partitura notablemente grata”. Lezama observó sobre el escándalo ocurrido en el estreno (1948) de la *Suite cubana* de Ardévol: “Claro que la protesta era injusta y la obra de Ardévol, trabajada sobre temas populares nuestros, está muy distante de sus antiguos ejercicios abstractos” (Carpentier *ibid.*, 334, 335; González y Chinolope *ibid.*; Rodríguez Feo 87).

por proceso de purificación y de introspección, hallando en su propia sensibilidad las razones de una idiosincrasia.²¹

Estética que el propio Ardévol había reivindicado en un artículo que fue un ajuste de cuentas con el regionalismo, a propósito del estado de la música en Cuba, publicado en el primer número de *Espuela de Plata*: “Agua clara en el caracol del oído” –título de probable influjo lezamiano; una reivindicación ciertamente de acuerdo con *las razones de una idiosincrasia* que Carpentier señalaba, por las que había ya elegido Ardévol, como elemento popular para ser elaborado en *Forma* aquel de origen español, connatural a él. No otro es el que está implícito en su crítica del regionalismo:

El acercamiento al arte popular ha sido uno de los fenómenos de más decisiva importancia en la higienización de la música –enferma de wagnerismo sinfónico germano y melodrama italiano–. Ahora bien, creo que en la actualidad la música con elementos populares solamente tiene razón de ser si se proyecta en la dirección que Falla impuso a su arte ... [que] se ha ido alejando cada vez más de todo lo particularista, lo exótico, lo localista (Ardévol, “Agua clara” 60)²².

Coincidía esta postura con la de Lezama, que en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* había alabado el “precioso sentido de lo universal” del hombre andaluz, ya manifiesto, indicaba, desde la época de Alfonso el Sabio, “cuando la cultura oriental resolvió una síntesis con la tradición cristiana grecolatina, gracias a lo cual el andaluz se incorporó al europeo”; sostenía Lezama que “la expresión mestiza es, por el contrario, dissociativa, y nos obliga a retrotraernos a la solución de la sangre, al feudalismo de la sensibilidad”, afirmando que “la expresión de los andaluces no tiene que ver nada con el an-

²¹ Carpentier *ibid.*, 328-29.

²² Como interés de la música nueva, señalará Ardévol “la pureza de su concepción, y la limpieza del agua clara” (“Grupo” 82).

dalucismo”. Ante la opinión de Juan Ramón sobre una disímbola naturaleza de las sensibilidades insular y continental (el mito de la insularidad, le comentó este a Lezama, suscitaría acaso “un orgullo disociativo, que quizás los apartase a ustedes prematuramente de una solución universalista”), y ante su argumento de que, para esta última, la poesía era “una eficaz resolución de los momentos del espíritu”, Lezama había observado desde su dialéctica de opuestos, que no *rehuía*, la primera, las “soluciones universalistas²³”.

En cuanto al arte afrocubano, aunque Ardévol reconocía en este el “poderoso exorcismo” que había obrado en la sensibilidad cubana actual (la que “le debe, en gran parte, el alejamiento de la preferencia por el arte decadente y sensiblero”), Ardévol censuraba la acrítica aceptación y el influjo desmedido de sus raíces populares: “hoy lo más sano sería dejar a un lado todo lo típico”, escribía, “todo exagerado localismo y exotismo. Así se ha apartado Falla de todo limitado andalucismo y Bela-Bartok del cingarismo” (Ardévol, “Agua clara” 60). De hecho, siguiendo el ejemplo de sus dos amigos y hermanos mayores musicales, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, Ardévol había compuesto en la década anterior piezas para conjunto de percusiones muy influenciadas por elementos afrocubanos, que fueron algunas de las muestras más tempranas de ese género de reciente desarrollo, y las que no solo despertaron el interés sino llegaron a influir en la obra de músicos extranjeros como Henry Cowell, Lou Harrison y John Cage; a petición de este último, Ardévol había escrito recientemente un *Preludio a 11*, también para grupo de percusiones, que Cage estrenó en Nueva York el mismo año de *Forma*. El haber permanecido inédita determinó que esta labor pionera de Ardévol se mantuviera prácticamente desconocida, aunque en Estados Unidos dirigió Cage estas piezas en varias ocasiones. Unos años después estrenaría Ardévol una *Suite cubana*, no digerida por la totalidad el público; Lezama comenta que “hubo algo de la noche de Hernani” en el teatro: “Gritos, pateaduras y muecas y vivas. Pequeño escándalo que viene

²³ Lezama Lima, *Coloquio* 41, 42.

a poner un poco de equivocada pimienta en nuestro mundillo²⁴” (Rodríguez Feo 87).

Tal era la idea universal que Ardévol se hacía de su arte (“no creemos más que en la música única y eterna”), reafirmada en el citado credo del Grupo de Renovación Musical, que emparentaba en algunos de sus puntos con “Razón que sea” —esa especie de manifiesto que Lezama publica en el número inaugural de *Espuela de Plata*, de la que el propio Ardévol fue consejero desde esos inicios—, tales como “el odio” a “la selva, a lo exótico, a los ríos que se desbordan” o “el amor a la construcción, al dibujo, a lo angélico²⁵”. Orbón se hacía eco de este credo en su ponderación de tal universalismo, cuando describía *Forma* como “la soberbia lucha del mundo angélico (El Hombre) contra el mundo de las tinieblas (Su Otro Yo), el juego de la forma y la disolución, de la ‘anécdota’ y la

²⁴ Carpentier había empleado el mismo símil a propósito de la *Obertura sobre temas cubanos* de Roldán: “provocó en nuestro ambiente una suerte de pequeña batalla de Hernani”. *Estudio en forma de preludio y fuga* (1933) y *Suite para instrumentos de percusión* (1934) son las otras piezas indicadas de Ardévol. Su estreno estadounidense, bajo la dirección de Cage, tuvo lugar en Mills College en 1940 (durante la guerra no pudieron ejecutarse debido a que incluían sirenas, que se habían prohibido); el estreno del *Preludio a 11* se dio en el concierto de la Liga de Compositores de 1943 (que situó a Cage a la cabeza de la música experimental). Una muestra de la restringida difusión de estas obras es que el mismo Carpentier, que pasó esos años en el extranjero, comentó en *La música en Cuba*: “Ardévol habrá de integrarse, algún día, en la tradición musical cubana, al tratar un material sonoro, nuevo para él, con el espíritu que le ha llevado ya a especular con expresiones populares españolas”. En este sentido, Harold Gramatges escribió por esos mismos días: “Un músico como Ardévol, siempre fiel, en el momento de realizar, a lo más hondo de la concepción de cada obra, no podía anticipar caprichosamente, por acto de inteligencia (lo digo pensando en su gran dominio y en su fuerza imaginativa al construir), la cubanización de su música. Sólo un proceso natural de integración, tanto en el orden artístico como en el humano, le podía conducir a expresarse en el grado de concreción cubana con que lo hace en el presente” (Carpentier, *ibid.*, 336; *id.*, *Crónicas*, 92; Díaz 61, 72-73; Hall 46; Gramatges, “Nueve piezas”).

²⁵ Ardévol, “Grupo” 82, 83. Cf. Lezama Lima, “Razón” 51.

‘categoría’”²⁶ (4), de modo análogo a la oposición que Lezama había señalado de la “sustancia mítica” o “esencia vivencial” y el “accidente coloreado”, en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*.

El riesgo de que *Forma* fracasara en la comunicación de este sentido metafísico fue “un peligro mayor que el de *Icaro*”, comentaba Quevedo en alusión al “ballet de tipo experimental” que Alexandra Denisova, la mujer de Alberto Alonso –ex integrante, como él, de los Ballets Rusos del Coronel de Basil, que aquí representaba “el eterno femenino de ‘Ella’”– había montado esa misma temporada de Pro-Arte, con la coreografía de Lifar y música de Harold Gramatges. Ayudó a sortear esta dificultad la coreografía de Alonso, “que recientemente”, comenta Orbón, “nos ha ofrecido en ‘Petroushka’ una prueba de su gran talento”. Una coreografía calificada de “obra maestra” por el mismo Quevedo, de expresividad que debió acentuarse con la sensualidad de ciertos pasajes: “son las pasiones”, escribe este, “tan necesarias al hombre que sin ellas nuestra existencia estaría regida por leyes geométricas. Un hombre sin pasiones –dice Ichaso– es como un planeta sin atmósfera”²⁷. Orbón elogia no solo la plasticidad de la transcripción coreográfica (el “poderoso sentido de lo poético popular” por el que “siempre nos parece hallarnos en medio de una multitud que bulle en poesía”) sino también la del poema de Lezama, igualmente idónea a la percepción del sentido de la obra: “Por ejemplo, en la magnífica sensación de pureza, de intensidad apacible que nos producen las frases que canta el coro en el prólogo, mientras la imagen del Pensador permanece recortada en el fondo del escenario: ‘Mi dolor no es el arco de la Luna/ Que mi espalda refleja ni la estrella desnuda/ Que levanta una fría estrella contemplativa’. Este poderoso sentido de lo poético popular de que hablamos, lo podemos encontrar también en la deliciosa y

²⁶ Orbón *ibid.* “La circunstancia o anécdota”, escribía Ardévol, “de por sí no es nada; lo importante es lo que hacemos con tal o cual dosis de polvo que se lleva el tiempo. [...] Todo consiste en convertir la circunstancia en Categoría, en fijar la anécdota en el cielo de la eternidad” (*Ibid.*, 79, 80). V. *infra*, nota 32.

²⁷ Quevedo 52, 53-54; Orbón *ibid.*; cf. Pacheco Valera 90.

profunda melodía antigua, que expresa la alegría de las gentes en la primera escena”. Y agrega: “Apenas sí se puede contener el entusiasmo cuando el coro dice serenamente: ‘Mi dolor, mi alegría que yerra por espejos errabundos’. Tal es la enorme fuerza, el contenido de sugerente plasticismo del poema de Lezama”²⁸.

Cumplían así, música, palabra y coreografía la función que Mallarmé definió como *alegórica* o *emblemática* del ballet, donde los pasos de la bailarina, afirmó, son una metáfora de la que el espectador –en la medida en que *su instinto poético* se los revela– reconoce los *conceptos*: “escribiendo silenciosamente la propia visión en la forma de un Signo, el significado que ella misma es”²⁹. Lezama elogiará desde esta perspectiva, tiempo después, la capacidad de Alicia Alonso de esclarecer el misterio que media entre la idea y la expresión, que ella “desenvuelve como gráciles asociaciones de conceptos e imágenes en el río del tiempo”, así como la forma en que transmite “la seguridad de que una idea o una sensación pueden ser danzadas”; la seguridad de que la sensación y la idea “tienen su reverso para su reaparición”:

de que el instante tiene dos ademanes, uno que se extingue y se evapora, y otro que desea ser danzado, desvaneciéndose también en la seguridad de su ritmo repetible. Sonido o ademán que vuelven a su mañana de renacer en la deliciosa trampa del ritmo... Representación del reverso de las cosas, cuando esas figuras o representaciones se vuelven a su germe, después de ser danzadas, comprobando en los puntos de su marcha la seguridad de su diseño (Lezama, “*Sucesiva*” 241-42.).

Los movimientos de la danza pueden, de esta forma, despertar ideas tan eminentemente metafísicas como las relativas a lo que el mismo Lezama (en relación con lo que “fue sin duda el más po-

²⁸ Orbón *ibid.*

²⁹ Mallarmé 158, 173, 175, 178.

deroso imán de toda su creación poética”, según se ha observado) llamó el “eterno reverso enigmático”: ideas que revestían imágenes —señaló Ramón Xirau, 84— empleadas para “referirse y referirnos a lo que de verdad le importa a Lezama Lima: para referirse a Dios”:

Mi dolor no es el arco de la Luna
Que mi espalda refleja ni la estrella desnuda
Que levanta una fría estrella contemplativa.
Mi dolor, mi alegría, que yerra por espacios errabundos,
la sustancia alcanzada de la roca erigida,
no son mi centro oscuro que detengo y te ofrezco.³⁰

Forma aspiró de este modo, al carácter ritual que el ballet adquiere cuando en él es “enunciada la Idea”, según sostuvo Mallarmé, que consideró tal evento como *poesía por excelencia* dentro del género teatral: “toda la Danza no es más que la sagrada y misteriosa interpretación de ese acto³¹”. Por demás está decir que el sentido trascendente por el que el acto poético se analoga con la creación divina y se consagra, por lo tanto, como redención estética es el sentido mismo de *Poema*, en puntual consonancia con “la idea básica” de *Forma*, que en Alberto Alonso había surgido de la contemplación de la *Puerta del Infierno* de Rodin (Pacheco Valera 91). Así pudo hablar Orbón como se ha visto, de la lucha del *mando angélico* contra el de *mando de las tinieblas*, en estricta coincidencia con el credo proclamado por Ardévol:

Este es, en realidad, el mito más grande que posee el hombre: de un instante pasajero, de un grano de arena que nos proporciona el azar, o, tal vez, de una circunstancia afanosamente buscada, hacer algo perdurable, más allá del tiempo; de composición arbitraria, de estirpe esencialmente humana, puesto que esta cosa es hija del hombre, sin que en el maridaje haya

³⁰ *Id.*, *Poesía completa* 667; Xirau 84. Cf. Lezama Lima, *Paradiso* 502; *id.*, *Orbita* 30.

³¹ Mallarmé 158, 175.

intervenido directamente la naturaleza. Realizado el milagro —milagro de todos los días y todos los siglos— nada pueden ya el tiempo ni su secuela de muerte y anécdotas³² (80).

Así *Poema* recrea la dialéctica de la *anécdota* y la *categoría*: “Pero te veo de pronto salvadora enemiga,/ a mí llega la nube y el ruido de la abeja,/ y clara enemiga te sorbo y me creas”. Triunfa la *soberanía del son*, símbolo que lejos del degradado, *desobediente son* de “Noche insular...” ostenta ahora su natural positividad. Un *rumor*, luego, *alcanzado en soberanía exquisita/ del arco y de la flecha*, de signo ya contrario al del “airado redoble en flecha y muerte” de *Muerte de Narciso*, indicio tal vez del sentido en que afirmó Lezama que representaba, este último poema, “una despedida de la adolescencia” (“tiene en germen como toda la posibilidad del desarrollo futuro de mi obra”); sentido que sería de este modo, el del misterio de una revelación, desde el momento en que el *misterio en las astas del ciervo*, sugiere que la soberanía *del arco y de la flecha* apunta al sentido paulino del cazador cazado; al misterio que *con plenilunio suelta sus monstruosas escamas*, imagen que recuerda la implícita relación de la escamada *sierpe antigua* y los ojos de Saulo transformados, en el poema de Julián del Casal.³³ Signado de esta forma, el hombre se mantiene a salvo de la amenaza terrible de la muerte, la que en *Poema* “no grita en el tambor de las cabalgatas”, verso que sin duda se refiere al *estruendo* de la gran cabalgata fúnebre del *Apocalipsis* (9, 9), dada la mención que al final se hace del “ángel de la llave entregada” (cf. *Apoc.* 9, 1). Lezama se referirá por estos días a “la potestad del escorpión (*Apocalipsis* 9-5), que no ataca el verde, sino al hombre que no tiene signo en la frente. La potestad del escorpión en alianza con el *splendor formae*. La sustancia natural no se muda. El alma racional recibe la luz inteligible por medio de la figura iluminada o plenitud.” En “Las imágenes posibles”, el primer texto en que expone

³² Ardévol 80.

³³ Cf. Lezama Lima, *Poesía completa* 667, 668. Cf. *id.*, *Antología* 411; Martínez Laínez 66.

totalizadora como se ha observado, lo que había de llamar su sistema poético, definirá Lezama la noción de *splendor formae* como la culminación de las metamorfosis del ser, plenitud que en *Poema* se erige como suprema ordenación de la humana imagen y semejanza, como el orden que concede *la luz inteligible* de la *figura iluminada*:

La creación se extiende en definida alegría,
el zumo de los labios ya no desea y crece
el rumor alcanzado en soberanía exquisita
del arco y de la flecha, de la flecha y el son.

.....

De la nevada testa el viento remoza los cabellos
y cierzo de la muerte revierten los diamantes
de la postrer mirada que se lleva el gran río.
El coro de guerreros afina sus pisadas.
y la muerte no grita en el tambor de las cabalgatas.
Definido está el aire: el secreto del ave ya no está mantenido
y la redención del pez comprende la secreta soledad
del hombre que ayer preguntaba errabundo.
Ahora el misterio en las astas del ciervo
Con plenilunio suelta sus monstruosas escamas.³⁴

Como se ha visto, la imagen de la danza se vincula íntimamente en la obra de Lezama con su idea del acto creador, acto que al igual que lo hacen las culturas tradicionales él sitúa en una dimensión sagrada. En otros textos lezamianos esta imagen es también alegoría del naciente acto poético, constituyéndose en ellos, al articular la crítica de la pasiva imitación de Europa y de la falsa creación, en eficaz elemento organizador.

³⁴ Lezama Lima, “Extasis” 105; cf. *id.*, “Las imágenes” 135; *id.*, *Poesía completa* 189-90.

Obras consultadas

- Ardévol, José. “Agua clara en el caracol del oído”. *Espuela de plata. Cuaderno bimestral de arte y poesía. La Habana 1939-1941*. Ed. y pról. de Gema Areta. Sevilla: Renacimiento, 2002.
- _____. “Grupo de Renovación Musical”. *Anuario Cultural de Cuba, 1943*. La Habana: Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado, 1944.
- Ayerza de Castillo, Laura y Odile Felgine. *Victoria Ocampo*. Barcelona: Circe, 1998.
- Beaumont, Cyril W. *Michel Fokine & His Ballets*. Londres: Wyman & Sons, 1945.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- _____. *Crónicas caribeñas*. La Habana: Letras Cubanas, 2012.
- Cingria, Charles-Albert. “Perséphone et la critique”. *Nouvelle Revue Française* n° 43 (agosto de 1934): 297-301.
- Cruz-Malavé, Arnaldo, pról. y notas. “Julián del Casal”. Por José Lezama Lima. 1941. Dallas: La Habana elegante, 2013. Web. 29 abril 2013.
- Díaz, Clara. *José Ardévol. Correspondencia cruzada*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- Frank, Waldo. *America Hispana. A Portrait and a Prospect*. Nueva York; Londres: Charles Scribner's Sons, 1931.
- González, Hilario y Chinolope. *Vicisitudes de la luz*. La Habana: Letras Cubanas, 2009.
- González, Reynaldo. *Lezama Lima: el ingenuo culpable*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Gramatges, Harold. “Sobre ‘Nueve piezas’ de José Ardévol, y lo cubano en la música de este compositor”. *La Música* (La Habana), II (5): 1-3; enero-marzo de 1949. Web. 29 abril 2013.
- Hall, John Richard. *Development of the Percussion Ensemble through the Contributions of the Latin American Composers Amadeo Roldán, José Ardévol, Carlos Chávez and Alberto Ginastera*. Tesis doctoral The Ohio State Universit, 2003. Web. 29 de abril 2013.

- Lezama Lima, José. “Otra página para Arístides Fernández” [originalmente, “Tiempo negado”, 1935]. *Tratados en La Habana. Obras completas*. La Habana: Letras Cubanias, 2009.
- _____. “Soledades habitadas por Cernuda”. 1936. *Imagen y posibilidad*. Selecc., pról. y notas Ciro Bianchi Ross. La Habana: Letras Cubanias, 1981.
- _____. “Inicial”. 1937. *Verbum*. Ed. y pról. Gema Areta Marigó. Sevilla: Editorial Renacimiento; Junta de Andalucía; Consejería de Cultura, 2001.
- _____. “El secreto de Garcilaso”. 1937. *Analecta del reloj. Obras completas*. La Habana: Letras Cubanias, 2010.
- _____. “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”. 1937. *Verbum*. Ed. y pról. Gema Areta Marigó. Sevilla: Editorial Renacimiento; Junta de Andalucía; Consejería de Cultura, 2001.
- _____. *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. 1938. *Analecta del reloj. Obras completas*. La Habana: Letras Cubanias, 2010.
- _____. “Del aprovechamiento poético”. 1938. *Analecta del reloj. Obras completas*. La Habana: Letras Cubanias, 2010.
- _____. “Razón que sea”. 1939. *Espuela de plata*. Ed. y pról. Gema Areta. Sevilla: Editorial Renacimiento; Junta de Andalucía; Consejería de Cultura, 2002.
- _____. “Doctrinal de la anémona”. 1939. *Analecta del reloj. Obras completas*. La Habana: Letras Cubanias, 2010.
- _____. “Julián del Casal”. 1941. *Analecta del reloj. Obras completas*. La Habana: Letras Cubanias, 2010.
- _____. “Extasis de la sustancia destruida”. 1943. *Nadie parecía. Cuaderno de lo bello con Dios*. Pról. Gema Areta Marigó. Sevilla: Editorial Renacimiento; Junta de Andalucía; Consejería de Cultura, 2006.
- _____. “Las imágenes posibles”. 1949. *Analecta del reloj. Obras completas*. La Habana: Letras Cubanias, 2010.
- _____. “Sucesiva o las coordenadas habaneras”. 1949-1950. *Tratados en La Habana. Obras completas*. La Habana: Letras Cubanias, 2009.
- _____. *Antología de la poesía cubana III*. Madrid: Verbum, 2002.

- _____. *Órbita de Lezama Lima*. Ensayo preliminar, selecc. y notas Armando Álvarez Bravo. La Habana: Ediciones Unión, 1966.
- _____. *Paradiso*. Ed. y coord. Cintio Vitier. México: Colección Archivos, 1988.
- _____. “Cortázar y el comienzo de la otra novela”. *La cantidad hechizada. Obras completas*. La Habana: Letras Cubanas, 2010.
- _____. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- Mallarmé, Stéphane. *Divagations*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1897. Web. 29 abril 2013.
- Martí, José. “El poema del Niágara”. *Obra literaria*. Pról., notas y cronología Cintio Vitier. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Martínez Laínez, Fernando. *Palabra cubana*. Madrid: Akal Editor, 1975.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Introd., trad. y notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Orbón, Julián. “Ante el próximo estreno de ‘Forma’”. *Alerta*. La Habana, 27 de enero de 1943.
- Ortega, Julio. “‘La expresión americana’: una teoría de la cultura”. *Eco: revista de la cultura de Occidente* 187 (mayo de 1977): 55-63.
- _____. “Lezama Lima y la teoría cultural trasatlántica”. *La ciudad literaria*. Brown University. 22 marzo 2011. Web. 29 abril 2013.
- Pacheco Varela, Irina. *La Sociedad Pro-Arte Musical. Testimonio de su tiempo*. Pról. Graziella Pogolotti. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2011.
- Quevedo, Antonio. “La Música”. *Annuario Cultural de Cuba, 1943*.
- Rodríguez Feo, José. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana: Ediciones Unión, 1989.
- Stravinsky, Igor. “Igor Strawinskynous parle de ‘Perséphone’”. *Excelsior*, París, 29 de abril de 1934, reproducido en White 580-81.
- _____. *An Autobiography*. Nueva York-Londres: W. W. Norton & Company, 1998.
- _____. *Poética musical*. Tr. Eduardo Grau. Barcelona: Acantilado, 2006.
- Stravinsky, Igor y Robert Craft. *Memories and Commentaries*. Nueva York: Faber and Faber Inc., 2002.

- . *Stravinsky in Pictures and Documents*. Nueva York: Simon and Schuster, 1978.
- Walsh, Stephen. *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882-1934*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1999.
- White, Eric Walter. *Stravinsky. The composer and his Works*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1979.
- Vázquez, María Esther. *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- Xirau, Ramón. *Poesía iberoamericana contemporánea*. Presentación José María Espinasa. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Participación de la mujer en la edición de una
revista literaria en los años sesenta del siglo XX
en México: *El Rehilete*

ARTURO TEXCAHUA CONDADO*

Resumen:

A pesar de que *El Rehilete* no fue una publicación que se asumiera como feminista y que en cambio desde sus inicios se presentó como una revista de perfil literario, estamos ante un proyecto planeado y construido por mujeres, cuya contribución además se hizo patente en su interés por publicar a autores jóvenes y desconocidos, durante la década que va de 1961 a 1971. Todo ello durante los años en que el feminismo reivindicaba derechos ciudadanos luego de años de marginación por parte de su contraparte ideológica, el machismo. Por todo ello puede decirse que *El Rehilete* contribuyó a la necesaria transformación de la cultura nacional de aquellos años, al mismo tiempo que en sus páginas, como ocurre normalmente en las revistas literarias, se definían ideas, afinidades e intereses a propósito de la formación de grupos y generaciones; de ahí que el estudio de estas publicaciones resulte primordial para entender fenómenos muy complejos que, en el caso de *El Rehilete*, cobran gran importancia, como el hecho de que la mujer desempeñó un papel protagónico, con frecuencia escamoteado en los recuentos históricos de ese y otros períodos. De ahí que la lectura de esta revista pueda contribuir al dibujo de la imagen de la mujer intelectual de los sesenta.

* Universidad Autónoma del Estado de México.

Palabras clave:

Feminismo, revistas literarias, editoras, mujer intelectual.

El Rehilete fue una revista literaria concebida y hecha por mujeres entre 1961 y 1971. Esos dos hechos –lo literario y lo femenino– le confieren un especial significado dentro de la literatura mexicana. Hablo de los años en los que iniciaba un feminismo que exigía cambios como respuesta a miles de años de subordinación y de marginación histórica.

Aunque este esfuerzo editorial no fue el primero, y aunque las editoras nunca manifestaron que *El Rehilete* tuviera un perfil feminista, además del estrictamente literario que sí expresaron abiertamente desde el primer número, hay una evidente aportación que adquiere mayores dimensiones cuando, además, se observa que la publicación fue espacio de jóvenes escritores que en ese momento iniciaban su despunte en las letras mexicanas. Por ello, queda claro que contribuyó en la transformación que, por todos lados y en muchos sentidos, vivió la cultura del país en ese momento.

Desde el siglo XIX las revistas literarias han servido en Latinoamérica para dar a conocer parte de la producción literaria de escritores y han permitido que afinidades, ideas y posiciones se reúnan propiciando la formación de grupos, la integración de generaciones y el establecimiento de posicionamientos. En general, se les puede considerar como imprescindibles para un conocimiento profundo de la literatura de los países latinoamericanos. Ciertamente, en México no se entiende con cabalidad la literatura sin revisar antes el papel jugado por las revistas literarias.

Publican en *El Rehilete* jóvenes, maduros y grandes escritores mexicanos, artistas plásticos connotados, además de las propias editoras. En sus diez años de vida (lo que demuestra por sí solo una perseverancia tenaz) se editan 36 números, divididos en tres períodos, que terminan en abril de 1971. De este modo, la revista reúne, como una antología de la década de los sesenta, valiosos e interesantes poemas, fragmentos de novelas, cuentos, entrevistas, reseñas, ensayos de literatura y de arte, textos de teoría literaria y de teatro,

testimonios y artículos, muchos de los cuales fueron integrados a libros posteriormente.

Lo anterior prueba el afán de las mujeres por rescatar el lugar que la historia hecha por el hombre le había quitado en todos los ámbitos de la cultura, así como evidencia otros propósitos empresariales, laborales, sociales y literarios. Igualmente, *El Rehilete* rescata los intereses y las preferencias literarias de una época sacudida por cambios y nuevas ideas.

Si bien es cierto que las editoras nunca se reconocieron como feministas, el carácter transgresor de su proceder las ubica entre aquellas mujeres que incursionaron, con su participación intelectual, en un campo todavía restringido por los hombres.

No obstante que no haya sido la primera ocasión en la historia literaria mexicana, las mujeres de *El Rehilete*, como escritoras, como editoras y como empresarias, encabezaron una provocación dirigida hacia los hombres, a quienes demostraron con la edición de la revista que ellas también podían hacer una publicación periódica y la podían hacer bien. Igualmente con la edición de *El Rehilete* provocaron a otras mujeres, en el sentido de que provocar también significa inducir a alguien a que ejecute algo; lo que hicieron dio ejemplo a otras mujeres, y con ello indujeron a realizar lo mismo.

Además de conseguir, reunir y seleccionar los textos que se publicarán, el grupo de editoras incorpora sus propios textos. En estos se plantea descubrir inclinaciones por géneros, temas y estilos. En sus editoriales, en sus críticas, en su discurso hay mucho de ellas y de sus intereses; está la mujer intelectual de aquel momento. También hay diferencias; una huella, una marca propia que fijaron a pesar de haberse sujetado a los términos de un quehacer literario cuyas características eran las dictadas por un paradigma masculino, y no obstante su decisión de intentar identificarse con ellos, de confundirse. La revista les sirve para crecer, como mujeres y como escritoras de los sesenta.

Las principales *rehileteras* fueron nueve: Beatriz Espejo, Carmen Rosenzweig, Margarita Peña, Elsa de Llarena, Carmen Andrade, Lourdes de la Garza, Blanca Malo, Margarita López Portillo y Thelma Nava. Rosa María Galindo, Guadalupe de León, Esther

Ortega, Guadalupe González Violante, Antonieta Merino, Yolanda Argudín son personajes casi incidentales que también integran el directorio con funciones más bien administrativas: no publican nada. Carmen Andrade se integra al equipo a partir del número 7 y saldrá hasta el final de la segunda época. Margarita López Portillo se integra al inicio de la segunda época. Nava sale al poco tiempo del directorio porque editarán *Pájaro Cascabel*, la revista que elaborará con Luis Mario Schneider, y el apoyo de su esposo, Efraín Huerta. Destaca el hecho de que en la corrección queden las dos universitarias: Margarita Peña y Blanca Malo. Las nueve principales *reheleteras* colaboran en su edición y publican en la revista, buscan eso.

Desde el número 9, dos años y medio después de que iniciara el proyecto, el directorio se simplifica. Bajo la palabra directorio se relacionan los nombres de las *reheleteras* sin cargo específico, como se había hecho en los ocho números anteriores, y en el siguiente orden: Beatriz Espejo, Carmen Rosenzweig, Margarita Peña, Blanca Malo, Elsa de Llarena, Lourdes de la Garza y Carmen Andrade. Así cierran el año 1963. Al siguiente número, el 10, Blanca Malo ya no estará, se habría casado con el doctor Manuel Alcalá, y le dio prioridad a su matrimonio como ella misma lo confiesa. El directorio no tendrá cambios hasta el número 17, el primero de la segunda época, en la que ya no aparecen tres de las primeras *reheleteras*: Beatriz Espejo (que fue a estudiar a Estados Unidos), Margarita Peña (que tuvo un hijo), y Lourdes de la Garza (también casada y con mucho trabajo publicitario, principalmente el derivado de las campañas de promoción del detergente *Fab*). Ante estas mermas, las tres restantes aceptan con gusto la presencia de Margarita López Portillo, a partir del número 19 y seis meses después de quedarse solas. El directorio se moverá un poco en el número 22, cuando Beatriz Espejo encabeza un número extraordinario dedicado a los siete pecados capitales. El nombre de Espejo aparecerá a un lado de dos palabras: *Directora huésped*. La directora fundadora se ha convertido en una invitada. También Espejo dirige el número dedicado a las virtudes teologales, pero no es mencionada en el directorio. El número 27, en junio de 1969, verá otro cambio. Seguirán las cuatro, pero a un lado del nombre de Carmen Rosenzweig se verá la

palabra *responsable*. Esta situación se sostendrá en los próximos dos números, que son además con los que se cierra la tercera época. A partir del número doble 30-31 solo quedarán dos de las *reboleteras*: Carmen Rosenzweig y Elsa de Llarena, bajo la palabra *directiva*, y debajo de las palabras *consejo de redacción* harán acto de presencia los nombres de dos jóvenes poetas: Mariano Flores Castro y Mario del Valle. Esta situación solo cambiará en el último número de la revista, el número doble 35-36, cuando debajo de la palabra *dirección* vendrán los nombres de las dos mujeres *reboleteras* y de los dos varones poetas.

Los pormenores antes narrados sobre el desarrollo del directorio hacen ver que en el directorio únicamente Carmen Rosenzweig y Elsa de Llarena se mantuvieron dentro de la dirección del proyecto hasta el final. Un dato que hace sospechar reclamos al interior del grupo en el trabajo directivo se publica en el número 22, casi oculto en la p. 71, y dice: “De acuerdo con el espíritu del [sic] *Rebilete*, y a fin de darle en lo que cabe todos los giros posibles, la Dirección cree conveniente (y esto es válido desde el número anterior), que los nombres que la integran vayan girando. C. R.”

Los puntos de confluencia que reunirán a las mujeres que forman el grupo de *El Rebilete* son tres: la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde estudian Margarita Peña, Beatriz Espejo y Blanca Malo; el Centro Mexicano de Escritores, donde son becarias Carmen Rosenzweig, Lourdes de la Garza y Thelma Nava; y el taller literario de Juan José Arreola, en el que participan Carmen Rosenzweig y Elsa de Llarena.

Los lazos de amistad de una acercan a las otras. Además de los pasillos y las áreas comunes de la Facultad de Filosofía y Letras, se reúnen en cafés como muchos lo hacían entonces o en la casa de Elsa de Llarena, donde se respiraba libertad, además de ser un espacio céntrico y agradable, gracias al gusto de una mujer que estaba divorciada. Otro rasgo en común entre Carmen Rosenzweig, Elsa de Llarena y Beatriz Espejo es que habían sido editadas por Juan José Arreola. Carmen Rosenzweig había sido becaria del Centro Mexicano de Escritores en 1957. En la colección de Cuadernos del Unicorno, en 1956, Arreola le había publicado *El pueblo*. Del mismo

modo, en la colección Los Presentes le publicaría *El reloj*, en 1956, y la novela 1956, en el año 1958. Por su parte, Elsa de Llarena publicaría también en los Cuadernos del Unicornio el libro *Prosas*, en 1958. Con *La otra hermana*, Beatriz Espejo iniciaría su trabajo como escritora y también en la colección Cuadernos del Unicornio, igualmente en 1958. Es evidente la estrecha relación de las *reheleteras* con Juan José Arreola. Por ello, no es de extrañar la rigurosa postura que las uniera sobre el cuidado de la forma, la revisión y perfección de los textos, principios que enseñaba el jalisciense en su taller, además de estar familiarizadas con la crítica directa como método de revisión en el taller de Arreola y en el Centro Mexicano de Escritores. Quizá, del mismo modo, ello explique la obsesión de las *reheleteras* por la calidad como bandera, que insistentemente subrayaron en los editoriales de la revista. Cabe señalar que ellas serán, además, las pioneras de un trabajo que después se volverá una rutina obligada para los escritores noveles: participar en un taller literario.

De las relaciones de cordialidad estas compañeras de taller pasaron a las de amistad y a la planeación de proyectos comunes, como en este caso, la publicación de una revista literaria. Como generación, las une, en principio, precisamente el hecho de ser mujeres, y lo que ello conlleva. Además, tienen en común su gusto por la literatura, por la escritura y su condición sociocultural y económica. Sus edades y ocupaciones son diversas. Carmen Rosenzweig (1926-2010) y Elsa de Llarena (1924-1993) son las mayores, rebasan los treinta años en ese momento. Las otras son veinteañeras. Esa diferencia de edades las vuelve una generación atípica, unida por algunos intereses comunes, los propios de quienes quieren sobresalir, y por los de género: mismos problemas, mismos retos. Tienen clara una idea: escribir, difundir su obra, distinguirse dentro de la literatura, y qué mejor manera que haciendo una revista literaria en la que puedan escribir al lado de escritores renombrados y jóvenes talentosos.

Beatriz Espejo explica que coincidió en la Facultad de Filosofía y Letras con los escritores José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Gustavo Sainz, José Agustín, Huberto Batis, Salvador Elizondo, José de la Colina, Alberto Dallal, Nancy Cárdenas y Miguel Sabido,

entre otros. Apunta: “algunos son o eran mis amigos; sin embargo, no compartí un concepto generacional como los ateneístas, los contemporáneos, los espigos o los onderos, por ejemplo” (Espejo, *Confiar* 42-43). Beatriz Espejo parece haber sacado de sus maestros ese afán perfeccionista, por eso “escribe y corrige hasta el delirio”, dice el crítico Emmanuel Carballo (210), y la califica de escritora parca. Carballo (apunte aparte, su esposo desde los años setenta) también afirma que “la literatura femenina en prosa parte de los textos de Guadalupe Amor (más atendible como narradora que como poeta), Elena Garro, Josefina Vicens, Amparo Dávila, Inés Arredondo y Elena Poniatowska”. Carballo recuerda que Beatriz Espejo nació en la década de los treinta (1939), década a la que también pertenecen “María Luisa Mendoza, Julieta Campos, Margo Glantz y María Luisa Puga (209).

Todas las *reheleteras* eran mujeres de ciudad y más o menos conservadoras. Aún las más jóvenes habían sido educadas en el seno de familias muy tradicionales, y aunque entre ellas hubiera familiares amantes de la literatura y alguno que otro intelectual, habían sido formadas con los antiguos valores que defendía una sociedad que en general hacía agua. La propuesta transgresora de las *reheleteras* en este sentido era todavía muy limitada. En ellas prevalecían las buenas costumbres. El uso de la falda y el vestido era riguroso. El arreglo personal aún estaba de moda. Ninguna de las *reheleteras* fue jipi ni se enlistó en las juventudes que apoyaron la Revolución Cubana. No probaron drogas. El matrimonio era todavía una institución respetable. El divorcio aún era mal visto y poco practicado. Tampoco participaron –ni lo mencionaron en la revista– en el movimiento de 1968.

Pero las *reheleteras* sí fueron transgresoras, esto por ser diferentes, como parte de una nueva burguesía. Estaban inmersas entre la clase media alta y una riqueza sin excesos. Beatriz Espejo venía de estudiar toda la vida en colegios de monjas, pero se divorció al poco tiempo de haber contraído matrimonio y volvió a casarse (Espejo, *Confiar* 27). Elsa de Llarena se había divorciado. Carmen Rosenzweig se atrevió a adoptar a tres hijos sin casarse.

Ninguna del directorio era extranjera. Aunque sí se publicaron a escritores y pintores extranjeros. Por supuesto que las *reboleteras* tuvieron enlaces con otros escritores, artistas, intelectuales y políticos de la época.

Aunque *El Rebolete* fue una revista concebida y editada en la Ciudad de México, su interacción con los círculos intelectuales hegemónicos, cuya sede estaba en la Ciudad de México, le dio tal prestigio que, de algún modo, la convirtió en una revista nacional. En ese momento, los productos artísticos e intelectuales que se hacían en la Ciudad de México, de recibir el apoyo de esa élite y debido al centralismo, se volvían de interés nacional. El parámetro del comportamiento urbano residía en la gran capital, cuya radio-grafía personal ya para entonces había elaborado Carlos Fuentes. El escenario, la colonia del Valle, la Narvarte, Chapultepec, Ciudad Universitaria. La casa de Elsa de Llarena, donde se realizaban las reuniones de las *reboleteras*, estaba en Patricio Sanz número 21, casi esquina con el viaducto Miguel Alemán, en la parte central de la ciudad, a un par de cuadras del principio de Insurgentes Sur y al otro lado de la colonia Roma. Hay que recordar que en esa época el tradicional centro cultural de la ciudad se había empezado a mover hacia el poniente y sur de la ciudad, y que la población de la ciudad crecía: en una década pasó de 5,2 millones de habitantes en 1960, a 8,9 millones, en 1970 (Hamnett y Martínez 286).

Beatriz Espejo, Margarita Peña y Lourdes de la Garza eran casi vecinas, Blanca Malo vivía en avenida Cuauhtémoc y Carmen Rosenzweig en Mixcoac. Las reuniones se realizaban en las tardes, empezaban como a las cuatro, unas las llamaban encerronas, otras simples reuniones de trabajo que debían terminar temprano, porque antes de las nueve de la noche las respetables señoritas que participaban debían estar en sus casas.

La casa de Elsa de Llarena, quien era divorciada y vivía solamente con su hijo Antonio, era un espacio para las *reboleteras* en el que podían expresarse con libertad y estar a sus anchas. Un lugar hermoso, bien ambientado, pero principalmente un sitio apropiado para hacer cultura.

La primera época (números 1-16, abril de 1961 a marzo de 1966) mantuvo casi completo al grupo original y procuró sostener cierto equilibrio entre textos de creación y de análisis. La participación de las *reboleteras* alcanzó su mejor momento, la mayoría de los textos que se registran de ellas se dan en este periodo. Participan con textos de ficción, poemas, comentarios, reseñas, ensayos. Están todas y todas participan. Su trabajo conjunto se observa en el resultado, se obtienen textos de maestros y escritores renombrados o amigos, se privilegia a las nuevas generaciones de autores mexicanos, se insiste en la calidad como espíritu de la revista.

En la segunda época (números 17-29, de septiembre de 1966 a diciembre de 1969), las tres *reboleteras* sobrevivientes (Carmen Rosenzweig, Elsa de Llarena y Carmen Andrade, y desde marzo de 1967, también Margarita López Portillo) tratarán de mantener al barco flotando. Aparte de tener en común con la primera época, que estén ellas tres, y mantener en general el mismo tamaño y formato de la revista, se notan los cambios en la selección de los materiales y los autores. El trabajo que hacían diez ahora lo tienen que realizar tres. Por eso resulta muy justificable la presencia de Margarita López Portillo en el grupo. Necesitan recursos humanos y relaciones. Un punto que en esta época se descuida es el análisis. Al hacer el balance, comparativo en el número de reseñas y ensayos publicados en la primera época con la segunda, descubrimos que son muchos menos los textos de análisis y comentario. No queda claro lo que pasa, quizás la salida del grupo universitario (Espejo, Peña, Malo) afecte este renglón.

La tercera época (números 30-36, de abril de 1970 a abril de 1971) fue dirigida por Elsa de Llarena y Carmen Rosenzweig, con un consejo de redacción formado por dos jóvenes poetas, Mariano Flores Castro y Mario del Valle, quienes en el último número, como dije antes, por primera, última y única vez se integraron a la directiva. En esta última época sale definitivamente la parte de análisis, ensayo casi no se publica. El contenido de estos números difiere en mucho de los primeros. Se ausentan varias plumas, aunque en el último número se reúnen un gran número de los intelectuales de fines de la década.

Dentro de la revista se publicaron 327 diferentes autores, entre escritores y artistas plásticos contemporáneos mexicanos y extranjeros, y algunos autores y pintores de otras épocas y de otros países en cierto modo calificados como clásicos.

Entre los contemporáneos se pueden agrupar a personas con determinado prestigio en ese momento, a jóvenes que empezaban a destacar y algunos que habrían de despegar algunos años después y, en un tercer grupo, a gente que con el tiempo desaparecería de las letras.

Entre los primeros se encuentran Ermilo Abreu Gómez, Antonio Alatorre, Carmen Alardín, Manuel Alcalá, Griselda Álvarez, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Juan de la Cabada, Emmanuel Carballo, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Guadalupe Dueñas, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Emma Godoy, Enrique González Rojo, Efraín Huerta, Luis Leal, José Luis Martínez, Marco Antonio Millán, Salvador Novo, Margarita Paz Paredes, Jaime Sabines, Rafael Solana, Julio Torri, Edmundo Valadés, Agustín Yáñez y Francisco Zendejas.

En el segundo grupo sobresalen los nombres de René Avilés Fabila, Elsa Cross, Humberto Guzmán, José Agustín, David Huerta, Homero Aridjis, Alejandro Aura, Federico Campbell, Marco Antonio Campos, Alberto Dallal, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Gustavo Sainz, Esther Seligson, Jaime Augusto Shelley, Juan Tovar, Tomás Mojarro, Sergio Pitol, Eduardo Elizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Juan García Ponce, Vicente Leñero y Elena Poniatowska.

Además, se incluyeron traducciones y textos de escritores extranjeros: Edward Albee, Rodolfo Alonso, Jerzy Andrzejewski, Gonzalo Arango, Max Aub, Ambrose Bierce, Michel Butor, Ernesto Cardenal, Lawrence Ferlinghetti, Kierkegaard, D. H. Lawrence, Ernesto Mejía Sánchez, Augusto Monterroso, Henri Michaux, Ezra Pound y Marcel Schwob.

Asimismo, colaboraron pintores, diseñadores, cineastas, dramaturgos y las mismas editoras, quienes como autoras también participaron con relatos, poesía, editoriales, reseñas, comentarios, traducciones y crítica literaria.

También hay algunos escritores e intelectuales españoles exiliados. Entre ellos están Elvira Gazcón, Max Aub, Ramón Xirau, Tomás Segovia, Angelina Muñiz, Mada Carreño, Simón Otaola, María Dolores Arana, María J. Embeita, Juan Rejano y Luis Rius.

Llama la atención que entre esos 327 autores estén ausentes algunos importantes de esa época, como Huberto Batis y Margo Glantz, entre los jóvenes. Elena Garro, Inés Arredondo y Amparo Dávila, entre las mujeres que ya destacaban; o Rufino Tamayo, entre los artistas.

La omisión de estos autores parece obedecer a razones distintas a la exclusión por odio o por diferencias intelectuales. Menciona Beatriz Espejo (entrevistada por mí) que ella le pidió un texto a Inés Arredondo, pero ella no quiso dárselo, porque le explicó que además de escribir poco, buscaba publicar donde le pagaran. Sin embargo, recuerda que otros escritores simpatizaban con el proyecto porque veían a mujeres decididas e inteligentes, que daban mucho para que la revista saliera adelante. Ese fue el caso de Carlos Pellicer, quien aceptó entregarles una colaboración, a pesar de que solía publicar solamente donde le pagaran.

Entre los principales ejes temáticos pueden advertirse los siguientes:

Preferencia marcada por la literatura extranjera y lo extranjero. Ello obedece al interés que prevalecía entre los escritores citadinos de la época por considerarse con conocimiento e insertos en las tendencias y prácticas literarias contemporáneas, o, seguidores o adeptos de esas prácticas. Era muy obvio, sobre todo en el caso de autores europeos, que aquella exhibición pública sirviera para subrayar las ideas, influencias y paternidades literarias que guian su camino. Aparte, estas publicaciones daban a conocer entre sus lectores las novedades y tendencias más o menos recientes. Realmente, esta estrategia no era nueva, se había llevado a cabo en el siglo XIX y aún antes; en el siglo XX los estridentistas y los contemporáneos también la habían puesto en práctica. Esta presencia de lo de afuera se da en dos vertientes, de manera directa, mediante la publicación de autores extranjeros, principalmente europeos, aunque hay también norteamericanos, orientales y sudamericanos. No obstante que solo un 25 por ciento de

los autores publicados son extranjeros, la mayoría de los materiales publicados son sobre autores de otros países.

Crítica literaria. El análisis y revisión de textos a través de reseñas y ensayos es una preocupación constante que se expresa en la revista con mayor énfasis en la primera y segunda época, mientras que en la tercera este eje temático casi desaparece. Ya sea de lo extranjero o de lo nacional, las opiniones fluyen con agudeza y generalmente buen tino. No hay pifias de las que arrepentirse. La mayoría de las *reboleteras* son muy cautas, o un poco menos que tibias, en sus juicios. Las más ásperas son Rosenzweig, Peña y Llarena.

Lo último de la producción literaria. Como una revista literaria de actualidad, *El Rebolete* publica muestras de la producción que estaban realizando los escritores invitados, fueran de maestros ampliamente reconocidos, de plumas que aún se esforzaban por despuntar o de jóvenes promesas. De estos dos últimos grupos, en lo publicado no se observa con claridad una subversión de las formas literarias tradicionales ni temática ni estructuralmente. Es cierto que hay esfuerzos, pero no se observa esa ruptura radical que aparentemente se da entre una y otra generación.

Autoridad literaria. Aunque no es propiamente un tema, publicar a varios maestros o escritores reconocidos se convirtió en un eje por sí mismo. A este eje temático lo llamo “autoridad literaria”. Se busca, principalmente en la primera época, publicar a estas autoridades literarias de aquellos años, gente con un prestigio consolidado, personajes que se habían hecho en el sistema literario mexicano, por sus estudios o por sus creaciones. Este criterio de selección supuso que las *reboleteras* pusieran en práctica su talento para convencer, para obtener colaboraciones, para transmitir su entusiasmo, para explotar su simpatía, acaso para contagiar su vigor juvenil y su amor por la literatura entre sus maestros. Esto es importante subrayarlo, principalmente ocurre en la primera época, cuando la revista empieza, y el espacio debe acreditarse y hay desconfianza en los resultados. Cuando se consolida, este trabajo de obtención de materiales se vuelve más fácil, aunque siempre esté presente, sobre todo, considerando, que salvo dos números, el dedicado a los siete pecados capitales (número 22) y en el de las virtudes teologales

(número 25), en los que se pagaron 500 pesos a cada colaborador, en los demás no se pagó nada por colaboración. Ciertamente, la presencia de estos escritores reconocidos (incluso póstumamente, como Alfonso Reyes y Efrén Hernández) atraerá lectores y consolidará un prestigio, bajo cuyo cobijo se arroparán nombres desconocidos o aún sin gran reconocimiento. Así, en el primer número las cartas fuertes son Guadalupe Dueñas, Ermilo Abreu Gómez, Efrén Hernández, Rubén Bonifaz Nuño, Emma Godoy y Francisco Monterde. En los demás números se sumarán otros nombres: Ramón Xirau, Luis Rius, Tomás Segovia, Agustín Yáñez y Antonio Alatorre, quien presenta un texto de evidente corte académico.

Teatro contemporáneo. En *El Rebilete* fueron publicados varios textos sobre teatro; fueran creaciones o textos de análisis, de crítica, en la primera época, principalmente, se nota la presencia del teatro. Entiendo que ello podemos atribuirlo, como se observa, a la colaboración de una promotora del teatro contemporáneo de aquella época: Nancy Cárdenas, activa veinteañera que trabajaba en radio y había participado con Héctor Mendoza en *Poesía en Voz Alta*. Mujer inquieta y vigorosa, que lo mismo actuaba, dirigía y traducía, como se observa en lo publicado. El mejor ejemplo de esto se halla en el número seis (1962), que publica la pieza “Picnic en el frente de batalla”, de Fernando Arrabal.

Revolución y esperanza. Aunque en la revista se huye del tema político, hay textos que hablan de revolución, de cierto compromiso social, esperanza, optimismo por un mundo distinto, indignación por lo que está mal en el mundo, grito de protesta. Ciertamente, las editoras de *El Rebilete* nunca externaron una posición política explícita en la revista. Si bien al callar sobre los sucesos del 68, incluida la misma Olimpiada –omitirlo absolutamente de la revista– definieron una postura: mantenerse neutras ante un hecho –y ante todos los acontecimientos políticos–, que según mi opinión exigía al menos lamentar las muertes y la violencia. Se empeñaron en demostrar que el trabajo literario estaba al margen de los sucesos políticos e históricos del país y del mundo. Porque igualmente nunca se manifestaron a favor o en contra de la Revolución Cubana, tan de moda en ese entonces. No hay referencia alguna a Casa de

las Américas, ni al concurso ni a la revista. Al contrario, publican a un cubano que se había refugiado en Estados Unidos: José Kozer. O publican inserciones de actividades oficiales, incluida la mención del presidente Gustavo Díaz Ordaz en uno de ellos. Aunque no se mencionen (o apenas) nombres, lugares y situaciones específicas, se observa el interés de algunos colaboradores de denunciar, exigir, consignar un deseo por un mundo más justo.

Mujer. En muchos de los textos escritos por mujeres es la propia mujer el eje temático. Lo más interesante es que los personajes femeninos no son víctimas, más bien son mujeres que han tomado las riendas de su vida o están a punto de hacerlo. Principalmente los textos escritos por las editoras, Carmen Rosenzweig, Beatriz Espejo, Elsa de Llarena, versan alrededor de la mujer, parecen casi confesiones sobre ellas mismas y sus circunstancias y problemas.

Una revista literaria lo es porque es espacio para la literatura, es decir, se concibe con propósitos que podríamos calificar específicamente como literarios: difundir la creación literaria actual, publicar reflexiones y análisis sobre la producción contemporánea, cercana o incluso remota, publicar entrevistas, hablar de libros y de escritores, divulgar la literatura, y algunos otros propósitos que seguramente se me escapan. El cumplimiento de estos objetivos estará sujeto a la recepción que se logrará entre los lectores, en los ámbitos (cultural, literario, universitario, general) en los que se desenvuelve, y a las características del proyecto.

El trabajo editorial de las *reboleteras* contribuye a consolidar las ideas y los principios generales de una élite intelectual predominante, que se inclinaba por modelos literarios extranjeros, que era cosmopolita y citadina, que buscaba la modernidad. Aunque su espacio aglutina a escritores de diferentes tendencias y edades que en ese momento alternan en la literatura mexicana, sus páginas recogen el canon literario de la época, empatan, se afianzan en los principios generales de esta élite intelectual, cuyos representantes, o algunos de ellos, son publicados en la revista o son mencionados en ella, con el fin de equipararse con las revistas que esa élite reconocía. De este modo, comparten con ese grupo el prestigio de ser canon intelectual y literario de una sociedad cuyo centro cultural hegemónico era la

Ciudad de México. Esa era la importancia de editar y distribuir una revista desde una colonia, en este caso la del Valle, del centro urbano tradicional que eligió la mencionada clase intelectual.

Las editoras, en ningún momento intentan excluirse, oponerse, objetar, contestar o contradecir el canon y a quienes lo ostentan. Esta actitud las subordina, o simplemente las incluye, a ellas y a la revista, como parte de un hecho cultural de la época. La ruptura habría significado aislarse, marginarse, ser un alternativa que se opusiera a dicho canon literario, a la idea literaria hegemónica, que ya tenía sus representantes, que ya había establecido nombres, obras, tendencias, acordes, además, al mismo canon que se imponía desde las literaturas de los países que servían de modelos: Francia y en general Europa, y los Estados Unidos. La revista no es un campo de pruebas, no es un laboratorio para experimentos de ningún tipo, por sí misma la revista es un experimento que fructifica. Ciertamente se publican algunos textos que experimentan con formas, pero no prevalece ese espíritu a lo largo de la existencia de la revista. Beatriz Espejo habla de que la revista fue un espacio para la experimentación, pero ello asume esto en el terreno del aprendizaje como editoras, no como escritoras. Confiesa que para ella la revista fue un taller para ejercitarse:

Tuve la idea de una revista literaria cuyo directorio estaría integrado por mujeres. Con la ayuda principalmente de Elsa de Llarena, Carmen Rosenzweig, Carmen Andrade, Lourdes de la Garza, he conseguido sacar *El Rehilete* con altas y bajas y casi de milagro en medio de constantes apuros económicos; sin embargo, para mi propia formación tal aventura constituye un buen aprendizaje, siempre me resulta conveniente inventarme compromisos que me pongan a escribir (Flores 19).

Por lo demás, la revista *El Rehilete* se ofrece como una alternativa para publicar, un espacio creado por las propias editoras para difundir sus textos. Es una revista acreditada por escritores reconocidos, aceptada como suya por la élite intelectual mexicana. Es un espacio abierto para la buena literatura.

No hay que soslayar que el reconocimiento público también es una motivación que impulsa, sobre todo a los jóvenes, ávidos de establecer su presencia física en un medio determinado, de pasar a la acción. Y qué mejor forma de hacerlo que publicando una revista independiente, que no tenga las acotaciones establecidas en una revista institucional, que permita la libertad para crear, para decidir, para hacer, para sobresalir. Destacar en el mundo literario como un personaje protagónico ha animado a más de uno. Beatriz Espejo lo precisa muy bien cuando reconoce que el ejemplo, la notoriedad y quizá también la fama de Ramón López Velarde la impulsaron un día a promover la creación de la revista. A esta motivación se le considera banal, inferior, por eso pocas veces se le reconoce abiertamente. Hacer una revista para adquirir fama. Sin embargo, en el fondo siempre está presente en aquellos esfuerzos que no tienen un pago material de por medio. Además, este tipo de proyectos significan un reto, una prueba que evidencia capacidades y también limitaciones, una forma de demostrar al mundo lo que se puede hacer, y por lo que se es valioso. Quizá por ello, esfuerzos como el de *El Rehilete* forman parte de las primeras actividades consignadas en la trayectoria literaria de casi todo escritor. Hacer una revista da prestigio y genera relaciones y amistades.

Y no obstante lo anterior, para las editoras *El Rehilete* nunca fue el proyecto más importante de sus vidas. Beatriz Espejo y Margarita Peña se dedicaban a sus estudios universitarios. Carmen Rosenzweig trabajaba en una empresa privada, de la cual obtenía los ingresos que le daban manutención, y durante esta época fue cuando decidió convertirse en madre soltera adoptando a tres hijos, pese a trabajar todos los días de nueve de la mañana a cinco de la tarde (Poniatowska 2011).

Eso también explica por qué el propósito material nunca estuvo presente, aunque la edición siempre se desarrolló entre problemas materiales, principalmente por lo que significaba conseguir los recursos para imprimir la revista. Suficientes problemas como para impedir la realización de un suceso lógico en el desarrollo de este tipo de proyectos: la edición de libros. *El Rehilete* no publicó plquetas ni libros.

Igualmente se pretende promover la literatura contemporánea y ser parte de ella. Por ello se da cabida a diversos géneros, a escritores de diferentes edades y reconocimiento, a temas y nacionalidades. No obstante, su intención no es consignar una realidad como un objeto sociológico, o como un proyecto que registre la cultura en general, como lo intentaría Octavio Paz con *Plural* y *Vuelta*. Su idea de lo contemporáneo es lo presente, su presente (quizá acordes con el ejemplo dado por Juan José Arreola en su colección *Los presentes*), es lo de hoy porque existe, sin relación a una ideología política. Con una actitud que se distanció de casi todos los acontecimientos externos a la literatura. Presentan un mundo contemporáneo aconditado a lo literario, donde se omite lo político (salvo las inserciones pagadas) y los hechos históricos están ausentes casi por completo; las editoras convierten a la revista en una isla, dentro de la cual, solo hay escritores y textos, análisis y reflexión, evocaciones y sobre todo, palabras, la única realidad, el único presente. Ello explica la falta de datos históricos, la ausencia de cualquier mención directa al movimiento estudiantil y social del 68, incluida la masacre de Tlatelolco, por eso esa ausencia de información que relacione ese tiempo literario con los otros acontecimientos de la realidad. Por supuesto que la intención es hacer literatura por la literatura, ser absolutamente universal, estar dentro de lo contemporáneo, crear una revista literaria que apenas toque el tiempo real, con pocas fechas precisas, sin la conexión que tiene el periodismo con los sucesos diarios, una publicación que no tiene compromisos extraliterarios. Las editoras se sienten orgullosamente parte de un universo literario ajeno a la realidad que ellas aseguran, en el editorial del primer número, debe reflejar el arte:

La verdadera creación literaria se alimenta de todas las realidades, las trasciende, y sobre el valor social o político que contenga, subsiste por la identificación que nos sugiere de gestos, actitudes, aconteceres, en un corte de profundidad que permanece (5).

Esta exclusión tiene una motivación elitista, que considera a las actividades artísticas como prácticas superiores, porque están por encima de nombres, lugares y sucesos cotidianos.

Por otra parte, *El Rehilete* no intentó ser una respuesta explícita a ninguna carencia de la literatura mexicana de aquella década. Como *El Rehilete* había otras revistas literarias, muy parecidas en el formato, diseño, en el tipo de papel y en la estructura. Las más parecidas eran *Ábside* y *La palabra y el hombre*. Esto se explica de manera muy simple: las editoras buscaban tener una revista literaria muy similar a otras porque deseaban que fuera precisamente similar a esas otras, la intención era confundirse con las revistas que tenían ya cierto reconocimiento, como *La palabra y el hombre*, de ningún modo diferenciarse.

Por los colaboradores, las temáticas y materiales publicados, tampoco puede decirse que *El Rehilete* haya sido el órgano de difusión de ningún taller, de un club o de una institución específica. Ciertamente, la revista concentra una etapa de la vida literaria de nuestro país, y es orientada por un grupo de mujeres con determinadas características culturales, producto de la sociedad de esa etapa, pero no está acotada, al menos no explícitamente, a un grupo específico de la sociedad, sea este dado por una organización, un rango de edad, un currículum, una nacionalidad o un género. No es una revista estudiantil, aunque en ella participen estudiantes; no es feminista, aunque la editen solo mujeres.

El Rehilete no pretende ser una revista para escandalizar ni para sacudir a la República de las Letras; el que la hicieran solo mujeres no fue para hacer temblar a nadie, únicamente quisieron aprovechar sus talentos como mujeres de esa época, y hacer una revista literaria que fuera considerada por los lectores como una “buena” publicación, como otra de las que entonces circulaban en el país.

Y no obstante de conjugar los intereses de varias mujeres, igualmente se podría decir que en el fondo la revista es un proyecto personal (el de Beatriz Espejo o el de Carmen Rosenzweig) que se oculta debajo de la piel de un grupo. Sin embargo, ambas tuvieron que compartir el crédito. Una considera que lo inició, como inspiradora de la idea; la otra, como quien lo mantuvo vivo, contra

viento y marea, y lo terminó cuando el proyecto fue alcanzado por el agotamiento.

Los juicios antes vertidos están sustentados en general en lo contenido en la revista, así como en lo expresado por las editoras en entrevistas y escritos. Sin embargo, en los editoriales publicados se observan mejor estas ideas, conceptos, motivaciones, intereses y propósitos. El análisis de las afirmaciones y definiciones contenidas en estos igualmente hace evidente contradicciones y carencias, omisiones y cierta confusión producto de un estilo a veces tan oscuro y figurado, que opaca los significados con anfibologías, metáforas y una sintaxis difícil.

Hay un propósito de género que no se reconoce, aunque esté presente en el proyecto, desde su concepción hasta el último número. La revista nunca se asumió como la publicación de un grupo, nunca como la voz de una organización comprometida con una doctrina, nunca como una causa feminista. Incluso este término está prácticamente ausente en los 36 números editados.

Al preguntársele si *El Rebilete* era una revista feminista, Beatriz Espejo lo ha dejado claro:

No lo era en sentido militante. Se trataba de un feminismo intuido en el cual todavía creo, la preparación y superación académica de las mujeres, la remuneración económica (aunque nunca pudimos pagar colaboraciones, salvo en un par de números antológicos sobre los pecados y las virtudes capitales), el éxito personal que conjugue el trabajo y permita la independencia (*Confiar* 36).

Esta declaración, por supuesto, está construida desde la perspectiva que da el tiempo, cuando lo ocurrido se objetiva y se analiza nuestro comportamiento con los conocimientos y la experiencia adquirida. Esta explicación las acerca hoy a la causa de las mujeres, hoy, cuando esa causa tiene tal fuerza que difícilmente admite desprecios abiertos de las propias mujeres, y aún menos de los hombres.

Cuando le dicen a Beatriz Espejo que si ella y Margarita Peña abrieron camino a las mujeres dentro del campo editorial afirma:

“De alguna manera es cierto. *El Rebilete* fue una revista vanguardista; sin embargo no fue la primera exclusivamente hecha por mujeres. Antes había salido *Rueca*, a finales de los cuarenta. Pero, como afirma Sor Juana, una puerta abre otra” (Arenas y Olivares 43). Y explica:

Redactaba mi tesis de maestría –me recibí muy pronto– y por influencia de López Velarde quise lanzar al aire una publicación que sirviera como laboratorio experimental para jóvenes. Esa misma noche llamé a Margarita Peña y ella concertó el grupo. Nos entregamos a la tarea con un ímpetu increíble. *El Rebilete* salió diez años. La dirigí en muchos números. Los dos últimos fueron casi unos libritos, sobre los siete pecados capitales y las siete virtudes teologales. Los ilustraron respectivamente José Luis Cuevas y Froylán Ojeda, que en esa época sonaba y que murió sin haber dado el estirón que se esperaba de él... Los meses anteriores a que saliera *El Rebilete*, anduvimos pidiendo consejo a nuestros maestros y amigos. Recurrimos, claro, a las antiguas integrantes de *Rueca*. María del Carmen Millán trató de quitarnos la idea pensando que no sacaríamos ni dos números. Helena Beristáin, por el contrario, nos animó con esa generosidad que la caracteriza. Desde entonces somos grandes amigas... (43)

Por su parte, también sobre el tema del feminismo de *El Rebilete*, Dionicio Morales apunta: “Recuerdo que un poco más adelante se reunió un grupo de mujeres, escritoras todas ellas –por cierto visto con un poco de recelo por los escritores de la época, quienes sonreían de incredulidad– para formar una revista que se llamó *El Rebilete...*” (64). A lo que contesta Nava con mucha contundencia:

Te aclaro que ninguna de las mujeres integrantes de *El Rebilete* éramos feministas. La dirigía Beatriz Espejo y nuestro objetivo no era hacer algo por mujeres para publicar solamente a mujeres; estaba abierta los hombres, a todos los grupos, a todas las tendencias. Mi participación fue por muy corto tiempo debido al inicio de la publicación de *Pájaro Cascabel* (64).

No fue un “feminismo intuido”, porque lo intuido es un conocimiento o una acción que se asume conscientemente, aunque no se advierta su origen. En términos filosóficos generalmente se admite a la intuición como un conocimiento ajeno a la razón, y el cual, para darse, requiere de un sujeto y de un objeto, que sirve a este sujeto para obtener la experiencia de la intuición. Y las mujeres que participaron en *El Rehilete* no se asumieron como feministas, no advirtieron ese conocimiento por la vía de la intuición. Yo prefiero calificarlo como un “feminismo ejercido”. Término que utilicé en dos sentidos, primero como práctica de “formas de comportamiento atribuidas a una determinada condición”, como lo señala el Diccionario de la Real Academia Española, y segundo como el hacer uso de un derecho, el derecho a participar en el mundo con un trato equilibrado, y bajo las mismas oportunidades, como el que exigió en los sesenta Betty Friedan (2009). Y ejercieron un feminismo, aunque no lo admitieran, cuando ingresaron a espacios y prácticas que solo se permitían a los hombres, o que ellos únicamente consideraban ser capaces de ejercer, como si fuera un derecho exclusivo, un privilegio que no era permitido para las mujeres. Por eso no es extraño encontrar, por ejemplo, a Margarita Peña como una de las fundadoras de la revista *Fem*, una publicación que sí fue abiertamente feminista y exclusiva para mujeres. Igualmente, la misoginia, o el hacer a las mujeres a un lado, era un hecho que rara vez se admitía en público, abiertamente, pero que estaba implícito detrás de frases irónicas o contenidas subrepticiamente en comentarios y actitudes. Referirse a ellas como “las muchachas”, como lo hace Huberto Batis (1984 51), o destacar su belleza, como lo hace Carlos Valdés o el mismo Batis, o menospreciar el trabajo de las editoras de la revista, como lo hace Antonio Alatorre cuando publica, en 2003, en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, por segunda ocasión un ensayo originalmente publicado en *El Rehilete*. Dice: “En la presente versión hay gran número de materiales, así como notas de pie de página, que omití en 1964, porque *El Rehilete* no era una revista *profesional* [Alatorre pone la palabra profesional entre comillas]” (“Un tema” 81). Es evidente que esto último pudo haberse evitado sin que

ello desvirtuara la información filológica, o se pudo utilizar los adjetivos arbitrada o académica.

Situaciones y palabras que hacían evidente que no se tomaba en serio la decisión de la mujer de participar en todas las actividades técnicas y culturales de la sociedad, es decir, en aquellas distintas a las tradicionalmente asignadas a la mujer en el campo laboral: en la enseñanza o en actividades de apoyo, como ser enfermera o secretaria. Ese fue el entorno que recibió el proyecto editorial de las *rebileteras*.

Este “feminismo ejercido” implicó afrontar a un grupo de intelectuales y/o escritores que se movían en un ambiente literario e intelectual que sancionaba todas las expresiones artísticas y culturales, admitiéndolas o rechazándolas. La descalificación por ser mujer o por ser homosexual aún estaba muy viva, aunque en los ambientes intelectuales esto no se reconociera. Pocas personas, como Carlos Monsiváis, advirtieron la vigencia de este problema. El machismo persistía entre un gran número de mexicanos, como hoy mismo persiste, así como proseguían vivos los privilegios masculinos, se descalificaba la homosexualidad y se menospreciaba lo escrito por las mujeres. Todo ello, no obstante que la tendencia intelectual asumiera estos asuntos, al menos de dientes para fuera, con mucha comprensión y amplio criterio. Claro que el ninguneo, ignorar, desconocer, eran también formas utilizadas por esta élite para descalificar lo realizado por las mujeres. De esta forma se entienden mejor las críticas que reciben en ese momento, la defensa que hace Rosenzweig en el editorial número dos y los calificativos negativos sobre el mundo literario de ese momento que publican las *rebileteras*, quienes igualmente se asumen como críticas, como jueces de ese entorno que las sanciona, igualando en actitud y soberbia el mismo mundo que las señala.

Las *rebileteras* ejercieron el feminismo desde el momento en que decidieron hacer una revista literaria editada solo por mujeres, lo ejercieron cuando se atrevieron a realizar fuertes juicios sobre la literatura mexicana, y también cuando ingresaron a un mundo, el editorial, que era coto de los hombres. Nelly Richards, en el ensayo *¿Tiene sexo la escritura?*, explica que hay

...feminización de la escritura . . . cada vez que una poética o que una erótica del signo rebasan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al mandato reglamentario de la cultura reglamentaria de la cultura masculina-paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmidad transgresora de lo femenino pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo “femenino (132-33)”.

Y retoma una cita de Diamela Eltit, quien dice que lo femenino es “aquello que desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramo monolítico del quehacer literario más allá que sus cultores sean hombres o mujeres generando creativamente sentidos transformadores del universo simbólico establecido” (Richards 133).

Este feminismo ejercido va en contra de lo que ellas buscan afanosamente, confundirse con los hombres, ser ellos, actuar como ellos, no distinguirse, no separarse de las figuras masculinas más representativas. Beatriz Espejo reconoce que su ejemplo era Ramón López Velarde, las editoras hablan en sus editoriales como si fueran hombres (dicen “nosotros”) o evitan usar algún pronombre que identifique su sexo, aunque debajo del escrito se lea claramente el nombre femenino de la autora.

Igualmente evidencian este feminismo ejercido que las alienta en su proyecto editorial desde el momento en que deciden acceder al espacio público, a ser parte de él, a contar en él igual que los hombres. Un espacio, además, que es muy atractivo porque está lleno de cambios y oportunidades. Buscan en ese ámbito el reconocimiento, la aceptación, por eso la insistencia, en las dos perspectivas diferentes que asumen las cabezas de las *rebileteras* (Rosenzweig y Espejo), dos visiones que en el fondo tienen un mismo propósito. Mientras Rosenzweig ve con sospecha la literatura producida en México (salvo “una, dos, muy pocas excepciones”), Espejo insiste

en la necesidad de practicar la buena literatura, de buscar la calidad y la superación permanente. Las dos son estrategias que buscan el respeto, sea por el ejercicio de la crítica, o sea por los resultados evidentes. El respeto se obtiene al demostrar lo que se es capaz de hacer. Al obtenerse el reconocimiento, se logra la igualdad.

Hay una abierta preocupación de parte de las editoras/escritoras de *El Rehilete* por identificarse, confundirse, incorporarse, sin distinción con los criterios de valoración estética dominantes, que no son otros que los impuestos por una tradición definida por los hombres. De esta manera manifestaron su rebeldía a la hegemonía masculina que relegaba a un segundo plano, con prejuicios, a la literatura hecha por mujeres, considerándola como algo especial por el hecho de que lo hacen mujeres. Su interés por perdurar, por trascender, su protagonismo es una forma de ejercer el derecho a ser igualmente aceptadas en un medio que las desprecia.

La situación que advierto de ningún modo tiene matices relacionados con el tema de la lucha de clases. Las editoras de *El Rehilete* forman parte de una clase social, entre media y alta, que busca integrarse, no objetar ni confrontar a una élite intelectual. De ningún modo se cuestionan los intereses y la visión de quienes están detrás del desarrollo intelectual y cultural del país. Hay una clase política, sostenida por un partido político y su entramado de poder, en las que ellas encuentran acomodo.

Estas preocupaciones y estos propósitos contrastarán, en aspectos sustanciales, con las intenciones que mueven a Huberto Batis y a Carlos Valdés a crear *Cuadernos del Viento*, revista que paralelamente se editó y cuyas circunstancias, aunque parecidas, obedecían a intereses y condiciones distintas (Batis, *Lo que Cuadernos 1984*).

Ellos, ciertamente, también quieren un espacio público, pero su idea es no solo acceder a él, sino marcar en él una huella de proporciones nacionales.

Algunas de las motivaciones expresadas por Huberto Batis, con respecto a la necesidad de crear una revista como *Cuadernos del Viento*, son las mismas que las sostenidas por las *rehileteras*. “¿Por qué, si podíamos publicar nuestras páginas en donde nos diera la gana, se nos metió en la cabeza a Carlos Valdés y a mí el deseo irrefrenable

de crear nuestra propia publicación? (Batis, *Lo que Cuadernos 16*)” Y esta pregunta la responde con la siguiente explicación:

Una vez al año, en la *Revista de la Universidad*, podía aparecer un cuento o un poema de cada uno de los escritores jóvenes, lo cual ya era ganancia... Pero escribíamos diez cuentos o más al año, dos o tres al mismo tiempo, y la novela y los poemas y el ensayo largo. Sólo se nos pedían notas bibliográficas, muchas; todas las que hicíramos eran publicadas; reseñas de cine, críticas de teatro, 50 y 100 pesos, hasta 75 eran buenos, y además se conseguían los libros y pases para los espectáculos. Así, se volvía uno comentarista, crítico precoz por conveniencia y a destajo. Pero, ¿en dónde publicar la obra propia de creación? Teníamos, pues, que tener nuestra propia revista (23).

En el primer editorial de *Cuadernos del Viento*, se observan los intereses y las preocupaciones respecto de la razón de la revista. Es así como se escribe con toda claridad y sin rodeos:

los escritores mexicanos queremos tratar con aspiración de universalidad los temas nacionales; pero seguimos escribiendo en el aislamiento y padeciendo la incomunicación con las grandes masas de lectores... [Nuestro siglo] nos pide que heroicamente nos dediquemos a las tareas creativas –desde las posturas ‘comprometidas’ hasta las de ‘torre de marfil’– y que conquistemos al gran público, que tiene que existir en nuestro país... Los *Cuadernos del Viento* recibirán a todos los escritores particularmente a los jóvenes, sin tener en cuenta nacionalidades, credos, actitudes... Los *Cuadernos del Viento* desean vivir de sus lectores y hacerlos sus únicos jueces, para no comprometer su libertad de acción; su existencia dependerá de ventas directas, suscripciones y anuncios comerciales (39).

Por supuesto que también esto es retórica y buenas intenciones. Los 500 ejemplares que se imprimieron al principio de *Cuadernos del*

Viento, o los mil a los que se llegaría posteriormente no alcanzarían nunca a las masas de lectores. Pero de ese tamaño fueron las pretensiones de *Cuadernos del Viento*: quería encabezar un movimiento nacional, aspirar a crear lectores entre las masas de indolentes, pretender ser punto de quiebre, parteaguas de la cultura mexicana, y no tiene miedo de decirlo, ni esconde en metáforas oscuras sus ambiciosos propósitos.

En ese sentido las editoras de *El Rehilete* son más realistas y plenamente conscientes de quienes pueden ser sus lectores. Por eso insisten en criticar y descalificar el trabajo literario, por eso hablan de publicar textos de calidad, de buena literatura, de diversidad, de apertura, de mejorar con cada número. Tienen claro quienes juzgarán lo que ellas publiquen, quienes decidirán si dejarán huella, quienes advertirán su presencia, quienes reconocerán su trabajo como mujeres y como “escritores”, no como escritoras.

Esta rápida comparación de los propósitos de *El Rehilete* y *Cuadernos del Viento*, dos revistas contemporáneas, que comparten espacios (zonas de la ciudad, ámbitos culturales) y tienen colaboradores en común, evidencian, sin embargo, dos posturas culturales muy distintas, producto de una situación de género, de una condición histórica. La seguridad masculina, frente a la cautela femenina; dos visiones, dos contornos distintos, emparentados por dos palabras: revistas literarias. Espejo lo reconoce cuando asegura que Batis y *Cuadernos del Viento* eran más abiertos con los colaboradores, en tanto que ellas buscaban ser más elitistas y cerradas.

El Rehilete, de manera formal y en su contenido, es una publicación similar a otras que se editaron al mismo tiempo. Sus colaboradores y artistas plásticos también participaban en las otras publicaciones periódicas, cuyo conjunto se insertaba dentro de las tendencias literarias de la época, y cuyo canon lo definían publicaciones como la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad* y el suplemento cultural *La cultura en México*, del periódico *Novedades* (después *Méjico en la cultura*).

Si bien *El Rehilete* fue el producto de un grupo de mujeres, no es una publicación exclusiva para publicar a mujeres o para ser dirigida por mujeres. En sus páginas se publican a más colla-

boradores masculinos que femeninos. De los 327 autores, entre escritores y artistas plásticos, 244 son del sexo masculino (74.84%) y 83 del sexo femenino (25.46%). Sin embargo, de los 829 materiales publicados, entre textos e imágenes, 452 corresponden a los hombres (54.53 %), 337 a las mujeres (40.65%), y solo 40 (4.82%) no precisan autor. Esto advierte que los materiales elaborados por los hombres no superan por mucho a las colaboraciones de mujeres. Esto se explica por el hecho de que las editoras contribuyen con muchos de los materiales publicados. De las 83 mujeres publicadas, 9 (el 10.84%) forman parte del directorio de *El Rehilete* y realizan más de la mitad de las colaboraciones producidas por el género femenino: 55.20%. Con relación al total de lo publicado, su trabajo representa el 22.44%.

Es decir, nueve mujeres (2.76% del total de colaboradores) fueron las autoras de un poco menos de la cuarta parte de los materiales publicados en la revista, además de editarla, diseñarla, reunir materiales, distribuirla y administrarla.

La revista publicó principalmente poesía y narrativa. En menor número, se publicaron ensayos, entrevistas, crónicas y otros materiales. En la primera época se publicaron el mayor número de reseñas y comentario de libros.

No obstante el análisis realizado, es posible ahondar en la recepción de la revista, continuando el estudio con metodologías comparativas, que integren a otras publicaciones similares de la época, y permitan obtener resultados claros de los alcances de estas publicaciones en el sistema literario mexicano. Principalmente considerando que entonces se imprimían no más de mil ejemplares en su mejor momento, en un país que ya entonces era de varios millones.

Igualmente, sería interesante ahondar en el análisis, de los sentidos contenidos en los editoriales, ensayos y reseñas de las *rehileteras*, lo cual, seguramente, reforzará el sesgo de género contenido en el esfuerzo de las *rehileteras*, y lo integrará con las otras publicaciones de la época.

Obras consultadas

- Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*. Madrid: Akal, 2004.
- Alatorre, Antonio. “Un tema fecundo: las encontradas ‘correspondencias’”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 101. (2003): 81-146.
- Arenas Monreal, Rogelio y Olivares Torres, Gabriela. *La voz a ti debida, Conversaciones con escritores mexicanos*. México: Universidad Autónoma de Baja California; Plaza y Valdés, 2001.
- Batis, Huberto. *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. México: Diógenes, 1984.
- _____. *Por sus comas los conoceréis*, México: DGP; Conaculta, 2001.
- Carballo, Emmanuel. *Ensayos selectos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Editorial. *El Rehilete* 1: 5. Impr.
- Espejo, Beatriz. *De cuerpo entero*. México: UNAM; Corunda, 1991.
- _____. *Confiar en el milagro: entrevista con Beatriz Espejo*. Colima: Universidad de Colima, 1998.
- Flores, Ángel. *Narrativa Hispanoamericana, 1816-1981: La generación de 1939 en adelante*. México: Siglo XXI, 1985.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Hamnett, Brian R. y Carmen Martínez Gimeno. *Historia de México*. México: Akal, 2001.
- Morales, Dionicio. *Reencuentros*. México: UNAM; Coordinación de Difusión Cultural, 1990.
- Poniatowska, Elena. “La gran valentía de la escritora Carmen Rosenzweig”. *La Jornada* 4 septiembre 2011, Cultura: 28.
- Richards, Nelly. *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y la cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers editor, 1993.

Hemerografía

- El Rehilete*, 1961-1971, México.
- Cuadernos de Viento*, 1960-1967, México.

Espacio, lenguaje e identidad en *Estrella de la calle sexta* de Luis Humberto Crosthwaite

JOSÉ MIGUEL CANDELARIO MARTÍNEZ*

Resumen:

La llamada literatura del norte exige una teorización en torno al espacio en el cual cobra gran trascendencia la cercanía de los Estados Unidos y, por lo tanto, las imágenes que se producen en torno de la frontera y su particularidad. Lo anterior da como resultado una gran cantidad de variantes ideológicas y lingüísticas, que en la obra de Luis Humberto Crosthwaite aparecen en la configuración del habla popular de sus personajes y su caracterización, quienes presentan sus conflictos en una Tijuana extravagante y poética, en la cual tiene lugar el choque de rasgos culturales entre la lengua inglesa y la española. Por lo tanto, en este artículo se analizan las afinidades temáticas y formales entre un conjunto de cuentos de este escritor, unidos por ese interés en un espacio fronterizo como escenario de tránsito y encuentro. El autor de “Sabaditos por la noche” lleva a cabo una recreación poética, no mimética, de los límites nacionales, algo que resulta clave para la comprensión de su propuesta artística. La frontera, en Crosthwaite, no es así entendida como un mero escenario, sino como un elemento clave en la construcción del relato y su apelación a ciertos significados. Estamos ante la tematización del espacio y la unión de elementos universales y regionales que se creen mutuamente excluyentes.

Palabras clave:

Frontera, literatura del norte, habla popular.

* Universidad Autónoma del Estado de México.

Hablar de literatura del norte de México exige, desde su clasificación, un posicionamiento espacial que involucra, como es sabido, variantes ideológicas, lingüísticas y formales que dotan de una personalidad única a los textos producidos en estas ciudades tan diversas entre sí, pero al mismo tiempo con características muy semejantes. La distancia respecto al centro político y cultural así como la cercanía con el país vecino han generado, a través de los años, un cariz especial en los grupos sociales que habitan este territorio y, como es lógico, en sus producciones artísticas. Esta conciencia sobre el espacio que habitan y sobre sus diferencias respecto al resto del país, y respecto al vecino del norte, ha hecho del espacio un tema fundamental para la literatura fronteriza, una preocupación constante que los escritores buscan reproducir y, de algún modo, resolver en sus textos creativos. Tal es el caso del narrador tijuanense Luis Humberto Crosthwaite, quien sitúa sus historias en una Tijuana que se presenta extravagante y poética, por ser el punto de encuentro de grupos sociales diferenciados lo mismo que de lenguas igualmente distintas; esto es, el inglés y el español.

La literatura de frontera hace referencia a un espacio que se remite, fundamentalmente, al lugar de su producción y de su publicación, así como al tema o ambiente de sus historias. El espacio puede estar tematizado en un texto sin necesidad de manifestarse formalmente en la estructura de la obra; no obstante, una pieza narrativa que busque hablar de un lugar relevante para la trama, así como de sus problemas y circunstancias, tratará de reproducirlo no solo temáticamente, sino como un mecanismo fundamental del funcionamiento de la obra a la vez que como un elemento clave de la construcción, poniendo a trabajar en comunión el fondo y la forma para que, de este modo, se destaque la preeminencia que tiene como tema y como instrumento de la construcción.

Para analizar este aspecto de la narrativa de Crosthwaite tomaré como objeto de estudio el relato “Sabaditos por la noche”, incluido en el libro *Estrella de la calle sexta* (2000), que contiene además dos textos más o menos extensos, que son “Todos los barcos” y “El gran preténder”. Éste último, reeditado para el volumen, puesto que apareció por primera vez como libro independiente en 1992. Si

bien los relatos pueden parecer disímiles entre sí, hay entre ellos afinidades temáticas y formales que tienen como eje director el tema del espacio; sobre todo, ese espacio característico que es la frontera y todo lo que conlleva como territorio de tránsito y encuentro. Por esta razón, las acciones de los personajes sobre planos problemáticos que determinan su vida y sus historias. En palabras de Rodríguez Lozano:

Desde su primer libro y hasta el último, la presencia de la frontera, concretamente el espacio de la ciudad de Tijuana, forma parte de los personajes y las situaciones que se cuentan en las diferentes historias, ya sea por medio del cuento, la novela o el testimonio. No se trata, por supuesto, de una visión lineal, turística, teórica, institucional o posmoderna, por el contrario, es la puesta en práctica de un discurso que revitaliza la dinámica de tal lugar (35).

Es ese lugar, que la narrativa de Crosthwaite recrea poéticamente, y no de manera mimética, lo que interesa para este trabajo, ya que reproduce en el universo del texto un mundo autosuficiente muy parecido a aquel que lo motiva y le sirve de fundamento. Humberto Félix Berumen, a propósito de ese asunto señala:

Hablamos de una frontera textual, es decir de la frontera asumida como espacio narrativo; incluso podríamos hablar de un cronotopo literario, del cronotopo de la frontera; es decir, de la reconfiguración de la frontera desde la ficción narrativa como espacio imaginario. La frontera deja de ser una referencia geográfica para convertirse en una realidad imaginada, sentida y valorada por aquellos que la han asumido como parte de sus respectivos relatos (125-26).

El cronotopo de la frontera es importante en cuanto que sirve de marco o ambiente para las historias, pero es igualmente relevante, y eso es precisamente el tema de este trabajo, la forma en que el espacio de la narración, inspirado en el territorio fronterizo, sirve como elemento constructor del relato y como una más de las partes

del sistema total que es la obra narrativa. Ambos sin duda emparentados, pero con funciones distintas, ya que pertenecen a distintas categorías; uno es el marco referencial, que pretende reproducir la realidad social y geopolítica y, otro, un mecanismo estructural que cumple una función específica en el organismo del texto.

El título que agrupa los relatos, *Estrella de la calle sexta*, pone a dialogar dos elementos de distinta índole y de campos semánticos diferenciados, “estrella” y “calle” (lo alto y lo bajo, lo elevado y lo mundano), que revelan una clave para la comprensión de los textos, ya que estos pondrán a funcionar problemas humanos de gran importancia, asociados con lo sublime como el amor, la soledad, el ser, en un contexto de congales, borrachos, alcohol y prostitutas, en un ejercicio que combina y hace convivir lo universal con lo transitorio, lo noble con lo rastrero. Todo esto no de manera antagonica, como la puesta en escena de un combate entre enemigos irreconciliables, sino como la fusión de elementos que se creerían incompatibles, pero que, al fusionarse, dotan de un matiz distinto al espacio tematizado, dándole una profundidad y un valor poético que lo rescatan y que desdibujan, por momentos, esa fachada de ruina y descomposición moral que se le ha atribuido, desde siempre, a las ciudades de la frontera norte de México.

En “Sabaditos por la noche”, el personaje narrador es el testigo a través del cual se percibe el mundo del relato; sus ojos y oídos darán cuenta del universo que habita y su perspectiva respecto a este ayudará a definirlo emocional y ontológicamente. El personaje, gringo de ascendencia mexicana, que habita en los “únaired” (*United Sates*), ingresa cada sábado a un lugar de México, que puede asociarse con Tijuana, la tierra del autor, y reclama para sí un territorio que, él asegura, le pertenece. Este posicionamiento lo sitúa como eje y centro de un espacio que despliega a su alrededor y que, mediante su testimonio, el lector conoce. Su reclamo de pertenencia al mundo de “este lado” es también la búsqueda de una parte de su identidad que los demás personajes no le atribuyen (por considerarlo un “gringo”; es decir, lo otro), pero que él sabe perfectamente que posee.

El texto comienza con el deíctico “aquí”, que indica el lugar del narrador y con el verbo “mirar” que remite a su actividad: “Hey,

hey, aquí nomás mirando pasar las beibis. Todos los sábados me encuentras sentadito en esta esquina, tripeando, agarrando mi cura. ¿Ya viste aquella morra? Por eso estoy aquí, mirando mirando” (Crosthwaite 13). Así pues, el personaje ofrece un par de claves sobre los aspectos fundamentales de su personalidad estableciendo un posicionamiento que le permite tener el mundo frente a él para así observarlo. No es para nada gratuito, además, que en las primeras líneas aparezca mencionada la mujer (la morra) como la causa por la cual el narrador se sitúa en la esquina-centro; la función que las mujeres desempeñan en el relato es crucial, dado que ellas suelen ser el móvil de las acciones, lo mismo que los interlocutores que posibilitan el discurso del protagonista, quien ante ellas se permite una emotividad mayor. Por si fuera poco, la interrogación dirigida a un “alguien”, que se relaciona directamente con el lector, propone la interlocución entre narrador y lector que da un carácter de testimonio a lo contado por el primero. Dice enseguida:

Yo no soy como cualquier imbécil que se la pasa guachando a las beibis, nel, soy un imbécil especial, al tiro. ¿Me entiendes? Ya recorrió el mundo, ya nadie me cuenta lo que es bueno y lo que es malo. Yo escogí los caminos y escogí también que mis sábados pasen en esta esquina (13).

Con el uso de la interrogación “¿me entiendes?” el narrador busca conectarse con un interlocutor y trata de mantener, mediante la función fática del lenguaje, como en una conversación no mediada por la escritura, la atención de otro, cuya comprensión procura. El lector, a su vez, tendrá que reconstruir con sus propios materiales, y con lo referido por el narrador, su propia imagen de la ciudad. En palabras de Quackenbush: “Las obras de Crosthwaite dependen de la autoidentificación de su público con el tercer país que inventa en su prosa¹. Cada lector actualiza este mundo según su

¹ Conviene señalar, en este punto, la relación que puede establecerse entre las ideas de Quackenbush y las expresadas por Homi K. Bhabha. Este último

conocimiento y sus limitaciones lingüísticas, históricas y culturales” (152). Este tercer país alude a la confluencia de grupos sociales y lenguas distintas que genera una tercera instancia que es distinta, pero que se nutre de las anteriores. Por ello, el personaje se ve obligado a insistir en la descripción del espacio, pues sabe que lo que trata de referir se encuentra poblado por lo abigarrado y lo diverso, de modo que procura transmitir una imagen lo más fiel posible para no ser malinterpretado, porque esto involucra un juicio por parte del oyente o receptor, quien terminará asociándolo con un grupo social o con otro, ya sea con los mexicanos o con los gringos. El narrador-protagonista regresa a este país a buscarse, porque no se encuentra a sí mismo entre los anglosajones que, seguramente, lo marginan, pero, tristemente, no tiene una recepción distinta entre los hispanos.

El uso reiterado de las expresiones “mi esquina” o “esta esquina” da al espacio un valor significativo a la vez que refiere la fijeza de su habitante, quien parece detenido perpetuamente en ese lugar, lo que reproduce una imagen algo estatuaría. Esta fijeza habla de pertenencia y de imposibilidad de salida. El personaje vuelve a este lugar periódicamente como se vuelve al origen, a su identidad. Recordaré en este punto lo señalado por Paz respecto al sentido de soledad del mexicano:

El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio. Según la concepción muy antigua y que se encuentra en casi todos los pueblos, ese espacio no es otro que el centro del mundo, el “ombligo” del universo (356)

Así pues, el protagonista de este relato reconoce que no pertenece al mundo del “gringo”, sino al de este lado de la frontera, el de

sitúa en ese punto de enfrentamiento de dos culturas diametralmente opuestas un “tercer espacio”, surgido de la necesidad de llevar a cabo una “traducción cultural” que medie entre ambos esquemas epistémicos.

su origen, por lo que su vínculo con la madre es mayor que con el padre, quien desde el inicio se muestra ausente del núcleo familiar: “¿Quién falta en esta familia feliz? Adivina, ándale. Los hombres, los batos, los rucos. ¿Dónde estoy, dónde está mi padre?” (Crossthwaite 41). Así pues, la actitud de objeto inamovible es análoga a la del árbol de raíces profundas que es parte del paisaje, tal como es presentado el narrador del relato. Sus raíces y su vuelta a esta tierra hablan de su identificación con el grupo social y con la lengua de la madre, a quien asocia con los personajes que habitan esta zona:

—¿Ve aquella señora, ¿la mira allá en el fondo?
 —¿Qué tiene, mijo?
 —Se parece a mí mamá, que en paz descance.
 —Ya me lo dijiste, mijo, ¿no te acuerdas? La semana pasada (30).

Las figuras del padre y de la madre están igualmente ausentes en la vida del protagonista; sin embargo, solo siente empatía por la madre; el padre es un gringo, un otro, un extraño con el cual no se identifica y al cual observa con distancia crítica. Por tal motivo, las similitudes que puede haber entre ambos son rechazadas tajantemente:

Sí, tuve un padre y él sí tuvo un hijo. Guacha: te lo puedo dibujar. ¿Ah, no? Pues aunque no quieras, imagínate la foto. Six-fut-faiv. Grandote, el condenado. Güero güero güerísimo con pelo lacio color dorado como las pinturitas de aceite marca Testone. Ah, ¿se parece a mí? Ni de chiste (42).

El gringo, para el protagonista narrador, representa al extranjero, al otro que no comprende su situación y que no alcanza a penetrar en su pequeño espacio, ese espacio que se ha encargado de delimitar y de cerrar a los demás, salvo algunas excepciones como Laurita o ese otro que escucha su relato y lee su historia en el texto. Su reclamo del espacio, entonces, está justificado. Nadie le atribuye una similitud con la cultura mexicana y, por ello, es él quien tiene que hacer notar que el territorio le pertenece, que sus raíces también están clavadas en la tierra de este lado de la frontera.

Situado en la calle sexta, el protagonista se vuelve la “estrella” de este espacio; es decir, el protagonista del relato, pero a su vez el testigo que ve, como desde arriba, lo que acontece en la tierra. Además, siguiendo a Cirlot en su explicación sobre la simbología de la estrella, se podrá interpretar que en este personaje existe el reclamo de un centro: “La ‘identificación con la estrella’ representa una posibilidad sólo reservada al elegido ... La estrella llameante es un símbolo del centro, de la fuerza del universo en expansión” (204). De este modo, su conciencia de ser el centro, de estar en el centro de ese mundo, destaca la importancia del lugar, a la vez que le otorga rasgos de universalidad, puesto que no se trata ya del margen o de la excepción, sino de los problemas fundamentales del ser humano.

Pero podría interpretarse también, ignorando el carácter de dandy seductor que caracteriza al protagonista e ignorando su calidad de eje del espacio, que la estrella de esta calle es Laurita, la prostituta novia de Ciruelo, de quien el narrador parece estar enamorado.² La mirada, entonces, pasaría de testigo dominante de un territorio a testigo deseante que se sitúa en un nivel inferior. Desde abajo, el protagonista ve a la mujer como inalcanzable y, a pesar de esto, cifra en ella sus esperanzas y su posibilidad de salida. En el texto:

Cuando decidí entrar en el bar me gusta que ella sirva las copas y como ya sé cuáles son sus mesas, pos por allí me siento y ella siempre está sonriente y yo nunca le he tirado la onda, de veras, no le he dicho cosas locas como a las otras beibis. La verdad es que Laurita la delgadita se lo merecería, para qué negarlo, con mucho gusto, casi como un deber, le mordería los huesitos y le chuparía el tuétano toda la noche. Pero no sé. La veo y no sé (Crosthwaite 17).

² Encuentro que el título que agrupa a los textos como conjunto más bien parece un título alternativo para el primer relato “Sabaditos por la noche”, porque es en este donde más se insiste sobre la calle sexta.

Como puede verse, el movimiento del personaje es voluntario. Es él quien decide trasladarse y llevar el escenario consigo; él decide, además, entrar en el bar en busca de Laurita, quien parece ser la única instancia receptiva en un mundo hermético y de rechazo mutuo. Al contrario de otros personajes que parecen invadirlo, el protagonista se siente bien recibido por el personaje femenino, con el cual habla y se comunica, cosa que no hace ni siquiera con el cantinero, ya que es este quien cuenta sus penas al protagonista invitando el rito de confesión de las cantinas. De otros personajes, de aquellos que invaden su espacio el narrador protagonista ha dicho:

Yo sonrío, sin mirarlo, no quiero darle mucha confianza, no conviene si lo acabas de conocer. Mejor, si tiene algo que decirme que lo diga ya, que no se ande con rodeos, y nomás que no me salga con ondas extraterrestres, que no me lance rollos alienígenas porque no sé cómo voy a responder. Lo que pido es respeto (18).

El sujeto se refiere al tema de la homosexualidad, tema que igualmente localiza fuera de su espacio íntimo. Los “rollos alienígenas”, “extraterrestres” hablan de algo que viene de fuera y que no es parte de ese territorio personal que el narrador se empeña en defender, porque el espacio y el individuo son uno solo; por ello, la irrupción del otro es vista de modo negativo. La desconfianza y la incomprendición suelen darse entre los personajes masculinos: “Laurita la delgadita no se ríe ni se burla de mí, tengo que aclararlo. Me refería a los batos; Laurita la delgadita no. Ella es una morra que no-tiene-mucho-que-decir, que no se mete con nadie” (17). Los hombres son extranjeros los unos para los otros, cada cual posee su espacio personal que defiende con un hermetismo que genera la incomprendición y son las mujeres, en este caso Laurita, quienes permiten la comunicación y la socialización. El otro llega con asuntos que provienen de otros planetas, es decir, de un territorio harto distinto al del personaje. Por eso reclama su espacio y exige respeto, no desea que nadie penetre en su interior, sus lentes oscuros son la frontera que impide ese paso, porque lo resguardan y ocultan. Para-

dójicamente, con su interlocutor, el lector del texto, así como con la mujer, el narrador se permite estar descubierto como deseando ser observado y conocido:

¿Crees que te estoy cuenteando? Asómate a mis ojos, aguántame la mirada, ¿ves?, me quito los lentes oscuros, ¿ves? Soy un tipo duro como este piso, soy un tipo duro que se ablanda de vez en cuando con la sonrisa de Laurita que es suave y brillosa como el cofre de un carro recién pintado (17).

El personaje hace partícipe a su interlocutor de una afirmación identitaria, porque está en constante búsqueda de su propia definición como ser individual y social; él entiende que es el producto de dos culturas distintas que se fusionaron para darle origen y, por ello, busca defender la existencia de ese territorio de cruce que es la calle que visita, porque en esa calle ve cifrada su naturaleza. Su constante insistencia en los rasgos de su personalidad buscan dejar claros los componentes de su ser, que asocia con la gente y el territorio fronterizos. En palabras de Llarena: “Y es que el espacio de la percepción es siempre una configuración de la conciencia, el resultado de nuestra interacción con el medio, tamizada lógicamente por nuestras propias impresiones y vivencias, determinantes en el conjunto de nuestra sensación espacial” (94). De este modo, el espacio, solo conocido mediante la intervención del personaje y filtrado por este, provoca una simbiosis indisoluble con el protagonista volviéndose ambos una sola cosa. Cuando el narrador habla de la calle, habla también de él mismo y de su situación emocional, trasladando sus conflictos a su contexto, objetivándolos. No es una calle que ve desde fuera, no es un barrio de faro rojo cualquiera, que puede atestiguar como en laboratorio, en un ejercicio de naturalismo; es, más bien, el pretexto para hablar de sí mismo y de su miseria personal; la descripción del espacio es la descripción de su alma. Así se presenta en el texto:

Te voy a decir cómo es esta calle, cómo es mi esquina, cómo es la raza que pasa por aquí en la noches. Sí sí, se trata de mi interpretación personal, ya sé que tú también puedes verla. Ya

sé, ya sé no me interrumpas... no tiene una iglesia o una cruz roja que la redima y la salve del infierno cuando se muera (Crosthwaite 21).

De esta manera, se incluye la reflexión sobre la subjetivación del espacio como una extensión del individuo, además se menciona otra carencia fundamental: la de la divinidad. El personaje atormentado por un pasado que desconocemos, por encontrarse apenas aludido por unas fotografías y unos pocos datos circunstanciales, oculta la verdadera tragedia. La iglesia y la cruz, totalmente ausentes en su vida, cancelan la posibilidad de salida y de redención. Quienes habitan esa calle, ese mundo, no tienen escapatoria, puesto que están condenados por sus pecados y esto porque el espacio ha calado hasta dentro de ellos, volviéndolos parte de su ser íntimo. Pero, como he expuesto aquí, el narrador no está hablando solamente del espacio, sino de sí mismo y esa condena que atribuye al lugar, más bien, es atribuible a su persona. Por ello, su relación con la mujer es igualmente irrealizable; no hay redención posible, pero no porque la zona no la tenga, sino porque él mismo no puede acceder a ella. Al descubrir que Laurita tiene una relación con el personaje llamado Ciruelo, al parecer proxeneta del burdel, el protagonista reflexiona:

¿De qué otra manera pudo haber sido? Laurita también es un sol, ¿por qué voy a pensar que sólo existe un mundo girando alrededor de ella?, ¿por qué no imaginar otras órbitas con otros planetas y otros satélites y las estrellas y meteoritos y asteroides y el pinche Ciruelo? (53).

De esta manera, el narrador abre la posibilidad de que así como él es el eje y centro del relato, del mismo modo, otros personajes lo son de su historia personal; sin embargo, ensimismado y retraído, no había percibido que esto fuera posible. Es en este momento, cuando descubre la realidad de los otros, que cae de su posición superior y descubre por fin la verdad. Los mitos de Ícaro y Faetón se repiten en esta obra. Tanto subió el protagonista y tan grandes fueron sus pretensiones que tuvo que adquirir el conocimiento de la peor manera:

—Qué te pasa, güerito, no te andes cayendo.

La verdad es que no ando cayéndome, ya estoy caído. Y con mucha dificultad me levanto. Veo a Laurita saliendo del bar y logro sentarme de nuevo. El Ciruelo regresa a su mesa. Esta vez Alan Ladd estaba borracho. No cabe duda que los tiempos cambian.

—Creo que no te has dado cuenta —dice el Beto—, Laurita es la novia del Ciruelo. Al rato regresa, no es la primera vez que pasa (49).

La presentación del héroe cinematográfico, borracho e imposibilitado para alcanzar la justicia, contribuye a la imagen de los intentos heroicos que han sido frustrados por las propias imposibilidades y por la realidad que se opone al sujeto. Pero la caída no es el único mito puesto en juego. No es que el narrador protagonista no pueda concretar su encuentro con Laurita, pues eventualmente, cerca del final de la historia, lo consigue; sino que además, tiene que partir hacia el otro lado para volver la semana siguiente, lo que lo convierte en un Sísifo condenado a repetir una y otra vez la hazaña.

Lo que derriba al narrador es descubrir que no es él quien ordena las historias. Finalmente toma conciencia de que hay otras historias y hay otros ejes con otras órbitas y eso lo pone de vuelta en la tierra. Su intuición sobre esta realidad lo había llevado desde el principio a reclamar su espacio, lo que lo situaba como eje y centro, mientras que los demás constituyan meros satélites de su persona. La dinámica del relato impedía que los demás personajes contaran su versión personal de los sucesos. Todos habían sido presentados por el personaje con vaguedad, sin precisar ninguno de sus rasgos, bastaba para calificarlos una palabra o un rasgo de físico o moral. Cuando la historia de Laurita irrumpió en el círculo del narrador este cae, porque ha descubierto que muchos otros tienen tragedias individuales semejantes a las suyas. Lo relevante aquí es que en ese lugar las historias pudieron encontrarse, aunque brevemente. El espacio principal reclamado con egoísmo por el narrador fue invadido por el otro, por la mujer; así como el territorio tematizado, el cronotopo de que se habló al principio, es constantemente penetrado por el

otro que carga su historia personal. Con esta puesta en juego de distintos niveles en el relato el autor homologa elementos de distinta categoría: el espacio de la narración reproduce el espacio temático, la frontera; por tal motivo, quien defiende su identidad termina por descubrir que esta también se nutre de la presencia de los otros; todo esto no solo en un nivel sociocultural, sino íntimo-emocional. Uno existe porque tiene contacto con el otro, y este contacto también forma parte de su persona.

El personaje, señalé antes, no adquiere en la concreción de su encuentro con Laurita la satisfacción total. Es un ser deseante en perpetua búsqueda. Por eso tiene que salir de ese espacio, para volver a la otra mitad de su ser, a la parte complementaria de su identidad. Oscila entre aquel lado y este lado, vuelve cíclicamente, como en una espiral sin término, a este espacio para no quedarse. Su exigencia y su deseo de que el territorio fuera suyo estaban justificados, pero, eventualmente, el otro espacio lo atrae hacia sí. Huir de uno o de otro es imposible.

Lo mismo ocurre a nivel del lenguaje. El protagonista oscila entre dos lenguas que trata de reconciliar, incluso a ese nivel se nota la ambivalencia sociocultural que lo conforma. Hablando de su pasado, en conversación de borracho, señala:

Enseñándoles el faquin inglés porque se supone que sólo el faquin inglés pueden hablar en mi país de mierda, land-of-da-faquin-fri [*land of the fucking free*]. Nada de español, ¿ves?, nada que se le parezca. Por eso he decidido, damas y caballeros, que he hoy en adelante, mi lengua será el spánich, ¿qué te parece? El spánich and ay guont spik enithing els [*spanish and I wont speak anything else*] (41).

Puede verse, en la disposición gráfica de la pronunciación del inglés, una pugna igual a la espacial; incluso lo dicho en inglés quiere ser español, está escrito como si se tratara de español. Y, justo cuando ha decidido que su lengua será la hispana, su afirmación categórica es puesta en lengua inglesa como si, aún deseándolo, no pudiera escapar de ella. A propósito del lenguaje en el espacio, Foucault señala:

Y si el espacio es en el lenguaje de hoy la más obsesiva de las metáforas, no es que ofrezca en adelante el único recurso; pero en el espacio es donde el lenguaje desde el principio se despliega, se desliza sobre sí mismo, determina sus elecciones, dibuja sus figuras y sus traslaciones. En él es donde se transporta –donde su ser mismo se “metaforiza” (196).

Estás ideas no se refieren al espacio geográfico o geopolítico, sino a la espacialidad del lenguaje, a sus posibilidades de disposición; pero es precisamente en este sentido en el que la reflexión del pensador francés es útil. El lenguaje es motivado o deformado por esos espacios dobles o antagónicos puestos en juego en el relato. Hay una coherencia con la doble identidad del individuo así como con una búsqueda personal de unidad. Pero tal unidad, siendo irrealizable, deforma igualmente el modo en que el individuo se expresa; por ello, su lengua oscila y busca un modo de expresarse que sea coherente con el hombre que enuncia, aunque claro, lo mismo se inclina para un lado que para el otro en una pugna irresoluble. Dice sobre esto Van de Wingard:

El hombre es un ser localizado. Su estado constitutivo es el aparecer arrojado sobre dos suelos primarios: la madre tierra y la lengua materna . . . pertenencia doble: a tierra y lengua. Las dos conforman la duplicitud del territorio. Porque tierra es, también, una trama de significación, en equivalencia a la lengua (6).

El protagonista de este relato tiene la desventaja de no pertenecer a una lengua o a un territorio en específico; su configuración personal es doble y, por ello, su modo de expresarse lo es también.

Lenguaje, espacio y referencia social funcionan de modo similar en el relato de Crosthwaite; en ellos es visible una ambivalencia de identidades que expone una búsqueda de pertenencia y definición. El personaje, que une estas tres categorías con su historia personal y con su narración de los sucesos, sirve de eje para todos ellos, con la paradoja de que él mismo es un centro doble con una misión similar: la de reconciliar aspectos antagónicos y disímiles que le dan

forma y que desea situar como problema fundamentalmente humano, no como problemática de política social. Ser doble también es ser, aunque eso no implique, necesariamente, pertenecer. Por ello el territorio es homologado a sus personajes, quienes han creado para sí ese espacio impreciso y diverso que es la frontera como un rasgo más de su esencia personal. Existiendo ese espacio, ellos pueden pertenecer y tener un lugar al cual acudir para refugiarse; un lugar al que pueden llamar propio.

Obras consultadas

- Berumen, Humberto Félix. *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2005.
- Bhabha, Homi K. *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Colombia: Labor, 1995.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Estrella de la calle sexta*. México: Tusquets Editores, 2000.
- Van de Wyngard, Fernando. *Ciudad*. Santiago de Chile: El Aristotélico siniestro, 2000.
- Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Llarena, Alicia. *Espacio, identidad y literatura hispanoamericana*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.
- Pavón, Alfredo, ed. *Púshale un cuento al piano (la ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala; Instituto Nacional de Bellas Artes; CONACULTA, 2003.
- Quackenbush, L. Howard. “La autoconciencia fronteriza y el tercer país en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite”. Pavón 149-175.
- Rodríguez Lozano, Miguel. *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2002.

Influencias platónicas en la cuentística arreolina

IRAM ISAÍ EVANGELISTA ÁVILA*

ERBEY MENDOZA NEGRETE*

Resumen:

Como parte de su creación literaria, Juan José Arreola utiliza ciertas referencias platónicas que matizan su prosa cuentística. En el siguiente trabajo ensayístico, se discurre entre tres de estos elementos: la visión de la pareja como Andrógino, el amor como una identidad daimónica y la dialéctica literaria. El análisis explicativo e interpretativo van guiados a través del método analógico, a saber: intra e intertextualidad, semántica (a la manera de Ricoeur y Beuchot) y pragmática.

Palabras clave:

Cuento, andrógino, daimon, dialéctica literaria.

En la cuentística de Juan José Arreola subyacen ciertos rasgos del pensamiento del autor que, al descubrirlos, nos dan la pauta para elaborar otro tipo de acercamiento y llegar a un nuevo horizonte. Este recurso fortalece la narrativa de “El último juglar”. El escritor utiliza la trama para dejarnos entrever su pensamiento, el cual, a través de la simbología utilizada, nos ubica por completo en el terreno de la interpretación literaria.

Arreola se sirve de la narración para desarrollar su visión particular del mundo y, de esta manera, el autor no solamente entrega

* Universidad Autónoma de Chihuahua.

al lector relatos de ficción, sino que también pone a nuestra disposición un ideario personal. Esta cualidad del relato arreolino nos invita a proseguir con el diálogo literario. Para comprender ciertos aspectos de su cuentística hay que aproximarse a las influencias platónicas que el autor de *Bestiario* cobija en su visión del mundo. Expondremos lo anterior con tres elementos alojados en la obra del narrador: la pareja, el *daimon* y lo que se llamará dialéctica literaria.¹

1. La reminiscencia platónica en Arreola

Dentro de la narrativa arreolina existen ciertas referencias y figuras discursivas análogas con respecto a las reflexiones platónicas. Se rescata una cita encontrada en *La palabra educación*, que nos guiará en adelante con el presente discurso:

La memoria hace que el espíritu, que el ser, responda a la situación presente con los recursos del pasado. Yo combino los datos del pasado y respondo, porque de todo guardo alguna reminiscencia. La famosa inteligencia es la capacidad de unir unas cosas con otras, de ligar hechos correspondientes. Hablo de Platón por medio de veinte o treinta autores que me han ayudado a comprender la grandeza platónica. Me importa Platón, aunque no lo haya leído personalmente y a fondo, porque yo soy platónico (104).²

¹ A partir de aquí el sustantivo *daimon* aparecerá sin cursivas para agilizar la lectura.

² Para evitar algún equívoco en cuanto al conocimiento de la obra de Platón por parte del narrador, siento necesario hacer la siguiente aclaración. En una charla sostenida con Orso Arreola, él mismo corrobora el conocimiento del filósofo por parte de Juan José Arreola: “Por supuesto que Arreola leyó y conoció a Platón. En su biblioteca tiene algunas ediciones de los *Diálogos*, puesto que él mismo decía ser platónico. No solamente en su narrativa, sino en ciertas actitudes de su quehacer diario”.

“El último juglar” señala que su pensamiento está influido por ciertas variables platónicas, pero deja en claro que no es un experto académico dentro de la filosofía platónica, sino que podemos mencionar que él “recobra” y que de cierta manera “vive” y comulga con el pensamiento del filósofo. Cabe apuntar que la cita anterior dicha por Arreola obedece a cierto pasaje dentro de los *Diálogos* de Platón, quien a través del personaje de Sócrates menciona la forma en que se presenta cierto conocimiento (por así llamarlo), que viene del pasado y que funge como un tipo de inteligencia. También hay que señalar que el proceso de reminiscencia consistía en hacer “recordar” lo que la persona había aprendido en una vida pasada por medio de ciertas preguntas, así el sujeto lograba “recobrar” lo adquirido antaño:

Saber no es más que recordar, y el recuerdo supone un conocimiento anterior; por consiguiente, si el alma se acuerda de cosas que no ha podido conocer en esta vida, es una prueba de que ha existido ántes. ¿No es cierto que nuestra alma, al través de la imperfecta igualdad que muestran los objetos sensibles entre sí, tiene la idea de una igualdad perfecta, inteligible é inaccessible á los sentidos? ¿No tiene asimismo la idea del bien, de lo justo, de lo santo y de la esencia de todas las cosas? Estos conocimientos no ha podido adquirirlos después de nacer, puesto que no son perceptibles á los sentidos, y es preciso que los haya adquirido ántes: “la consecuencia de todo es que el alma existe ántes de nuestra aparicion [sic] en este mundo, y lo mismo las esencias” (Azcárate 5: 12).

1.1 *El contexto arreolino de la pareja y el influjo platónico*

En primera instancia se desarrollará el contexto arreolino de la pareja. Es sabido que en la mayoría de los cuentos el autor jalisciense muestra el conflicto de la relación del hombre con la mujer. Es difícil encontrar la armonía de la pareja dentro de la trama; más bien lo inarmónico sobresale en los personajes. Existe una pasión, pero una que lleva a la aniquilación del otro. Dentro del cuento

“La trampa”, podemos encontrar ciertos parámetros que ayudarán a revisar esta situación. La voz de quien narra el acontecimiento nos describe la situación tensa que le provoca la mujer: “Cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva, mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror” (*Narrativa completa* 124).³ Desde un inicio la trama nos dispone un duelo entre ambas figuras; la mujer como víctima y victimizante, y la presencia masculina como receptor y víctima. La narración prosigue con semejante matiz: “La veo abrirse y cerrarse. Rosas inermes o flores carníceras, en sus pétalos funcionan goznes de captura: párpados tiernos, suavemente aceitados de narcótico” (124). Las referencias destructivas protagonizadas por esta insana relación obedecen a un conflicto de reintegración, de consumo o engullimiento. Pudiera mencionarse que son fruto del odio, pero de un odio basado en el amor, en el deseo de pertenencia de la pareja. Una codependencia que tiene su cúspide en la absorción de la persona. No obstante, esta situación destructiva del otro puede ser tratada como una reacción de complementariedad, de volver a ser uno; más allá de postulados simplistas de carácter misógino, la propuesta que nos aparece en los relatos a analizar obedece a un plano con mayor profundidad.

“Oh Maldita, acoge para siempre el grito del espíritu fugaz, en el pozo de tu carne silenciosa” (124). En esta última línea recibimos con mayor asertividad la voz del amante abrumado. Es en este momento donde podemos analizar dos diferentes, pero a la vez unidas situaciones. La primera es la evocación del parto y que en el autor es de vital importancia: “Venero y odio a la mujer. La veo siempre en equilibrio inestable. Ella es el verdadero ser, el ser original, la criatura total que nos llevaba dentro. Creo que en la división del parto original, a la mujer se le escapó el espíritu” (Arreola, *Y ahora*,

³ En *Y ahora, la mujer* se lee: “Cuando una mujer se acerca a darme el ensueño, además me acarrea la pesadilla. Ella me trae las semillas del amor y los gérmenes de la muerte” (12). Esta sentencia que el propio autor menciona en este libro (que es una recopilación de charlas de Arreola), obedece a una mimesis analógica, la cual recrea el pensamiento del autor y la plasma en su narrativa.

la mujer 17). Al mismo tiempo, el autor nos muestra, en sus propias palabras, lo siguiente: “Quien estudie mi obra debe verificar literariamente, porque para mí es fundamental, la imagen del parto” (Carballo, *Diecinueve* 380).

Empero, la figura del parto es una de dos cualidades recurrentes en la cuentística del narrador. También encontramos la figura de la pareja como un solo ser arrancado por el sino. Así, el autor representa esta unión y desunión de la pareja de la siguiente manera: “cada vez que el hombre y la mujer intentan construir el arquetipo, componen una criatura monstruosa, que es la pareja” (Beneyto 271). Al unirse el hombre y la mujer, crean un ser único que recuerda al “andrógino” que se menciona en el diálogo del “Banquete”, donde, por igual, se discurre lo que es el amor. No obstante, en la separación nace el conflicto, se transforma en esa entidad grotesca que se manifiesta en la pareja sentenciada a vivir junta: “la pareja es un molino prehistórico en el que dos piedras ruejas se muelen a sí mismas interminablemente, hasta la muerte” (Gómez 251).

Dentro de los *Diálogos* de Platón, se explica este ser al cual se hace referencia y del cual se originan los sexos de la raza humana: el andrógino. La entidad mencionada era un ser completo y bisexuado, en el cual la humanidad encerraba su plenitud. Empero, su orgullo y su vanidad lo llevaron a desafiar a los dioses. Zeus lo castiga partiéndolo en dos; de una mitad nació el sexo femenino y de la otra mitad el masculino. Hombre y mujer están condenados a buscar a su otro para lograr formar de nuevo la plenitud sentenciada, como se explica en el “El banquete” (Platón 222-29).

Juan José Arreola utiliza a este personaje mitológico para simbolizar la pugna entre los personajes de su narrativa. Es debido a esta separación o división del ser que se desemboca en la lucha cruenta entre sus antagonistas. Femenino y masculino se rebelan entre sí para absorberse y completarse, para apropiarse de su pareja y recobrar la plenitud. La desunión, la individualidad, permite que el personaje vague y que la libertad sea el motivo del conflicto. Mientras uno de ellos sea libre, el otro sufre, odia y anhela la complementariedad, cuya acción solamente llegará en el aniquilamiento, en el apropiamiento que dará como resultado la prevalencia del “uno”.

Dentro de este drama de la escisión de los géneros encontramos el cuento “Eva”, que pertenece al libro *Confabulario*. Al terminar la lectura del cuento, podemos deducir que su título y su discurso representan al género femenino histórico. La protagonista enfrenta al hombre y reclama sus derechos: “infinitamente violados. Durante cinco mil años ella había sido inexorablemente vejada, postergada, reducida a la esclavitud” (88). Los argumentos del personaje femenino son rebatidos por el eterno enamorado; empero, por más intentos de este: “a la muchacha todas estas cosas la dejaban fría” (88). La acción se desarrolla en una biblioteca, un lugar neutral debido a que ahí se aloja el pensamiento universal de la humanidad. Es hasta que el joven recuerda y cita a Heinz Wölpe, que logra acceder a la mujer:

En el principio sólo había un sexo, evidentemente femenino, que se reproducía automáticamente. Un ser mediocre comenzó a surgir en forma esporádica, llevando una vida precaria y estéril frente a la maternidad formidable. Sin embargo, poco a poco fue apropiándose ciertos organismos esenciales. Hubo un momento en que se hizo imprescindible. La mujer se dio cuenta, demasiado tarde, de que le faltaban ya la mitad de sus elementos y tuvo la necesidad de buscarlos en el hombre, que fue hombre en virtud de esa separación progresista y de ese regreso accidental a su punto de origen. La tesis de Wölpe sedujo a la muchacha. Miró al joven con ternura “El hombre es un hijo que se ha portado mal con su madre a través de la historia”, dijo casi con lágrimas en los ojos (89).

Lo anterior comulga con el pensamiento arreolino de la pareja y estrecha la analogía platónica del ser primigenio. En esta instancia incluso podemos acercarnos a ambas situaciones: parto y androginia. El ser andrógino (con carácter femenino) “da a luz” a un ente (masculino), el cual es la “mitad” del original. De esta manera, el discurso del conflicto, sea parto o mitológico, trata de explicar el arrebato, el ansia de recobrar al “único”. Dentro de la trama cuentística, la pugna entre géneros es el asalto por la totalidad original. La armonía existió

durante la condición andrógina o preparto; la inarmonía, en cambio, nace en el momento mismo de la separación. El arranque se convierte en incomprendión, miedo, odio.

Al volver con la intriga de los protagonistas ¿la pareja en la cuentística arreolina se ama? Otra característica de esta situación andrógina-preparto, es que existe un amor apasionado entre una o las dos partes. El amor en el discurso platónico y en el resto del género humano se basta con ser unilateral.

Podemos encontrar a través de las explicaciones dadas que la pasión trágica entre hombre y mujer añora la situación andrógina o preparto; al encontrarse ante este imposible la lucha emerge entre los contrincantes como reclamo, incomprendión. ¿Por qué entonces nace la trama de la pareja? He de aventurarme a decir simplemente que es porque ninguno puede bastarse por sí mismo; la respuesta es platónica: hombre y mujer están destinados a buscar su otra parte arrebatada. El intento de conciliación por ambas partes, naturalmente diferentes, crea la inarmonía y el perjuicio.⁴ Juan José Arreola utiliza la figura humana para explicar un género que no tiene ni los elementos intelectuales ni biológicos para resistirse a la tentación de unirse con su verdugo. Este género, activo o pasivo, es incapaz de resistirse a su ideal amoroso, cae por igual en el deseo, el ser poseído o apoderado: la meta inalcanzable de comprenderse en la unidad.⁵

⁴ En los personajes, el ejercicio de la libertad se gana haciendo un ejercicio de poder, esta situación se dirige en el sometimiento de la otra figura.

⁵ Algunos autores, como Antonio Gómez Robledo, mencionan que si Aristófanes es quien explica el mito del Andrógeno dicho mito puede ser reducido a una burla debido a que: “De lo que se necesita en esos momentos, y en un banquete sobre todo, es de un hazmerreír, y en ese terreno Aristófanes no tenía entonces rival, ni lo tuvo, a lo que nos parece, hasta Molière” (393). Aunque fuera cierta esta aseveración y el mito del Andrógeno fuera burla y no parte de la creencia popular, la pareja en Arreola sigue cumpliendo con la imagen simbólica debido a la búsqueda y al absurdo.

1.2 *Amor y daimon*

El amor que envuelve a la pareja arreolina cabe dentro de la exposición platónica, empero, existe un segundo elemento, pues no solamente puede explicarse a través del mito, sino que también comparte la característica daimónica.⁶ La participación del daimon, para justificación de este diálogo, se tomará como representante del amor.

En “El banquete” un joven Sócrates es aleccionado por Diotima. La filósofa le explica que el amor es un gran demonio o daimon, el cual fue engendrado en la celebración por el nacimiento de Afrodita. Los padres de este daimon, cuyo nombre es Eros, son Poros (sagacidad) y Penía (la carencia, la pena). Aparte de esto, Diotima explica las características heredadas por Eros:

En primer lugar, es siempre pobre, y lejos de ser delicado y bello, como cree la mayoría, es, más bien, duro y seco, descalzo y sin casa, duerme siempre en el suelo y descubierto, se acuesta a la intemperie en las puertas y al borde de los caminos, compañero siempre inseparable de la indigencia por tener la naturaleza de su madre. Pero, por otra parte, de acuerdo con la naturaleza de su padre, está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil cazador, siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría y rico en recursos, un amante del conocimiento a lo largo de toda su vida, un formidable mago, hechicero y sofista (Platón 246-49).

Si seguimos con la raíz platónica, el amor es proactivo al desequilibrio, un estado intermedio entre lo bochornoso y la temeridad. Esta situación dual corre entre lo execrable y lo sublime. La búsqueda y el encuentro de estos aspectos del Eros, son figuras irrevocables en la narrativa de Juan José Arreola. No podemos ne-

⁶ Anteriormente he trabajado la figura daimónica como “consejera” (Cf. Evangelista). Para lograr mayor unidad, en el presente discurso se trata como rasgo del amor.

gar la analogía existente entre el desenvolvimiento arreolino de la pareja y la exposición del Eros platónico; la desaventura del amor logra reproducirse en el cuento. En un inicio alterno se puede suponer el amor idílico, un plano donde ese amor logró alguna estabilidad armónica, ya fuera entre ambas partes o en sentido unilateral: pero en ese momento no existe trama, esta se desarrolla en su segunda fase de desequilibrio (expulsión o separación). El clímax se muestra dentro del sufrimiento del personaje, ahí es donde existe la narrativa, el momento de la literatura.

En ambas apariciones daimónicas, la arreolina y la platónica, la entidad tiene el carisma de lo familiar, de lo diario; no es una situación extraña o algún rasgo del tipo *deus ex maquina*; tanto para la cuentística como para el diálogo filosófico, el daimon es algo que mueve las decisiones de sus receptores y que los guía a través de su camino, en este caso en particular la decisión de caer irremediablemente en el amor al otro.

1.3 *Dialéctica literaria*

El tercer y último elemento dentro de este análisis corresponde a lo que llamaremos: dialéctica literaria. Juan José Arreola no solamente fue un maestro de la creación narrativa, sino también un docente de literatura. Al revisar sobre su propuesta educativa, Arreola se preocupa por mostrar lo que se puede aprender a través de la creación literaria, no solamente en aristas receptivas, sino como una forma de aprendizaje humanista que se da por medio del diálogo autor-texto-lector: “El propósito de un curso es introducir y aproximar, enseñar al alumno a conocer y a juzgar las obras del espíritu. Pero sobre todo a amarlas con amor consciente y nuevo, que es el único que puede darnos un conocimiento de ellas” (Arreola, *La palabra educación* 111). El maestro Arreola propone una actividad enseñanza-aprendizaje: al alumno se le muestra cómo puede acercarse a la literatura y cómo puede comenzar a elaborar juicios críticos a partir de ella. Propone un aprender a aprender a acercarse a la literatura y amarla. Con ello se apropia del conocimiento y de la obra de arte literaria. La literatura se vuelve el objeto de estudio

y esto se logra dentro del discurso activo de una dialéctica literaria:⁷ “No es necesario el formulario por escrito, sino sencillamente preguntar: ¿Cuál fue el resultado pedagógico? Y más importante todavía preguntar: ¿Cuál fue su experiencia humana con respecto al instructor? ¿Cuáles los valores de comunicación, de afecto, de solidaridad, casi de fraternidad?” (131). El ejercicio y desarrollo socioafectivo en el aula y la convivencia entre alumno y maestro, son piedra angular para construir el aprendizaje, no solamente de la literatura, sino del conocimiento en general: “El maestro debe comunicar su personal deleite de lector, ilustrar el estudio con metáforas, hacer del curso mismo una obra literaria llena de animación y movimiento, de emoción y fantasía” (134). El aprendizaje significativo de la literatura mueve la intención docente de “El último juglar”: el abordaje meramente lineal o normativo queda en el examen, pero el conocimiento verdadero de la obra literaria, la aprehensión del texto *poético*, es lo fundamental y lo constructivo para edificar el acervo cognoscitivo del lector.

Esta situación dialéctica maestro-alumno, de acción y recepción, creo que es un fin que se puede trasladar al de autor-obra-lector. Como se ha discurrido en este y otros ensayos, el pensamiento de Juan José Arreola se encuentra mimetizado en su obra literaria, y es muy probable que el maestro llevase esta idea del diálogo a su universo narrativo.⁸ El cuento arreolino busca el diálogo con el lector, pero creo que en su papel de maestro también desea enseñar algo al lector, algo del acto de leer.

Un fabulista como Juan José Arreola propone el discurso con el lector mediante el desenvolvimiento del texto; Arreola desea transmitir su mensaje, su propuesta de diálogo a través de la narración. Un gran fabulista que goza contando historias, o incluso inventándolas. ¿Se tratará más bien de un método didáctico para explicar

⁷ Los términos “enseñanza-aprendizaje”, “aprendizaje significativo” y “aprender a aprender” los retomo del enfoque constructivista de la educación y del Informe Delors.

⁸ Mímesis, como la define y maneja Paul Ricoeur.

ideas abstractas mediante metáforas e imágenes gráficas? ¿Será acaso que el cuento arreolino también muestra rasgos de enseñanza hacia el acto de leer?

Para ello, creo que algunos de sus cuentos siguen una trayectoria de dialéctica literaria. Así también comulga con la idea platónica de aprendizaje a través del cuestionamiento. Ahora, este diálogo puede llevarse a cabo a través de la recepción literaria y, más concretamente, como Hans Robert Jauss la explica, por medio de *poiesis*, *aisthesis*, y *catarsis*,⁹ o bien, buscar fines interpretativos análogos como es la hermenéutica literaria.

Esta comunión, que el autor propone por medio de su obra, busca atrapar al lector como: “una hormiga león, si son las hormigas león las que hacen un embudo en la arena para que sus víctimas resbalen al fondo. Cuatro palabras y zas, adentro” (*El último juglar* 289); donde se lleve la literatura a otro horizonte, contextualizarla y enriquecerla precisamente por medio del diálogo vivo, activo.

En Arreola, el lector debe preguntarse sobre lo que determinados cuentos brindan en cuanto a su propia recepción y aprendizaje de la obra literaria. Lo anterior transita en rangos de interpretación y enseñanza-aprendizaje, pues toda enseñanza y aprendizaje por naturaleza ejercen una interpretación. Las siguientes preguntas ayudan a la argumentación del proceso lector: “¿qué significa este

⁹ Con respecto a esto, Jauss menciona: “La función catártica no es la única transmisora de la capacidad comunicativa de la experiencia estética: también la transmite la aisthesis, cuando el observador, en un acto contemplativo que renueva su percepción, capta lo percibido como una comunicación del mundo ajeno, o cuando, en el juicio estético, aprehende una norma de conducta. Por otra parte, la actividad aisthética puede convertirse en poiesis: el observador puede considerar un objeto estético como imperfecto, abandonar su postura contemplativa y convertirse en co-creador de la obra, con lo que perfecciona la concretización de su figura y su significación. Por último, la experiencia estética puede incluirse en el proceso de formación estética de la identidad: así, cuando el lector acompaña su actividad aisthética con la reflexión sobre su propio devenir ‘por mucho que se diga, la validez del texto no procede de la autoridad de su autor, sino de la confrontación con nuestra historia vital, de la que nosotros somos autores, pues cada uno es autor de la historia de su vida’ (Zimmermann)” (77-78).

texto?, ¿qué quiere decir?, ¿a quién está dirigido?, ¿qué me dice a mí?, o ¿qué dice ahora?, y otras más (Beuchot, 28). O que pueden ir en un rumbo paralelo: “¿cómo funciona el texto?, ¿de qué habla el texto?, ¿qué me dice el texto?, ¿cómo he leído el texto?” (Casar 148). Estas y otras preguntas auxilian al momento de entablar el diálogo autor-obra-obra-lector; con ello se pueden alcanzar las siguientes metas: aprehender y comprender el relato, y llegar a un autoconocimiento del lector. Las respuestas nos enseñan a valorar de mejor manera la charla cuentística pues encontramos una interiorización al relato por medio de nuestra propia interiorización: nosotros mismos somos un repertorio de vivencias que nos ayudarán a abrazar las intenciones arreolinas:

La literatura nos ofrece la oportunidad de ensayar un procedimiento nuevo y antiquísimo, que tal vez pueda influir en los métodos generales de la transición del saber. Me refiero a la restauración, a la reanudación del diálogo verdadero entre el que trata de aprender y el que se propone alentar esa voluntad de conocimiento. Aquí es inevitable recordar al maestro callejero, ilustre por su vida y por su muerte, que hacía crecer sus pensamientos en las mentes ajenas, mediante las provocaciones de una dialéctica útil. En vez de implantar autoritariamente un conocimiento, le gustaba verlo surgir en su interlocutor, casi espontáneamente, porque el mismo no estaba seguro de la bondad de la semilla que había dejado caer en el surco, sino cuando la veía florecer en bellos y ajenos pensamientos (*La palabra educación* 141).

En esta etapa de alumbramiento, de reconocimiento, es donde podemos alcanzar el diálogo franco con el objeto; aprehendemos y comprendemos, logramos la obra de arte literaria: “El momento en que la literatura alcanza su eficiencia más alta es quizá aquel en que coloca al lector en la situación de recibir una solución para la que debe encontrar a su vez las preguntas apropiadas, aquellas que constituyen el problema estético y moral planteado por la obra” (Ricœur 3: 891).

Hay que considerar que, por medio de esta dialéctica literaria, el lector, la obra y el propio autor alcanzan un objetivo ulterior, uno que logra “una toma de conciencia” de su valor y trascendencia;¹⁰ este sería un momento significativo, ya que se puede hablar de libertad en el pensamiento, toma de conciencia del contexto y realidad que se vive y que se puede obtener a través de la obra literaria en general. Se da la oportunidad “al otro” (el lector participativo), de hacer o llegar a sus propias revalorizaciones y conclusiones.

Conclusiones

En los cuentos aparecidos dentro de este ensayo, entre los reunidos en las diferentes compilaciones, Juan José Arreola promueve la intervención del receptor como participante en sus obras. La palabra dialogada emerge entre los intereses del narrador y la disemina en el relato para quien desee involucrarse en el ejercicio refigurativo de la lectura: “Como Sócrates con Alcibiades y con Platón por testigo: ‘Al conversar tú y yo, intercambiando pensamientos, son las almas las que conversan’. Basta poner el alma en la conversación. Esto es lo que debe hacer un maestro cuando dialoga con sus alumnos” (Arreola, *La palabra educación* 142).

La forma en que el discurso arreolino se desenvuelve en parte de su creación narrativa se aproxima al pensamiento platónico. Ya sea mediante la relación entre el hombre y la mujer, la propuesta del amor como agente bivalente o la dialéctica literaria, el escritor se apoya en esta influencia para moldear la trama, crear el cuento y construir el diálogo literario.

¹⁰ Como lo maneja la pedagogía crítica de Paulo Freire.

Obras consultadas

- Arreola, Juan José. *Confabulario definitivo*. 5^a. ed. Ed. Carmen de Mora. Madrid: Cátedra, 2006.
- _____. *La palabra educación*. México: CONACULTA, 2002.
- _____. *Narrativa completa*. México: Alfaguara, 2003.
- _____. *Y ahora, la mujer*. México: CONACULTA, 2002.
- Arreola, Orso. *El último juglar: memorias de Juan José Arreola*. Guadalajara: Jus, 2010.
- Azcárate, Patricio de, trad. *Obras completas de Platón*. 11 vols. Madrid: Medina y Navarro editores, 1871. PDF.
- Beneyto, María. “Confieso que aprendo mucho riéndome”. Rodríguez 266-277.
- Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modo de interpretación*. 4a. ed. México: UNAM, 2009.
- Carballo, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo veinte*. México: Empresas editoriales, 1965.
- Casar, Eduardo. *Para qué sirve Paul Ricoeur en crítica y creación literarias*. México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- Evangelista Ávila, Iram Isaí. “Aproximaciones a dos cuentos de Juan José Arreola a través de la hermenéutica analógica”. *Hermes analógica* 5. (2014): 17-33. PDF.
- Gómez Haro, Germaine. “Soy un desollado vivo”. Rodríguez 247-254.
- Gómez Robledo, Antonio. *Platón: los seis grandes temas de su filosofía*. México: FCE, 1982
- Jauss, Hans Robert. “El placer estético y las experiencias básicas de la Poiesis, la Aisthesis y la catarsis”. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.
- Platón. *Diálogos*. Madrid: Gredos, 1988.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. 3 vols. México: Siglo XXI, 2009.
- Rodríguez, Efrén, comp. *Arreola en voz alta*. México: CONACULTA, 2002.

La construcción del lector en la narrativa policial de Borges. Teoría y práctica de ¿un género menor?

ALEJANDRA G. AMATTO CUÑA*

Resumen:

Los cuentos policiacos de Borges contribuyeron a que la recepción de este tipo de textos evolucionara, debido a que el argentino también reflexionó en sus ensayos acerca de las características de una narrativa en ocasiones menospreciada. Por el contrario, el autor de “La muerte y la brújula” estudió el tipo de lector que lo policiaco construye, lo cual lo llevó a reivindicar un relato que, desde su postura, contribuyó al enriquecimiento del panorama literario de su época. Borges además hizo hincapié en el rigor del cuento policial, el cual contrastó con otro tipo de literatura, en la cual imperaba lo que para él era “caótico”, como la supresión de personajes y argumentos. Sin embargo, Borges llevará a cabo una subversión del género que puede constatarse en el cuento antes mencionado, por ejemplo, en el cual las funciones tradicionales del policía y el criminal son puestas en entredicho, desde el momento en que estos no cumplen con determinados aspectos de la tradición (que el cuentista ya había analizado en sus disquisiciones ensayísticas en torno a Poe, Chesterton y Arthur Conan Doyle). El resultado es una nueva lectura de los modelos clásicos y la problematización de los caracteres que se ponen en juego en lo policial.

* El Colegio de México.

Palabras clave:

Policíaco, tradición, literatura argentina, recepción.

Si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

JLB, *Otras inquisiciones*

Entre 1930 y 1940, Jorge Luis Borges publica en revistas como *E/Hogar* y *Sur* la mayoría de las reseñas, prólogos y artículos que dedica al estudio de la literatura policial. En estos ejercicios metódicos, cuya recepción inicial podría haberlos remitido solo a algunos comentarios acerca de las características más importantes del género, se encuentra una propuesta teórica destacada que resume y contribuye a difundir los aspectos esenciales de este tipo de narrativa. Fue mediante esta labor crítica e interpretativa que Borges delimitó lo que consideraba las directrices más importantes del género policial y estableció, como señala Martha Castellino, su canon personal. Antes de esta década, existen solo algunos antecedentes acerca del interés que esta literatura suscitaba en el autor argentino como “un relato publicado en 1927 en *Martín Fierro*, llamado ‘Leyenda policial’ y luego incluido en *El idioma de los argentinos* (1928) bajo el título de ‘Hombres pelearon’” (Castellino 89-90).

Sin duda alguna los postulados más destacados del género, e incluso su delimitación –un debate nada sencillo al que me referiré más adelante–, se producen fundamentalmente por la capacidad del escritor de dar con las claves más elementales y necesarias para comprender y posicionar a la literatura policial como formadora de un tipo de lector específico que el propio género, bajo una serie de procedimientos y transformaciones paulatinas, irá construyendo. Este lector, necesariamente, debe apelar a la inteligencia y al agudo razonamiento para poder resolver el enigma que todo texto policial presenta. No es casual que en este mismo periodo se hayan escrito los dieciséis cuentos que conforman *Ficciones* (1944) y, entre ellos, “La muerte y la brújula”, que según el mismo Borges sería un intento del género policial del que no

estaba demasiado orgulloso, pues lo había llevado a un terreno simbólico que tal vez no era el más apropiado.¹

Sin el afán de contradecir al autor, el cuento “La muerte y la brújula”, además de establecerse como un texto esencial dentro de la literatura policiaca hispanoamericana, constituye con los artículos y reseñas que lo anteceden, un *corpus* referencial que será decisivo dentro de la evolución del género. De la integración de este *corpus* se desprenden dos aspectos que serán el objeto de análisis en este trabajo.

El primero de ellos se relaciona con el papel que jugó este cuento y los textos críticos en la transformación de la percepción literaria de la época acerca de la narrativa policial. El autor argentino no solo desarrolló una teoría del policial en sus reseñas y artículos sino que llevó esa teoría a la práctica, la transformó e incluso la superó en varios de sus cuentos: uno de los más significativos es, en este sentido, el protagonizado por Lönnrot.

El segundo aspecto que me interesa analizar es la percepción acertada de Borges acerca del tipo de lector que la narrativa policial crea y, en más de un sentido, construye. Para esto es imprescindible comprender su propuesta teórica, ya que la idea de un lector específico proviene del profundo conocimiento que este autor tenía del género. Asimismo, será necesario contemplar las demandas del lector tradicional, que obliga al escritor del policial a remitirse a un modelo esquemático y restringido para colmar sus expectativas.

Los aportes de Borges a la teoría del género policial, junto con la subversión de algunas de sus leyes y de diversos elementos clásicos en sus cuentos, demuestran que esta narrativa era una de las pasiones del autor en el periodo. De ahí su defensa y preocupación por explicar al policial como un género claramente constituido que, a pesar de sus muchos detractores, contribuía al enriquecimiento del panorama literario de la época.

¹ “He intentado el género policial alguna vez, no estoy demasiado orgulloso de lo que he hecho. Lo he llevado a un terreno simbólico que no sé si cuadra. He escrito ‘La muerte y la brújula’” (Borges, “El cuento” 197).

Al realizar una lectura detenida de las numerosas reseñas que Borges publica en las revistas del período destaca un hecho importante: la empecinada pero siempre sutil tarea de definir al género policial como uno de los más exquisitos en la literatura y no como uno menor. Si se observa esta polémica desde una perspectiva actual en la que “las distinciones genéricas han perdido interés, y los géneros sólo parecen haber sobrevivido para ser objetos del uso distante, la trasgresión o la mezcla” (Pastormerlo 17), la pugna por el posicionamiento del policial parecería ser estéril. Pero no deja de ser significativo que autores como Todorov extraigan de esta narrativa una rica fuente para establecer clasificaciones que no solo se aplican al género sino a toda la literatura. Así, el crítico distingue dos campos literarios de acción que se diferencian por la relación entre obra y género. Uno, el de la “gran literatura”, que comprende la ruptura y la heterogeneidad. El otro, denominado “literatura de masas”, está compuesto por la uniformidad y la obediencia a las normas del género.

En cuanto a la primera clasificación, el estudioso sostiene que “tout grand livre établit l’existence de deux genres, la réalité de deux normes: celle du genre qu’il transgresse, qui dominait la littérature précédente; et celle du genre qu’il crée” (56). Si para el crítico, todo gran libro establece la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, que dominaba la literatura precedente, y la del género que crea, de sus reflexiones se desprende una premisa importante: una obra literaria de cualidades excepcionales puede romper con la tradición a la que pertenece y fundar una nueva. Claro está, sin prescindir nunca de su antecedente, porque para modificarlo será necesaria la referencialidad que este impone.

En la segunda categoría de su artículo, Todorov sitúa a la novela policial, pues afirma que esta tiene normas propias: “Le roman policier a ses normes; faire ‘mieux’ qu’elles ne le demandent, c’est en même temps faire moins bien: qui veut ‘embellir’ le roman policier, fait de la ‘littérature’, non du roman policier. Le roman policier par excellence n’est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s’y conforme” (56). Aquí se presentan algunas elaboraciones fundamentales. Quien quiere “embellecer” a la novela

policial hace “literatura”, no novela policial. La novela policial por excelencia no es la que transgrede las reglas del género, sino la que se conforma a ellas. En este sentido, la literatura policial parecería no pertenecer al grupo que encabeza las rupturas dentro de los géneros. Como consecuencia de esta afirmación, viene una segunda premisa: las reglas del policial son fijas y en esta condición recae toda su esencia.

Algunos años antes, Borges ya había reflexionado acerca de las características que constituyen la esencia del género, y en su condición de “teórico no confeso” del policial, sostiene lo siguiente:

¿Qué podríamos decir como apología del género policial? Hay una que es muy evidente y cierta: *nuestra literatura tiende a lo caótico*. Se tiende al verso libre porque es más fácil que el verso regular; la verdad es que es muy difícil. Se tiende a suprimir personajes, los argumentos, todo es muy vago. *En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial* (“El cuento” 197).²

Tanto Borges como Todorov coinciden en que el policial requiere de la estabilidad y del orden para mantener su condición de género. Pero existen dos elementos que me parece necesario distinguir entre sus afirmaciones. El primero es que mientras el crítico de origen búlgaro se refiere fundamentalmente a la novela, Borges se centra en el relato breve y, específicamente, en el cuento. Este no es un asunto superficial, ya que para el escritor “el género policial se presta menos a la novela que al cuento” (“Wilkie” 49). La novela policial, al tener características centrales inamovibles y necesarias por definición, está sujeta a ellas y corre muchas veces el riesgo de automatizarse. En cambio, el cuento policial por su extensión y características no parece tener que estar sometido a todas las reglas que rigen a la novela. Una prueba clara de ello son los textos policiales que Borges publica en *Ficciones*, un libro en el que los

² Las cursivas son mías.

cuentos responden a “irrealidades visibles del arte, reflexiones estéticas, [que] serán el punto de llegada. Allí se resuelve (se disuelve) la contradicción. Por eso el principio estético de *Ficciones* es buscar irrealidades que confirmen el carácter alucinatorio del mundo” (Ramos 164). Características que, evidentemente, desde la perspectiva de Todorov no regirían los textos policiales.

El otro aspecto que me parece importante señalar y que está íntimamente relacionado con el anterior es la postura totalizadora que en cuanto a género asume Todorov. Para ello me baso en la propia obra de Borges. El escritor observa que “los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe” (“El cuento” 189). Cuando Todorov postula su idea de ruptura genérica no toma en cuenta el papel fundamental del lector quien es, finalmente, el que procesará el grado de la ruptura.

Contraponiéndose con esta propuesta de funcionamiento de la narrativa policial, en la que se apoyan algunas concepciones que solo reconocen el género a través de manifestaciones convertidas en estereotipo, existe:

otra tradición del policial que se escribe bajo el régimen de las literaturas de “autor”. Todos los rasgos antes mencionados que definen la producción de una literatura de masas aparecen, en esta zona del policial, invertidos: esta literatura policial se aparta del estereotipo, porque en este espacio la norma consiste en transgredir o usar libremente los géneros, su público es más reducido y homogéneo (Pastormerlo 19).

A este grupo, sin duda alguna, pertenecen los textos policiales de Borges. Pero ¿cómo lograr subvertir un género? Es decir, ¿cómo incluir parte del mismo como componente en una síntesis o clasificación más abarcadora o considerarlo como parte de un conjunto más amplio o como caso particular sometido a un principio o norma general? Las ficciones y ensayos de Borges muestran cómo “los procedimientos formales del policial son eficaces para la pre-

sentación de cualquier idea o problema, aun de aquellos que, por su tema, no guardan afinidad con el género” (Parodi 80). Borges obtuvo la solución al problema de la “ruptura” o “subversión” del mismo, sistematizando primero que nada las características esenciales del genuino relato policial. Para el escritor argentino esta narrativa “rehúsa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva... Las cotidianas vías de la investigación policial –los rastros digitales, la tortura y la delación– parecerían solecismos ahí” (“Los laberintos” 96).

Borges prefiere el relato policial breve por encima de la novela. Sostiene que el primero es de “carácter problemático” y estricto, mientras que el segundo, “linda con la novela de caracteres o psicológica”, similitud que parecería no agradarle. Para el escritor, el código del cuento policial clásico se resume en seis puntos: 1) un límite discrecional de seis personajes, 2) declaración de todos los términos del problema, 3) avara economía en los medios, 4) primacía del cómo sobre el quién, 5) el pudor de la muerte, 6) necesidad y maravilla en la solución (“Los laberintos” 96-97). El primer punto es la causa fundamental que según Borges propicia el hastío y la confusión de todos los *films* policiales. La excesiva cantidad de sujetos colocados en una misma historia provoca que ninguno de ellos logre atrapar la atención del lector y solo consigue que este confunda sus acciones con las de los demás personajes.

Para el autor, el famoso escritor de las sagas de Sherlock Holmes, Conan Doyle, es quien más incurre en la segunda falta, pues apela a estrategias de escamoteo de información graves que van en detrimento del lector como “leves rastros de ceniza” recogidos a espaldas de este, y provenientes de un único y exclusivo lugar que solo el detective conoce. O peor aún, un culpable desconocido, “terriblemente desenmascarado a última hora”, una de las maniobras más innobles que puede cometer un autor del género. En los buenos cuentos policiales: “el criminal es una de las personas que figura desde el principio” (“Los laberintos” 97).

En lo que se refiere a la *avara economía de los medios*, Borges sostiene que este procedimiento de duplicidad de un mismo personaje solo será válido si no se recurre a soluciones simples como una bar-

ba postiza o una voz extranjera impostada. El recurso debe basarse en “distintas circunstancias y nombres”. La *primacía del cómo sobre el quién*, es otro de los principios que más seducen al escritor y se relaciona con el carácter razonador de los personajes. Asimismo, el *pudor de la muerte* es uno de los principios que caracterizan a la literatura policial inglesa, referente esencial del género.

El último principio, *necesidad y maravilla en la solución*, delimita la realidad del problema, y su disposición para una sola solución, que deberá maravillar al lector sin apelar nunca a explicaciones esotéricas o fantásticas. Una de las mayores virtudes del relato policial es:

la presentación y refutación de hipótesis falsas. Es en esta sucesión de hipótesis donde el cuento policial se confunde con el fantástico porque hasta que no llega la explicación última, que suele ser racional y cotidiana, las hipótesis intermedias sugieren hipótesis terribles, fantásticas o sobrenaturales. Este es, precisamente, el esquema de todos los relatos de Chesterton (Castany 9).

Borges plantea que el escritor inglés logra conjuntar los dos géneros –el fantástico y el policial– que Poe siempre mantuvo separados. En cada una de las historias de la saga del padre Brown, Chesterton “presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo” (“Chesterton” 72). Esta es una de las características que más admira y distingue de su prosa.

El policial tendrá como premisa un crimen que plantea un enigma que apela al razonamiento lógico para su resolución y no a mecanismos científicos simples. Para Borges el gran novelista del policial “suele proponer una aclaración vulgar del misterio y deslumbrar a sus lectores con una solución ingeniosa” (*Half-Way* 217). Esta debe ser inesperada, nunca sobrenatural o fantástica. Con esto, se obtiene “otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual” (“El cuento” 193).

Pero ¿dónde se inicia esta tradición del policial de enigma que tanto seduce a Borges? Para el escritor existe un precursor excepcional del género y un cuento fundacional del mismo: Edgar Allan Poe y “Los crímenes de la calle Morgue”. En su análisis sobre la importancia que el autor estadounidense tuvo para la narrativa policial, Borges sostiene que Poe no quería que este fuera un género realista, “quería que fuera un género intelectual, un género fantástico..., pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia” (“El cuento” 193). Estas afirmaciones son muy significativas, ya que a pesar de colocar en la figura de un norteamericano la invención del género, Borges se inclinará siempre por la tradición inglesa, en particular la de Chesterton, rechazando los rumbos posteriores que la literatura policial tomó en Estados Unidos hacia la novela negra.

El gran aporte de Poe al relato policial fue su contribución para la conformación de este como género intelectual, basado en lo ficticio. En uno de sus cuentos *modelo*, “La carta robada”, el crimen se descubre “por un razonador abstracto y no por delaciones, [o] por descuidos de los criminales” (“El cuento” 195). Este elemento puede representar para el lector contemporáneo un principio muy elemental, como afirma Borges. Se podría pensar que los argumentos de Poe “son tan tenues que parecen transparentes. Lo son para nosotros, que ya los conocemos, pero no para los primeros lectores de ficciones policiales; no estaban educados como nosotros, *no eran una invención de Poe como nosotros*” (194).

Esta reflexión de Borges es esencial para la compresión de todo el género y, fundamentalmente, para entender el papel de la construcción del lector en la narrativa policial, porque es fascinante asumir que un género literario no solo se constituya como tal sino que *invente* un tipo de lector que hasta ese momento no existía. Si a esto le sumamos la intención de apelar a la inteligencia y el razonamiento como elementos esenciales de su constitución, la fascinación resulta doblemente atractiva. Cristina Parodi resume las leyes del género después de la aparición de los cuentos del autor de esta manera:

Desde Poe, el esquema del policial queda, pues, formalizado. La trama se centra en un caso, presentando como *un* misterio –en general, un crimen– aparentemente irresoluble, pero para el que hay *una* solución, a la que se llega por el ejercicio de la razón. El relato debe reproducir el camino intelectual recorrido por un personaje –el detective– en sus esfuerzos por descubrir la identidad del criminal. Cumpliendo un plan rigurosamente lógico y orientado al desenlace, el policial narra la historia de la investigación, que lleva a la reconstrucción de la oculta historia del crimen. Las leyes del género imponen argumentos, funciones actanciales y reglas de composición de la trama, como la presencia de un detective razonador –y, preferentemente, exótico–, la intervención de un colaborador algo ingenuo y de policías faltos de imaginación; la ubicación del crimen o de los potenciales culpables en un espacio limitado, que encierra las claves del enigma; la introducción de indicios falsos que conducen hacia sospechosos que deben ser pronto descartados; la verificación de datos y coartadas que obliga a cambios de perspectiva y a la formulación de hipótesis (80).

Una vez expuestas las particularidades del género, conviene reparar más detenidamente en esta idea de “construcción” del lector y de sus múltiples características aplicadas a la narrativa policial. La historiografía literaria tradicional ha destacado siempre el papel del autor en los acotados procesos de transformación social que produce un texto literario. La importancia de una obra se ve ligada en muchos casos a episodios biográficos, procesos experimentales y corrientes literarias a los que el autor pertenece. Dentro y fuera de un posible canon literario se hacía evidente que para la tradición clásica de la teoría, la influencia del escritor ante los procesos de recepción de la obra era la única existente. El papel del lector se consideraba pasivo y su actitud ante la lectura se remitía a una recepción lineal del texto. No quiero decir con esto que el autor no pensara en un público como destinatario de su obra, todo escritor narra para alguien. Pero esta condición no impide que muchas veces se olvide

que, como sostiene Harald Weinrich, “la comunicación literaria es un juego con papeles repartidos de antemano” (199).

Parece un motivo obvio y podría decirse que el reconocimiento del pacto ha estado presente desde el origen de la literatura. En la época clásica griega, autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides tenían en cuenta la importancia de generar conflictos emocionales que produjeran en el auditorio una experiencia catártica. En el siglo XIX, los autores se dirigían a su lector en los prólogos o notas introductorias de la novela realista, e incluso interrumpían el relato al evocar de manera expresa la presencia del lector con frases como “recordará el amable lector”, etc. Pero este tipo de estrategias narrativas tenían en cuenta a un tipo específico de “consumidor literario” y no a un lector individualizado. Su incidencia en el acto recíproco de la lectura posee múltiples características y su papel no es menor, no se puede olvidar que el lector “también tiene derecho a ser tenido en cuenta. Por él hay literatura” (Weinrich 199).

La formalización del lector específico resulta importante para cualquier género, pero imprescindible para la literatura policial. Los lectores que frecuentan esta narrativa generalmente conocen sus modalidades, sus requisitos y sobre todo, sus exigencias. No es casual entonces que desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, se haya producido esta toma de conciencia acerca de la función que cumple el lector, pues los géneros como la literatura policial dan noticia de ello. El surgimiento del policial y el lector creado por Poe indican, como afirma Weinrich, que un texto literario:

no presupone cualquier tipo de lector, y el hombre que sabe leer no leerá cualquier libro. Los autores –y naturalmente también los editores y los libros– saben muy bien esto; escriben para un determinado tipo de lector. ¿Cuáles son las conclusiones que podemos extraer de todo esto para la historiografía literaria? Por ahora, sencillamente que tiene la obligación de ocuparse no sólo del autor, sino también del lector (200).

Para Borges, este no fue un cambio menor: en “El cuento policial” afirma que quien lee una novela policial está lleno de sospe-

chas porque “es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial”. El autor enfatiza que el aporte fundamental del relato policial es la creación de “un tipo especial de lector” (“El cuento” 190). Gracias a esto, evidencia todas las posibilidades creativas del género contenidas en las “complejas relaciones entre escritura y lectura: el escritor crea el género; la reiteración de las convenciones genéricas refuerza las estrategias de lectura necesarias y crea a un lector” (Parodi 83-84).

Pero esta conjunción de elementos tan excepcional, no impide que la fórmula del policial pueda desgastarse, pues los requerimientos del lado de la recepción serán mayores: “un lector crecientemente más experto exige la transformación de las leyes de la narración” (84), por lo que el escritor deberá descubrir otras. Los textos policiales incluidos en *Ficciones* como “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La muerte y la brújula” son una muestra clara de ese descubrimiento. Como apunta Parodi, el lector del policial sabe que su texto es trámoso y encierra un enigma:

que avanza hacia una respuesta que protege, que el escritor quiere desoriento y sólo entrega verdades parciales. Por eso, es un lector suspicaz, escéptico, y su estrategia de lectura se basa en la desconfianza, la duda, la incredulidad. A diferencia de la novela realista, que prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal, el policial no esconde ese carácter y no exige de sus lectores, como aquella, una suspensión de la incredulidad para que el universo de la ficción sea aceptado. El lector de policiales es un detective que –en el proceso de la lectura– va realizando una investigación independiente: elabora hipótesis, las modifica, las descarta, formula otras nuevas, cambia de perspectiva, sospecha el disimulo o la mentira detrás del comportamiento de los personajes, toma en cuenta la menor indicación textual como si todo dato comportara un indicio (83).

Una vez esbozadas las características del género y de sus lectores, se puede establecer la forma en que Borges subvierte ambos en

sus relatos. Un modelo que ejemplifica con claridad la ruptura de algunos parámetros es, como ya mencioné, el cuento “La muerte y la brújula”. En el prólogo a “Artificios” (1944), Borges afirma que hay dos textos en este apartado de *Ficciones* que merecen especial atención. Uno de ellos es este cuento perteneciente a la tradición del género policial. A pesar de contener nombres extranjeros (alemanes, escandinavos), “ocurre en un Buenos Aires de sueños” (“Prólogo” 517) y su trama será un ejercicio constante que postula convenciones de la narrativa policial y que al mismo tiempo las subvierte.

El relato inicia con una afirmación categórica que pone en alerta al lector, Erick Lönnrot, el detective prototípico del policial de enigma, quien se compara con Auguste Dupin, no logrará impedir el cuarto crimen, pero sí preverlo, algo que contrapone la premisa del investigador que siempre consigue vencer al criminal. El detective, como señala Parodi, “se anticipará al asesino y preverá sus acciones futuras; pero también sabe que esta previsión no impedirá que el asesino lleve adelante su plan. El relato soporta esta transgresión de las leyes porque descansa en una compleja elaboración de la trama que, a pesar del antícpio, asegura que el lector difícilmente podrá dar con la solución” (85). La estrategia de identificación entre personaje y lector permite que la sexta ley del policial se cumpla, y protege a su vez otros principios y recursos dentro del texto. La rigurosa maquinaria del policial implica que “el escritor manipule esos recursos de modo que, por una parte, la narración avance linealmente hacia la identificación del culpable y, por otra, postergue el descubrimiento de la verdad, *o sea que mientras orienta al lector hacia la solución, lo desvíe de ella*. Este requisito es inherente a un relato que está construido desde y para el final, y que no puede prescindir de la sorpresa como efecto literario” (80).³ A pesar de la elaborada configuración formal del texto, y las variantes que se introducen, Borges no prescinde del precepto básico de un final que maravilla al lector, pues la infracción de esta ley desdibujaría la esencia del cuento.

³ Las cursivas son mías.

Asimismo, la configuración simbólica del relato acerca de “los procesos de conocimiento y el detective como un símbolo del modo dogmático o racionalista de concebir la razón” (Castany 2), tendrá en el personaje de Lönnrot a su referente. La elección de un individuo con sus características y su identificación con el protagonista de “Los crímenes de la calle Morgue” y “La carta robada” no es casual y se adelanta desde el inicio de la historia: “Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr” (“La muerte” 535). Dupin es la representación del detective que apuesta a la razón y desde su aparición, parafraseando a Borges, los burocráticos jefes policiales han tenido infinitos espectadores, pero el especulativo personaje de Poe, unos pocos. Para el escritor argentino por cada “detective razonador –por un Ellery Queen o Padre Brown o Príncipe Salezki– hay diez descifradores de cenizas y examinadores de rastros”. Y remata: “El mismo Sherlock Holmes –¿tendré el valor y la ingratitud de decirlo?– era hombre de taladro y de microscopio, no de razonamientos” (“Jorge” 289).

No obstante la similitud, el narrador se encarga de hacer una sutil precisión: Lönnrot no es Dupin. En la formalización conceptual del segundo no caben algunas características del primero. Como en todo policial de enigma, el lenguaje es un elemento esencial para la construcción del texto. La inclusión de la conjunción adversativa “pero” sirve para introducir uno de los tantos indicios que, fiel a su naturaleza, solo podrá cobrar sentido en una relectura.⁴ Las dos características que suceden esta palabra –aventurero y tahúr– bastarán

⁴ Según el diccionario de la DRAE la primera acepción de *indicio* implica “un fenómeno que permite conocer o inferir la existencia de otro no percibido. *La fuga del sospechoso fue un indicio de su culpa*” o como segunda definición: “Cantidad pequeñísima de algo, que no acaba de manifestarse como mensurable o significativa. *Se hallaron en la bebida indicios de arsénico*”. s.n. (DRAE). Para los fines de la literatura policial y de la fantástica, el indicio es uno de los elementos más significativos de la narración, y cobra su función esencial en la relectura del texto, pues es durante este proceso que el lector se percata de su existencia y de la importancia estratégica que tiene en el relato. Entre otras funciones el indicio contribuye a la estructuración de la historia.

para comprender *a posteriori* algunas claves del relato, pues las particularidades de la personalidad del detective conducirán su análisis por un campo “válido” para el esquema racional del personaje y del lector, pero “inválido” para los fines prácticos del verdadero conflicto.

A pesar de la exaltación de la figura analítica del detective, en “La muerte y la brújula” existe un desafío a la incuestionable conducta hipotético-deductiva. La eficacia detectivesca del personaje, en el que se resumen todas las capacidades intelectuales que tanto seducen al Borges lector, se ajusta a las convenciones impuestas por el género; pero será precisamente esa eficacia intelectual y racional la que impedirá que, tanto lector como personaje, no asuman como válidas las pesquisas más elementales de la investigación. El modelo del detective rompe su convención en este sentido, pues el razonamiento analítico no llevará a la “verdadera” solución, sino a la trampa preparada por Scharlach, el tercer y el más astuto de los detectives del cuento. Como sucede muchas veces en la realidad, la explicación más sencilla será la acertada. Mientras Lönnrot busca la respuesta de los crímenes en el conflicto religioso y la cábala judía, el criminal Scharlach –quien orquesta junto con Daniel Azevedo el primer crimen que, circunstancialmente deriva en el asesinato de Yarmolinsky– conoce a través de los periódicos los detalles de la investigación. De esta manera comienza a planear su venganza. Como afirma Parodi:

“La muerte y la brújula” complica el modelo del policial ya que el lector creado por el género se atiene a las normas, convencido de estar colaborando con el detective en la investigación de un crimen pasado, reuniendo indicios que lo conducirán a descubrir la identidad del asesino de Yarmolinsky. El inesperado desenlace le revela que, sin saberlo, *también* ha estado colaborando con el criminal, ayudándolo a preparar un crimen futuro, y cuya víctima será el detective (87).

La figura de Lönnrot es la del investigador quien, guiado por la razón, la erudición y el reciente conocimiento cabalístico adquirido, se excede en sus premisas intelectuales, para transformarse en un

modelo que todo “escritor escéptico busca evitar en la realidad y castigar en la ficción” (Castany 4). El juego que implica la enorme confianza con las reglas del policial cuestiona desde el comienzo la postura de la razón como dogma. Nuevamente, Borges invierte las reglas y contradice los principios en los que más parece creer como teórico del género. Así, una de las investigaciones del cuento se desarrollará por las vías y las convenciones del policial de enigma. El lector seguirá atentamente los caminos trazados por Lönnrot, el personaje con el que obviamente desea identificarse. En realidad no se enfrenta a:

indicios referenciales dejados por el criminal, sino a indicios textuales, colocados por el escritor para ir controlando la solución del enigma. Así como el detective sigue directamente las pistas del asesino, el lector sigue las del narrador. Para descubrir las trampas que éste le va tendiendo, para descifrar sus estrategias y los artificios de composición del texto, debe identificarse con él, ser su doble (Parodi 83).

Junto con Lönnrot, despreciará todas las hipótesis de una segunda investigación, que plantea Treviranus –el clásico y aburrido jefe de policía– por considerarlas como el detective, posibles “pero no interesantes”. Mientras tanto, el criminal Scharlach emprende una tercera y más eficaz pesquisa. A espaldas del astuto Lönnrot, y más aún, a espaldas del lector, se produce la más importante de las averiguaciones: lograr obtener las claves más significativas de la mente del investigador, es decir, convertirlo en el objeto de estudio para llevarlo a su muerte. Para John T. Irwin esto es posible porque Scharlach toma en cuenta el orgullo intelectual del investigador: “[Scharlach] has counted on the fact that the detective would solve the arcane clues Treviranus missed and that Lönnrot’s intellectual pride would blind him, would make him think that because he was one jump ahead of the police, he was one jump ahead of the criminal as well” (30).

Al finalizar el cuento, la explicación que concluye y cierra el ciclo de la investigación/narración no la realiza Lönnrot, el detective

con el que el lector se ha identificado, sino el criminal Scharlach, quien hasta ese momento no había tenido voz en el relato. El criminal no solo suplanta el papel del detective, sino que lo vence. El cuento concluye “no en el momento en que se revela la solución, sino en el momento en que se comete un nuevo crimen, que –contra toda ley del género– ha sido precedido por su explicación a cargo del propio asesino” (Parodi 87). Si bien Borges transgrede con el final este último precepto del género, lo reafirma en dos puntos esenciales. El primero y el más importante, es que la conclusión del cuento sigue siendo sorpresiva, incluso doblemente sorpresiva, ya que no solo el lector se desconcierta con la revelación final, sino que el propio detective es “traicionado”, de alguna manera, por el autor. La segunda es que la muerte de Lönnrot –quien incluso hasta lo último, no abandona su carácter racional y especulador– cumple con la quinta ley del relato establecida por Borges: el pudor ante la muerte.

Para la escritura de “La muerte y la brújula”, la fórmula extraída de los relatos de Poe es eficaz pero no suficiente. Borges, como lector de la novela policial y como un lector creado por Poe busca ir más allá, pues “escribe para un lector más escéptico” que este. Al mismo tiempo “que respeta las convenciones y conserva las bases sólidas de la narración, no cesa de desviar el modelo de su norma, introducir variantes, y ser un óptimo campo para las búsquedas experimentales” (Parodi 84).

Desde sus comienzos el género policial toma el modelo del detective como un símbolo inequívoco de la razón. En el cuento se produce una transgresión importante de este aspecto. “La muerte y la brújula” da una lección al lector: los caminos unívocos y las fórmulas exactas no existen en la literatura –al menos en la de Borges– y, los pactos contraídos por ambos sujetos –entendidos como emisor y receptor del texto– no siempre se cumplen. Por esa razón, no estoy de acuerdo con las conclusiones a las que llega Bernat Castany Prado sobre el conflicto del cuento aquí analizado. El crítico afirma que Lönnrot es una figura:

especialmente atractiva para un escritor de tendencia escéptica como Borges, que convencido de que todo conocimiento es improbable, [quiere] *humillar* en la ficción a todos aquellos que pretendan exceder los estrechos límites de conocimiento que nos han sido impuestos. De modo que al hacer que los detectives que aparecen en su obra fracasen en sus investigaciones, lo que está haciendo Borges es reformular a la luz de su “escepticismo esencial” uno de los géneros literarios más afines a la modernidad (13).

Si bien existe una interpelación al uso acérximo de la razón, Erick Lönnrot no es en ningún momento humillado. Su final no se sustenta en un cuestionamiento moral que implique vergüenza o deshonra. La “derrota” de Lönnrot no envuelve necesariamente una pérdida desde el punto de vista intelectual. El detective siguió un método analítico adecuado que lo condujo acertadamente al lugar al que tenía que llegar. Solo eso explica la fascinación que le produce la trama expuesta por Scharlach antes de ultimarlo. Lo único imprevisto por Lönnrot, al igual que para el lector –quien es el que recibe la verdadera lección del texto– es que la resolución del crimen no implica que pueda evitarlo.

Al cierre del cuento, los tres enigmas se esclarecen. Lönnrot llega al final del caso; Treviranus logra de manera hipotética y sin saberlo solucionar el suyo y, por supuesto, lo mismo sucede con Scharlach. Los tres “detectives” resuelven los tres casos y cada uno de ellos obtiene un desenlace. El primero va hacia su muerte, el segundo obtiene al final de la historia el reconocimiento del lector, pues su teoría sobre el crimen era la acertada y, el tercero, logra consumar el plan que se propuso: asesinar al hombre que capturó a su hermano y lo hirió a él terriblemente. Todo esto llega a manos del lector cuando el cuento concluye, pues en la novela policial “lo que importa es el futuro” (Parodi 83). Finalmente, como afirma Casteillino: “el texto policial se presenta como un desafío a la inteligencia del lector y al ejercicio de su propia capacidad analítica. También es evidente que, esa primacía de lo intelectual que constituye el fundamento más genuino del género se aviene perfectamente con el

temperamento de Borges, con sus inclinaciones, con sus hábitos mentales” (104).

Todo texto plantea un desafío de lectura, lo que no implica que su grado de elaboración siempre apueste a la transformación del contexto social en el que se desarrolla. A pesar de que esta condición no siempre se cumple, existe otra premisa fundamental que necesariamente debe ser atendida por el autor de una obra que se inserte dentro de parámetros tan estructurados como los de la narrativa policial: la normatividad no puede ser nunca una restricción para la constante innovación del género.

Los cuentos policiales de Borges son una prueba de ello. Tanto en la teoría como en la práctica, el escritor logró innovar varias características de un género que parecía imposible subvertir. Su profundo conocimiento del relato policial, pero más que nada, su condición de lector del mismo y sus exigencias como tal, le permitieron dar con las claves más importantes de este tipo de literatura, para hacer en definitiva lo único y más importante que se puede hacer con ella: transformarla.

Obras consultadas

- Borges, Jorge Luis. “El cuento policial”. *Obras Completas* IV. Barcelona: Emecé, 1996. Impr.
- _____. “*Half-Way House*, de Ellery Queen”. *Obras Completas* IV. Barcelona: Emecé, 1996. Impr.
- _____. “Jorge Santayana”. *Obras Completas* IV. Barcelona: Emecé, 1996. Impr.
- _____. “Los laberintos policiales y Chesterton”. *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus textos*. Ed., introd., pról. y notas Emir Rodríguez Monegal. México: FCE, 2003. Impr.
- _____. “La muerte y la brújula”. *Obras Completas* I. Buenos Aires: Emecé, 2005. Impr.
- _____. “Prólogo”. *Obras Completas* I. Buenos Aires, Emecé, 2005. Impr.
- _____. “Sobre Chesterton”. *Obras Completas* II. Barcelona: Emecé, 1996. Impr.

- . “Wilkie Collins. La piedra lunar”. *Obras Completas* IV. Barcelona: Emecé, 1996. Impr.
- Castany Prado, Bernat. “Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges”. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos* 11. (2006): 9. Impr.
- Castellino, Marta Elena. “Borges y la narrativa policial: teoría y práctica”. *Revista de Literaturas Modernas* 29. (1999): 89-90. Impr.
- Irwin, John T. *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994. Impr.
- 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. Impr.
- Pastormerlo, Sergio. “Dos concepciones del género policial. Una introducción a la narrativa policial borgeana”. *Literatura policial en la Argentina. Waleis, Borges, Saer*. Buenos Aires: Universidad de la Plata, 1997. Impr.
- Ramos, Gabriel. “Razón y sueño en las *Ficciones* de Borges”. *Fervor crítico por Borges*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2006. Impr.
- Todorov, Tzvetan. “Typologie du roman policier”. *Poétique de la prose*. Paris: Du Seuil, 1971. Impr.
- Weinrich, Harald. “Para una historia literaria del lector”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. de Dietrich Rall. México: UNAM, 1987. Impr.

Proyectos de restitución mitológica: la antología *Paisajes del limbo* y la colección Singulares

JAVIER HERNÁNDEZ QUEZADA*

Resumen:

En el caso de la expresión literaria, las respuestas heterodoxas obedecen a una situación de agobio y desinterés, por lo que –siempre, o casi siempre– proponen lo que se niega, lo que se excluye, en el afán de contravenir los principios establecidos por la institución. Hablando en términos específicos, esto se matiza en dos proyectos impulsados por el escritor Mario González Suárez, desde hace algunos años: nos referimos a la antología *Paisajes del limbo* (2001), publicada bajo el sello de Tusquets Editores, y a la colección Singulares, auspiciada por la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Palabras clave:

Canon, antología, colección, literatura mexicana, mitología.

En las notas que a continuación expongo abordaré el tema del canon: tema central, sabemos –definitivo–, en la noción dominante de *una* expresividad que, entre varias cosas, determina los basamentos de su pasado y las consecuencias, *medibles*, de su futuro (Rabassi 73, 77). Y es que, ciertamente, considero (como muchos lectores) que este punto es central para comprender la imagen que tenemos

* Universidad Autónoma de Baja California.

de la literatura mexicana, toda vez que legitima las aportaciones de quienes se convierten en autoridades culturales por factores diversos como la originalidad que plantean en sus obras o el influjo que ejercen no solo en otros artistas, sino también en las instituciones y los medios de comunicación por los que desfilan y hacen las veces de, según Roger Bartra,

una verdadera corte de los milagros compuesta por escapados de la academia, periodistas con ínfulas, prófugos de la literatura, ideólogos desahuciados, tecnócratas desempleados, políticos insensatos, burócratas exquisitos, y muchos otros especímenes que son vistos con alarma por una clase media timorata frente a los retos de la democracia y con desprecio por las nuevas élites políticas de derecha (18).

El planteamiento de Bartra es válido si aceptamos el papel que el creador-intelectual juega en la actualidad: un papel supeditado a diferentes instancias de poder, las cuales contribuyen –como en el caso de los medios de comunicación, repito– al fortalecimiento de un prestigio que a muchos les agradaría obtener: me refiero al del autor canónico, al del autor que se asume como alguien importante gracias al tipo de relaciones sociales que establece y a la relevancia que su obra adquiere, vista a los ojos de los demás.¹ De ahí que,

¹ En el caso de los medios de comunicación es frecuente toparse con semejante legitimación, consistente en el aplauso y la adulación desmedida de la celebridad cultural, sobre todo si ha conquistado un lugar destacado en la esfera del arte y sus obras circulan –sin mayor problema– por las rutas comerciales del mundo global. Pero, igualmente, es necesario recordar que si alguien cae de la gracia de esta industria, trátese de quien se trate (políticos influyentes, empresarios poderosos, deportistas destacados, etcétera), las cosas cambian con facilidad, y es cuando en los medios se pasa del embeleco servil al linchamiento público, dando pauta a una “publicidad mediata” que difunde, al decir de John B. Thompson, “acontecimientos que se desarrollan, al menos parcialmente, gracias a las formas de la comunicación mediata y que de este modo adquieren una notoriedad pública que es independiente de su capacidad para ser visto u oídos de forma directa por una pluralidad de terceras personas copresentes. En virtud de esta publicidad

consciente de las implicaciones de semejante *determinismo*, entienda que las autoridades siempre han estado ahí, en la palestra de los *elegidos* tanto por la facción hegemónica en turno, que reconoce públicamente-institucionalmente la importancia de un escritor, como por la subalternidad progresista que le precede, quien, ávida de contraponer sus figuras, ensalza a aquellos representantes de lo antagonico que se adaptan al modelo consignado por Harold Bloom y que se expresa en sus posibilidades de comunicar “la extrañeza, una forma de originalidad que o bien puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña” (*El canon* 13); en sus posibilidades de influir, a la par, en los “talentos más débiles” y “transformar a sus antecesores en seres compuestos y, por tanto, parcialmente imaginarios” (*El canon* 21); insiste Bloom:

Los más grandes autores asumen el papel de “lugares” en el teatro de la memoria del canon, y sus obras maestras ocupan la posición que corresponde a las “imágenes” en el arte de la memoria. Shakespeare y *Hamlet*, un autor capital y un drama universal, nos obligan a recordar no sólo lo que ocurre en *Hamlet*, sino, más importante aún, qué sucede en la literatura que lo convierte en memorable, prolongando, de este modo, la vida del autor (*El canon* 49-50).

En general, entendamos, el acto hegemónico de reconocimiento es ese, máxime cuando hablamos de la conformación oficial-estatal del canon; de la conformación selectiva, que manifiesta una “forma de control, de denominación, de domesticación” que permite que las “contradicciones” sean “sistematizadas y los conflictos funcionalizados”, al tiempo que “el poder [en minúsculas y mayúsculas] utilice el discurso como arma, como sofisma, como chantaje”

mediata, las acciones o los acontecimientos que se encuentran en el epicentro de los escándalos mediáticos resultan visibles a los ojos de tercera personas que no estaban presentes en el momento y en el lugar que sucedieron, y que podían haber estado situados en lugares muy distantes” (93-94).

(Martín Barbero 69). A su vez, conviene mencionar que tal conformación implica algo más, importante en esta reflexión: el que muchos autores (los “talentos más débiles”) se queden *fuera* debido a la ruindad selectiva de la Historia, o, en su defecto, a la inercia de la catalogación que no encuentra los parámetros necesarios para colocar en el estadio ceremonial las diferencias y los contrasentidos, los relatos alternos que potencian la dispersión (Zanetti); dispersión, en todo caso, que jamás desaparece y obliga a preguntarnos si acaso la pretendida *falta de fuerza* de algunos se debe a la elementalidad del planteamiento, o si acaso, a la descalificación grupal-institucional, que veda –durante algún tiempo– la consignación y el estudio de una estética impar, que establece sus fundamentos.

So pena de equivocarme en la lectura que siempre he hecho del canon mexicano, asumo que los esfuerzos por meter a los “talentos más débiles” en el carril del “Fundador” (Bloom, *Anatomía* 46) no se han detenido (háblese de los *raros*), y que ello ha contribuido a la concepción de proyectos valiosos, de alcances duraderos, que nos hacen pensar en la contundencia de variables como las de que no todo está escrito, en relación con la expresividad literaria; como las de que no todo está dicho, en relación con la suma de los fragmentos, con la estampa holista que se requiere en el proceso calificativo de la esteticidad.²

² “Los últimos veinte años del siglo XX en Latinoamérica han estado marcados por dos procesos que, observados con detenimiento, conforman los aspectos nucleares de una época intensa en cuanto a la revisión crítica del canon literario latinoamericano. Por un lado, nos referimos a la emergencia notable de una zona del discurso literario que busca renovar las formas narrativas y que prontamente es identificada como ‘la nueva narrativa’ ya sea latinoamericana, ya sea acotada a las diversas regiones (‘nueva narrativa chilena’, ‘nueva narrativa mexicana’, colombiana, argentina, etc.). Hablamos de escritores o grupos de escritores nucleados en torno a manifiestos o antologías en los cuales se percibe una búsqueda de cambio y de revisión de lo que, hasta el momento, se entendía por ‘la literatura latinoamericana’. Por otro lado, nos referimos a un proceso muy complejo y aún no cerrado, de revisión y transformación de la praxis crítica latinoamericana, de los insumos y objetos con que hasta los años ochenta definía su hacer. Proceso de transformación que se comprende en relación a la llegada e impacto de las

En el entendido, entonces, de que la creación permuta a los ojos del espectador, hemos de pensar en que proyectos como los encabezados por el escritor Mario González Suárez han resultado refrescantes y, en cierto sentido, demoledores, al proponer la idea de que todavía queda mucho camino por andar en la conformación definitiva de los volúmenes de una *encyclopedia total* de las literaturas mexicana y latinoamericana, respectivamente.³ Hablo, en concreto, de sus estimulantes recopilaciones y notas plasmadas en proyectos como *Paisaje del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, publicado por Tusquets Editores en 2001, y de su labor coordina-

nuevas teorías metropolitanas comprendidas dentro del amplio horizonte de la Posmodernidad: los estudios culturales, las teorías poscoloniales, los estudios de género, los estudios de la subalternidad. Así, a principios de los ochenta, la crítica latinoamericana que hasta la década anterior se debatía entre los ‘sociologismos’ y el ‘inmanentismo’ en que el estructuralismo había devenido, se ve en la necesidad de modernizar, ‘adaptar’ tanto las nuevas teorías como los objetos a un nuevo orden epistemológico. Emerge un proceso de revisión del canon, de los autores, y de las matrices narrativas legitimadas en la historia de nuestra literatura; desde el realismo hasta el realismo mágico comienzan a ser reprocesadas desde otras teorías y, si por un lado encontramos una apertura del canon latinoamericano hacia géneros que habían quedado por largo tiempo relegados de la categoría ‘literarios’ (las crónicas, las cartas de relación, el testimonio, etc.) por el otro, encontramos que géneros y formas narrativas otrora ‘representativos’ de la ‘Latinoamericaneidad’ comienzan a ser mirados con recelo: el realismo mágico devenido *macondismo*, exotismo, criollismo” (Sabo 1-2).

³ En este aspecto me hago eco de las palabras de Rafael Gutiérrez Girardot, las cuales enfatizan el poder del centralismo literario tan típico de los países latinoamericanos y que suele definir las fronteras de una tradición nacional sin considerar las diferencias de fondo y conocer con amplitud la horadación que estas mantienen con sus sistemas de origen: “Es precisamente el ‘municipalismo’ de la historiografía literaria nacionalista el que plantea un problema . . . de la historiografía literaria, esto es, el de la valoración o, si se quiere, el de los criterios de valor con que ha de juzgarse una obra literaria para ser considerada digna de entrar en la monumental historia de la literatura de cada ‘Republiqueta’. En este campo reina la más absoluta arbitrariedad y confusión. Para todos los nacionalistas, el supremo valor es un criterio indefinible e inaceptable empíricamente: el ‘ingenio’ o ‘estilo’ español, el ‘alma argentina’, la ‘peruanidad’, la ‘sensibilidad propia del ambiente chileno’, la ‘virilidad’ o la ‘femineidad’, etc.” (84-85).

dora de la colección literaria Singulares, auspiciada por la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a partir del año 2009, con la aparición de un título tan macabro y fuera de serie como *Tadeys* (2005), del finado autor argentino Osvaldo Lamborghini.

De hecho, el que mencione aquí a Lamborghini es relevante, pues, me parece, nadie como él para representar el modelo del escritor marginal por antonomasia; el modelo del escritor maldito que se ha quedado *fuera* del canon por lo que implica su literatura, no solo en el contexto hispanoamericano sino también mundial: la evidencia pletórica de un discurso transgresor que no se aviene a las convenciones; la apuesta por un ejercicio creativo-destructivo que violenta la tradición; la búsqueda de lo prohibido como praxis recurrente; y, sobre cualquier otro tema que se mencione, la concepción de una obra personal que surge por las necesidades comunicativas del creador ajeno a los intereses grupales, sean estos de cualquier clase.⁴ En cierto modo, tales características literarias son las que se hallan presentes en los trabajos de re legitimación emprendidos por González Suárez, partiendo del criterio de que existe un tipo de creación escrita que no ha sido parte del lugar común y, por lo tanto, no ha estado en boca de quienes definen la valía de una obra artística y se encargan de difundirla a los cuatro vientos de la esfera cultural. Por ello, infiero, es de admitirse el hecho de que la antología *Paisajes del limbo* y la colección Singulares le permiten abonar a su manera a la

⁴ González Suárez: “Me interesa Lamborghini porque contradice las buenas intenciones y la inocería de buena parte de la literatura latinoamericana oficial, porque no es folklórico, no trata de explicar ‘lo nuestro’, no lucra con los indios ni los pobres. Al explorar a fondo la realidad pone en evidencia que la literatura no es ni puede ser edificante. La literatura no sirve para nada y ese es su servir ... *Tadeys* trata de la oscuridad en que flota la conciencia, que es apenas una pequeña isla en medio del impredecible mar del inconsciente. La violencia, la depredación, el crimen, la locura no es algo de los ‘otros’, no son temas de nota roja, son los impulsos naturales de la psique, que sólo los moralistas y timoratos creen que han domesticado con su religión, su ideología y su pretendida civilización” (“Conversa con el escritor Mario González Suárez”).

comprensión de que en el escenario conflictivo de las letras nacionales existen anomalías sugerentes que se deben tomar en consideración, principalmente si lo que se busca es descubrir la lógica real, no distorsionada —no institucionalizada— de la expresión escrita; una expresión, en el mejor de los casos, diversa, múltiple, caótica, que manifiesta con frecuencia la recusación de lo diferencial:

El caso de *Paisajes del limbo* [comenta González Suárez en una entrevista] es literatura específicamente de autores mexicanos. Nuestra percepción de la literatura mexicana está sesgada por intereses extraliterarios. Está demasiado pervertida por los intereses de la patria, y nos cuesta mucho trabajo acceder a otros discursos. Así como para una secta protestante es muy difícil leer las cartas de Pablo fuera de sus prejuicios, de su manual, para nosotros es muy difícil acceder a cierta literatura mexicana. Nos estorba la nacionalidad para recibirla. Cuando empiezas a comparar la literatura que se hace en México y en otros países de lengua española, que es un poco la idea de la colección *Singulares*, ves cómo funciona la lengua en los distintos lugares donde se habla . . . La colección *Singulares* es uno de esos espacios inesperados que surgen dentro de las instituciones, donde se pueden proponer obras imprescindibles para una literatura, o por lo menos para una lengua. Son obras que han estado relegadas u olvidadas por el mercado editorial o por las instituciones que publican libros. Para una editorial, estos títulos no significan nada porque no son un éxito en el mercado. Para las instituciones, generalmente no son obras conocidas, comentadas. Pero son obras imprescindibles de la literatura en lengua española. Son libros que hay que leer, porque luego la gente anda envileciendo su vida leyendo novedades editoriales. Esta colección se propone mostrar a los lectores obras muy importantes, obras de lectura imprescindible, sobre todo para la gente más joven (Gándara).

Efectivamente, el que González Suárez apueste por esta clase de literatura se debe, en parte, a sus predilecciones, las mismas que conjugan, de acuerdo con Mauricio Carrera y Betina Keizman, muchas de las aportaciones hechas por la literatura fantástica,

entendida ésta no como lo propio del cuento de hadas con sus dragones y elfos sino –conforme a lo establecido por Roger Caillois– como lo sobrenatural que rompe la coherencia universal, como el prodigo que se torna “una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables” (185-186).

Sin duda, en el fondo de los proyectos *Paisajes del limbo* y *Singulares* se encuentra esta inclinación, por parte de González Suárez, a reconocer las figuras representativas de un modelo literario vinculado con los fundamentos estéticos de su obra. Pero además de tal declaración de principios, que establece las coordenadas que dirigen los pasos de su creatividad, es notorio que el asiento de dichos proyectos –a la par– se haya en la necesidad del autor por ampliar los registros del canon, en la urgencia que enfatiza de extender sus correlaciones bajo el principio de que los sistemas literarios siempre son cambiantes y diversos, y, efectivamente, en ellos las estructuras dinámicas, rizomáticas, innombrables, a veces no encuentran su lugar. Todo ello, en cierto modo, es lo que me hace pensar en que el objetivo perseguido por González Suárez es el de abrir una brecha en el tupido bosque de los paradigmas del canon mexicano para, después, introducir las claves de una expresión que poco o nada se relaciona con las angustias de las influencias y los epicentros de la literatura *reconocida*.

En el caso de que tuviera que etiquetar esta expresividad no dudaría en acudir al mote de “lo menor”, tan bien estudiado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en el momento en el que abordan los detalles del corpus kafkiano y plantean que hay manifestaciones escritas que, en esencia, buscan separarse de los criterios admitidos y ponderar una pulsión centrífuga, opuesta a los baluartes de la centralización y de las estructuras verticales. Afirman estos autores:

Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización ... La segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político. En las “grandes literaturas”, por el contrario, el *problema individual* (familiar, conyugal, etcétera) tiende a unirse con otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una especie de ambiente o de trasfondo ... La tercera característica consiste en que todo adquiere un valor colectivo. En efecto, precisamente porque en una literatura menor no abunda el talento, por eso no se dan las condiciones para una *enunciación individualizada*, que sería la enunciación de tal o cual “maestro”, y que por lo tanto podría estar separada de la *enunciación colectiva* (28-30).

Considerando los ejemplos históricos que se han afianzado a través de los años, González Suárez plantea la impostergable tarea de admitir las anomalías, los punto de fuga, los casos de aquellos que se han visto opacados por la sombra alargada del modelo-árbol-tronco, para parafrasear una idea bastante cara en el texto más representativo de los filósofos antes mencionados: *Capitalismo y esquizofrenia* (1972, 1980). Por consiguiente, sugiero que a la manera de un escritor como Roberto Bolaño –en esa poética cifrada y clasificatoria del santoral personal que es *Entre paréntesis* (2004), organizada póstumamente por Ignacio Echevarría–, el escritor mexicano se dé a la tarea de rescatar los nombres de diversos autores que han brillado por su ausencia en las historias literarias del país no obstante contar con una obra llamativa, que engloba nuevos designios en lo relativo a la creación y jamás postula normas de carácter moral:

Normalmente los lectores confunden literatura con entretenimiento. Con algo que tiene que ser edificante, agradable, bonito, que transmita valores. Pero la literatura en realidad no tiene nada que ver con eso. Esas son necesidades de institu-

ciones, de familias, de religiones. La literatura está totalmente al margen de esas expectativas no literarias que tienen los lectores. La literatura es algo que no sirve para nada. Y en su no servir está su servir. A la literatura no le interesa gustar, complacer, ni edificar, ni hacer mejor a la gente, ni darle algo que no ha recibido en su casa, en su religión o en su nacionalidad. La literatura va por su propio camino abriendo la conciencia humana. Hay una exigencia en lo literario (Gándara).

El que tal reconocimiento, por lo demás, se vincule con el desgaste de las figuras modélicas, que ya no consienten –según el abordaje que se realice– nuevas ópticas de interpretación, quizás aclare el porqué de las selecciones de González Suárez; pero también, me parece, es importante que aceptemos que en dicho movimiento de piezas quizás se impone la aceptación de una realidad diferente, que exige otra *fundación*; de una realidad distinta, que influye –sobremanera– en lo que se lee y escribe, se retoma y continúa tras instaurar una forma estética, tal vez, más apegada a las necesidades expresivas de la actualidad y de una generación que ha intentado “individual y colectivamente, fisurar la lógica imperante en el medio” (Chávez Castañeda y Santajuliana 12). Con esto, cabe afirmar, no es que González Suárez invalide los modelos del canon, ni que tampoco los pretenda desdibujar; simplemente, en su caso, persigue el interés de ampliar la nómina de los *olvidados*, de los *secundarios*, de los “talentos más débiles”, ya que ellos también contribuyen al entendimiento y la comprensión de los matices existentes en el tratamiento literario de la realidad, o de su representación.

De acuerdo con lo que plantea en la introducción de *Paisaje del limbo*, lo que a González Suárez realmente le interesa es rescatar del olvido a un grupo de escritores, al menos en el caso mexicano, que se apegan con convencimiento a las facetas de su “mitología personal” a fin de ubicarlos, enseguida, en el lugar que les corresponde como representantes de una literatura inclasificable, que promueve imágenes divergentes de la extrañeza y la singularidad propias de la experiencia del yo. Asegura González Suárez a este respecto:

Los narradores del limbo son quienes han revelado su mitología personal, los que han sabido desplegar una “mitología espontánea”, como dice Bachelard, y han dado el brinco que a cada hombre exigen la conciencia y el valor para no vivir preso de natura, la raza, las doctrinas ni la religión. Pues, según Joseph Campbell, “de la misma forma que en el pasado cada civilización era el vehículo de su propia mitología, desarrollando su carácter a medida que su mito iba siendo interpretado, analizado y elucidado por sus mejores mentes, en el mundo moderno –donde la aplicación de la ciencia a los campos de la vida práctica ha borrado todos los horizontes culturales, de tal forma que no se puede desarrollar una civilización aislada– cada individuo es el centro de una mitología propia, de la que su carácter inteligible es su Dios Encarnado, por así decirlo, el cual debe ser descubierto por su conciencia en una búsqueda empírica” (“Banquete” 10).

Amparado mayormente en la noción del “monomito”, explicado por el célebre psicoanalista en el clásico *El héroe de las mil caras* (1949), González Suárez apuesta en esta labor antológica por detenerse en los nombres de escritores como –por orden de aparición– Francisco Tario, Juan Manuel Torres, Pedro F. Miret, Jesús Gardea, Guadalupe Dueñas, Efrén Hernández, Arqueles Vela, Daniel Sada, Álvaro Uribe, Ricardo Elizondo Elizondo, Salvador Elizondo y Juan Vicente Melo: autores, todos, que a estas alturas y en honor a la verdad suelen recibir la atención de la crítica especializada y han sido distinguidos, en especial los más recientes (Sada, Uribe, Elizondo) con importantes premios literarios (de eco internacional), pero que, se mire donde se mire, resultan de ubicación difícil, nunca se prestan a definiciones categóricas y, sobre cualquier detalle que se considere, expresan las claves de una “mitología personal”, en el sentido que González Suárez le brinda: o sea, en el de entender que el creador conforma su propio universo, en el de pensar que el verdadero artista es un desadaptado que se distancia de las normas imperantes, sin importar que vengan de la familia, del Estado o de cualquier otra instancia de poder que determine los

contenidos y las formas del mensaje que se pretende comunicar. Esto, sin duda, lo aclara González Suárez al hablar del significado del título de su antología e indicar que

por limbo no ha de entenderse aquí un peligroso *kindergarten* para niños no bautizados, ni jardín de locos para inteligencias paganas. Limbo es un lugar donde transita libremente el alma y sabe que ella misma es el espacio. Allí se ubica el sujeto como centro de su soledad y su conciencia; su territorio le parece finito porque no se extiende más allá de donde la alcanza la vista, pero al moverse descubre que el horizonte también avanza. A tal esfera se le han puesto muchos nombres, tal vez con la intención de facilitar su estudio: es el ámbito de los sueños, el mito, la poesía, la imaginación, la infancia, el inconsciente o el mundo de los muertos. Y nos percatamos del limbo porque este mundo y aquél están conectados a través de nuestra mente. Ser hombre significa ser *umbral* (“Banquete” 11).

Con respecto a las temáticas que imperan en la colección *Singulares*, es fácil detectar que González Suárez recobra esta idea, no sin antes aclarar que su planteamiento ahora presenta nuevos alcances debido a que no solo está interesado en promover las obras de escritores mexicanos del siglo XX: también, le interesa sumar a la nómina de *raros* del país los nombres de otros que, en el resto de Hispanoamérica, han sido vistos como ejemplo cabal de animadversión hacia las convenciones estéticas, o que de plano se dedican a destruirlas. Basta, por tanto, hacer un breve repaso de esta lista para deducir el tipo de objetivos buscados, que –pienso– son los siguientes: 1) rescatar del olvido (*ad litteram*) a aquellos escritores que abordan temáticas reconocibles, las cuales forman parte del pan nuestro de cada día y contribuyen, me parece, a la fácil tipificación de un periodo; 2) promover a aquellos otros que no se adaptan a los esquemas formales al uso, ni mucho menos a los tópicos socorridos, con el objeto de presentar una visión diferente de las cosas que se encuentra a años luz de las que establecen las instituciones y los grupos de poder, se entiende, relacionados con la cultura, y

3) presentar, por último, los nombre de quienes se han ganado con creces un prestigio internacional y no obstante en México han tenido escasa circulación y, más bien, han formado parte de las lecturas de culto de un puñado de iniciados que pregongan las cualidades estéticas de sus obras.

Dicho lo cual, no está de más mencionar rápidamente los títulos y los autores presentados en la colección Singulares, puesto que nos permite vislumbrar los alcances del proyecto de González Suárez –proyecto que, huelga insistir, no busca sino ampliar los márgenes del canon mexicano y latinoamericano para incorporar a quienes siempre han estado en el *límpo* de lo marginal o se han dedicado a desarrollar una obra extraña, de clasificación dificultosa–.

Por orden de aparición, los títulos y los autores recuperados son: *Tadeys*, de Lamborghini; *Cuentos (casi) completos*, del cubano-estadounidense Calvert Casey; *Camaradas* (1959) y *Soledad* (1944), de Rubén Salazar Mallén; *La zapatería del terror* (1978), de Pedro F. Miret; *La ruina de la casona* (1921), de Esteban Maqueo Castellanos y *Ciudad* (1943), de José María Benítez, publicados en 2010; *Aquí abajo* (1946), de Francisco Tario, en 2011 y, un año después, la autobiografía *Vida incompleta. Ligeros apuntes sobre mujeres en la vida real* (1927), de Elena Arizmendi y el libro de aventuras *Piratas de América* (1678), de Alexander O. Exquemelin.

Resumiendo, es de destacarse que estos textos a González Suárez le garantizan poner en circulación un paquete de obras escritas que, en su opinión, deben ocupar un lugar destacado en las historias literarias, en virtud de que cuando se les compara con aquellas que resultan imprescindibles demuestran una valía similar, incluso, en algunos casos superior, al brindarle al lector la oportunidad de comprender la existencia de determinados aspectos de carácter artístico que jamás se vislumbraron y estaban ahí. Igualmente, es innegable que los textos que componen la colección aluden a los matices de esa “mitología personal”, en tanto que refieren los rasgos de una “literatura menor”, contraria a los intereses mayoritarios e indagadora de lo secreto: lo reitero, de esa realidad personal que solo se comunica cuando el escritor se sitúa en el “centro de su soledad y su conciencia” y gracias a tal colocación propone un ordenamiento alterno del mensaje.

Como afirmaba al principio de estas notas, me parece que la construcción del canon siempre es excluyente; y más cuando intervienen intereses particulares que subrayan la validez simbólica de un esquema de producción y mantienen “una trayectoria de múltiples facetas que propone ideas de regulación, valoración y tradición artística” (Castillo 39). Ante esto, proyectos de reintegro como el que aquí he tratado de comentar no solo refrescan el panorama cotidiano: a la par, ayudan a consumar un acto de contrición capaz de enmendar la plana y manifestar la fragilidad de los paradigmas aceptados si caemos en la cuenta de que, por desgracia, hay muchas cosas que se han pasado de largo y a pesar de ello, o gracias a ello, reclaman su incorporación.

Por donde se observe, la propuesta de González Suárez admite una necesidad: la de la ampliación canónica; y sus esfuerzos, convertidos en antologías rehabilitadoras y colecciones singulares, son la muestra visible de que las nuevas generaciones de escritores (los nacidos a partir de la década de los 60) están a la búsqueda del *cambio*, tal vez porque los viejos valores se han corroído o tal vez porque, definitivamente, aportan más y mejores respuestas para comprender la lógica de las variables creativas de la actualidad.

Obras consultadas

- Arizmendi, Elena. *Vida incompleta. Ligeros apuntes sobre mujeres en la vida real*. México: CONACULTA, 2012.
- AA. VV. *Paisaje del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Selecc. y notas de Mario González Suárez. México: Tuskets Editores, 2001.
- Bartra, Roger. “Poder, intelectuales y opinadores”. *Letras Libres* 137. (2010): 18-19.
- Benítez, José María. *Ciudad*. México: CONACULTA, 2010.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos*. Ed. Ignacio Echeverría. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Tr. Damián Alou. 3^a. ed. Barcelona: Anagrama, 1997.

- _____. *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*. Tr. Damián Alou. México: Taurus, 2011.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Carrera, Mauricio y Betina Keizman. *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*. México: CONACULTA/Lectorum, 2001.
- Casey, Calvert. *Cuentos (casi) completos*. México: CONACULTA, 2010.
- Castillo, María Esther. “La presión interdiscursiva del canon literario en América Latina”. *La palabra y el hombre* 128. (2003): 39-44.
- Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio (escritores nacidos en la década de los sesenta)*. México: Nueva Imagen, 2000.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Tr. Jorge Aguilar Mora. México: ERA, 1990.
- _____. *Capitalismo y esquizofrenia*. Tr. José Vázquez Pérez y Umbeolina Larraceleta. 6^a. ed. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Exquemelin, Alexander O. *Piratas de América*. Ed. Manuel Sol. México: CONACULTA, 2012.
- Gándara, César. “Sobre las obras imprescindibles. Entrevista con Mario González Suárez”. *Justa, lectura y conversación*. Editorial Jus. 2010. Web. 20 diciembre 2013.
- González Suárez, Mario, selecc. y notas. “Banquete en el limbo”. *Paisaje en el limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: Tusquets Editores, 2001.
- _____. “Conversa con el escritor Mario González Suárez”. *El Universal*. 11 mayo 2010. Web. 3 enero 2014.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “Revisión de la historiografía literaria latinoamericana”. *Pizarro* 79-90.
- Lamborghini, Osvaldo. *Tadeys*. México: CONACULTA, 2010.
- Maqueo Castellanos, Esteban. *La ruina de la casona*. México: CONACULTA, 2010.
- Martín-Barbero, Jesús. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.

- Miret, Pedro F. *La zapatería del terror*. México: CONACULTA, 2010.
- Pizarro, Ana, coord. *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México/Universidad Simón Bolívar, 1987.
- Rabossi, Eduardo. *En el comienzo Dios creó el canon. Biblia berolinensis*. Argentina: Gedisa Editorial, 2008.
- Sabo, María José. “Crítica y revisión del canon de la literatura latinoamericana: apuntes de una discusión abierta”. *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones críticas”*. Centro de Estudios de Literatura Argentina; Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario. 2009. Web. 2 enero 2014.
- Salazar Mallén, Rubén. *Camaradas. Soledad*. México: CONACULTA, 2010.
- Tario, Francisco. *Aquí abajo*. México: CONACULTA, 2011.
- Thompson, John. B. *El escándalo político. Poder y visibilidad en la era de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Zanetti, Susana. “¿Un canon necesario? Acerca del canon literario latinoamericano”. *Voz y escritura* 10. (2010): 227-41.

Madre de las Historias. Idea de religión en un cuento de Alberto Chimal

MANUEL LLANES GARCÍA*

Resumen:

Ante la multiplicidad de definiciones que de lo fantástico existen, no con poca frecuencia contradictorias entre sí, ofrecemos, a manera de alternativa, una exposición de la filosofía de la religión del español Gustavo Bueno. Acto seguido, se pone en práctica lo dicho a propósito de un relato del narrador mexicano Alberto Chimal, “La verdad”, contenido en su antología *El país de los hablistas* (2001). De tal forma, vamos a ver que lo dicho por el filósofo español encontrará cierta correspondencia en la obra del mencionado escritor, desde que en ambos es posible situar la aparición de lo religioso en determinadas prácticas ancestrales que, además, luego jugarán un papel determinante en el basamento de la literatura y su esencia. Por lo tanto, apelamos a una interpretación histórica referente a tres fases de la religión: primaria, secundaria y terciaria, que además sale al paso de clasificaciones muy difundidas como el rótulo “religiones del libro”.

Palabras clave:

Religión, cuento fantástico, ficción literaria.

* Universidad de Sonora.

Partimos del supuesto de que la religión es un fenómeno de gran trascendencia en nuestras sociedades, sin perjuicio de las posturas anticlericales también muy difundidas, aunque, en todo caso, estas últimas no harían sino probar nuestra afirmación: hay anticlericalismo ahí donde se sabe que la religión tiene fuerza, aunque esta tienda a disminuir por las razones que se quiera; otra cosa es que se cuestione su legitimidad en la organización del mundo y al atacar la religión se le devuelva al primer plano de los debates del presente. De ahí que nos parezca necesario hacer referencia a una filosofía de la religión en condiciones, en orden de interpretar de forma apropiada una compleja red de fenómenos, especialmente aquellos que tengan que ver con la literatura. Consideramos fundamental lo anterior porque, al no poseer una filosofía de la religión en el sentido en que aquí la reivindicamos, muchas veces se impone el relativismo cultural, que iguala, sin más, toda confesión; tal es el caso del estudio preliminar de José Ricardo Chaves para la antología de Amado Nervo *El castillo del inconsciente*, en el cual quedan ecualizadas,¹

1 Chaves cita un prólogo de una antología dedicada a Nervo, en la cual su autor, Alfonso Reyes, destaca el papel preponderante que la religión tiene en el nayarita. Reyes se refiere a la práctica de la magia y el espiritismo como degeneradas, aseveración que Chaves rechaza: “Lo que sí es cuestionable en el juicio de Reyes es considerar al espiritismo y a la magia como formas impuras del sentimiento religioso, pues no se trata de una degradación; es la misma vocación de trascendencia, sólo que funcionando en un contexto histórico distinto (siglo XIX), en el que la referencia a la ciencia es aceptada cada vez más como criterio de verdad (el prejuicio ‘científico = verdadero’), aspecto que el propio Reyes admite cuando habla de la ciencia mezclada con la religión como uno de los elementos de la impureza religiosa” (Nervo 11). Como puede verse, Chaves se basa en el sentimiento religioso, es decir en un factor psicológico, para poner en pie de igualdad a la religión propiamente dicha y otras prácticas. También es verdad que Bueno mismo nos llama la atención acerca de que no podemos llamar a manifestaciones como la magia y espiritismo “sucedáneos” de la religión (eso nos situaría en una perspectiva sectaria, como si habláramos desde el cristianismo): más correcto es hablar de una *refluencia* de ese tipo de prácticas, en tanto que su fortalecimiento puede coincidir con un debilitamiento del cristianismo, que bien podría haberlas mantenido bajo control (Bueno, *Animal* 293).

sin mayor matiz, las prácticas del espiritismo² y la religión católica (Nervo 11), esta última capaz de hacer referencia a una teología, aspecto del cual el primero simplemente carece.

Alguna vez su punto de partida, antes de que la plegaria trasmutada en poesía se emancipara de las ceremonias en torno a lo divino y su culto, la religión atraviesa la literatura aunque muchas veces solapada (o confundida) con lo fantástico. En el caso que nos ocupa, el cuento “La verdad”, del escritor mexicano Alberto Chimal (Toluca, 1970), el traslape entre el cuento y los postulados de la filosofía de la religión es evidente, como esperamos demostrar.

Por lo tanto, haremos una exposición, necesariamente breve, dada su complejidad, de la filosofía materialista de la religión a la cual nos atenemos, aquella construida por el español Gustavo Bueno (Santo Domingo de la Calzada, 1924) y que puede encontrarse abordada de forma plena en su libro *El animal divino* (1985), así como en otros de sus volúmenes, como *Cuestiones cuodlibetales en torno a dios y la religión* (1989) y *La fe del ateo* (2007), además de los numerosos artículos que se han publicado en torno a las polémicas suscitadas acerca de lo que se conoce como *la verdad de las religiones primarias*,³ algo que explicaremos más adelante. Bueno es, al menos desde los años setenta del siglo pasado, el constructor de todo un sistema, el materialismo filosófico, mismo que no ha dejado de lado prácticamente ninguna parcela del saber, con varias obras en las cuales aborda la importancia de los mitos en la construcción de la realidad. Estamos ante un proyecto en el cual la filosofía de la religión ocupa un lugar preponderante, por las razones a las cuales hacíamos referencia desde un principio.

² Más adelante citaremos una breve crítica, desde la filosofía materialista, de lo que llamaremos “espiritualismo mundano” (Bueno, *Ensayos* 28).

³ El lector interesado puede acceder al índice de polémicas de la revista española de filosofía *El Catoblepas* para conocer el dilatado debate que se llevó a cabo, entre 2003 y 2005, bajo el rótulo “sobre la verdad de las religiones primarias”.

Para empezar, veremos cómo este filósofo determina la esencia de la religión, para lo cual pone en consideración una doctrina de la esencia procesual. De acuerdo con la teoría de la esencia genérica, que Bueno expone en *El animal divino* (107-14), cuando se trata de fenómenos religiosos no resulta adecuado clasificar estos de acuerdo con las esencias porfirianas, que nos exigirían establecer con excesivo rigor un género y a continuación especies independientes entre sí que reproducirían de forma unívoca la estructura del género: “El género ‘poliedro regular’ se especifica distributivamente en las cinco especies de poliedros regulares, tales que cabrá hablar de una participación inmediata del género en cada especie con independencia de las demás especies (la especie dodecaedro puede ser concebida o moldeada independientemente de la especie hexaedro)”.⁴ Vamos a ver que Bueno hablará en cambio de una esencia genérica, una totalidad sistemática que se expresa mediante el desarrollo más bien heterogéneo de sus partes, un desarrollo procesual que puede incluso alcanzar la negación de la esencia. De esa forma, frente a las esencias porfirianas vamos a contraponer las esencias plotinianas:

En otras ocasiones denominamos “esencias plotinianas” (especies plotinianas, géneros plotinianos, &c.) –contraponiéndolos a las “esencias porfirianas” (esencias constituidas por la composición de un género próximo y una diferencia específica)– a aquellas totalidades evolutivas o transformativas que se desenvuelven según líneas muy heterogéneas, sin perjuicio de la unidad dada en su misma transformación (Plotino, *Enéadas*, VI, 1, 3: “La raza de los heráclidas forma un género, no porque tengan un carácter común, sino por proceder de un sólo tronco”) (Bueno, *Animal* 111).

De esa forma, la esencia genérica comprenderá a su vez varios momentos, que son precisamente muestra de su desarrollo. Así, ha-

⁴ Ver la entrada “Totalidades diatéticas/ Totalidades adiatéticas” del *Diccionario filosófico* de Pelayo García Sierra.

blaremos de un *núcleo*, de donde mana la esencia, justo el que permite hablar de una esencia genérica, incluso en aquellas partes en las cuales el núcleo haya sido desecharo. El núcleo a su vez proviene de un “género generador”, del cual habría surgido a partir de un proceso de anamórfosis, es decir, la constitución de una realidad novedosa a partir de la recombinación de realidades previas.⁵

Luego, el núcleo interactúa con su entorno, en la medida en que del núcleo mismo surgen determinaciones de la esencia que van formando una “corteza”. Estamos ante el *cuerpo*, cuyo crecimiento podemos atestiguar en la formación de varias capas acumulativas; así, el cuerpo surge del núcleo y a su vez lo condiciona. Sin embargo, el núcleo va cambiando, lo cual da lugar a la evolución de la esencia. Surgen así las fases de la esencia genérica que, en su conjunto, llamaremos aquí *curso*. Tenemos, por lo tanto, un núcleo, un cuerpo y un curso de la esencia genérica. De acuerdo con esta doctrina, la esencia procesual jamás podrá ser reducida al núcleo, porque cuerpo y curso también son esenciales: la esencia aparece en el proceso de cada una de sus determinaciones concretas. Veamos ahora como se aplica lo anterior a la filosofía de la religión de Bueno, el materialismo religioso.

Antes, unas palabras en torno a la ontología de Gustavo Bueno, como se expone en el volumen *Ensayos materialistas* (1972), que suele considerarse su obra seminal. Es en este libro donde Bueno comparte su idea de materia, con tres géneros de materialidad: las materialidades físicas,⁶ los objetos tangibles a los cuales hace refe-

⁵ Ejemplos de anamórfosis son los escenarios hipotéticos de la fantasía heroica, como la Tierra Media de Tolkien o Terramar de Ursula K. Le Guin, surgidos ambos a partir de la reformulación de la Edad Media, en la medida en que las instituciones de esta (como el duelo singular y las armaduras, los castillos y las espadas con nombre) también se re-presentan en la ficción. Es decir, la Tierra Media no emergió de la nada, sino que se constituyó a partir de la variación de una realidad previa.

⁶ En *Ensayos materialistas*, Bueno explica que el espiritualismo no es sino una variante del materialismo corporeísta, desde que aquel “adorna con atributos morales y estéticos al estado gaseoso de las substancias materiales” (Bueno,

rencia el materialismo corporeísta (M1); en segundo lugar tenemos las sensaciones, la psicología (M2) y, finalmente, los objetos abstractos (M3), como los números naturales.

Para los fines de este artículo hay que decir que Bueno, además, ha determinado de forma crítica el área de acción de la antropología, para lo cual ha desarrollado el concepto de espacio antropológico, para él tridimensional y que por lo tanto ha sistematizado de la manera que exponemos enseguida. Hay, primero, un eje circular del espacio antropológico en el cual tiene lugar la inmanencia de lo humano (que Bueno denomina *sujeto operatorio*) y sus semejantes. En el eje radial hay que ubicar esos contenidos de naturaleza no humana que sin embargo son contemplados por la antropología, como puede ejemplificarse en el caso del medio astronómico, de gran importancia al momento de imbricarse en los mitos del tipo de la *Teogonía*, por ejemplo. Tradicionalmente, como se sabe, se ha reivindicado un espacio bidimensional (el Hombre frente a la Naturaleza), de ahí que Bueno introduzca un tercer eje, el angular, en el cual el sujeto operatorio establece relaciones con entidades que también son subjetuales, como es el caso de los dioses, que no son una mera alucinación de los hombres en el eje circular aunque con ello Bueno (un filósofo ateo) no reconoce su existencia, como veremos. Lo que ocurre es que Bueno identificará ciertos animales linneanos como námenes⁷ dotados de voluntad y capaces de establecer relaciones de dominación con el hombre, quien en el Paleolítico representaba (como puede comprobarse en las cuevas de Altamira) a ciertas especies como objeto de adoración, una práctica que alcanzó su decadencia con la revolución neolítica y la domesticación de las bestias, es decir, la derrota de los antiguos dioses

Ensayos 28). De ahí que en el cine “fantástico” contemporáneo se represente a los fantasmas como si estuvieran formados por moléculas de gas, lo cual quiere decir que quienes han perpetrado esas historias muy probablemente asocian la materia exclusivamente con el corporeísmo. Estamos ante un materialismo mundano y sumamente reduccionista.

⁷ El diccionario en línea de la RAE define numen de la siguiente forma: “Deidad dotada de un poder misterioso y fascinador”.

(lo que no implica que lo que se llamará religión primaria no pueda tener cierta persistencia⁸). De ahí que este autor sitúe el núcleo de la religión precisamente en los animales, al mismo tiempo que rechaza la posibilidad, por falsaria, de vivientes incorpóreos, como los ángeles y los demonios, mientras que el tigre dientes de sable, por ejemplo, será clasificado como una criatura numinosa. Algo que puede resumirse en la consigna del materialismo filosófico: “El hombre hizo a sus dioses a imagen y semejanza de los animales”. El hombre será interlocutor de la *religación* entre él y los animales.

Muy importante es tener en cuenta que no hablamos de que el hombre haya divinizado a ciertos animales, sino que estos son “los núcleos numinosos de la propia Idea ulterior de divinidad”. Así, Bueno puede hablar de una religión verdadera, porque los animales a los cuales esta hace referencias son reales (184), bestias concretas y rotundas, megafauna; eso sí, ahora por completo extinta, una de las causas de la decadencia de este tipo de religión. Estos dioses animales son, por lo tanto, reales, porque con ellos se estableció una cruenta lucha por la sobrevivencia.

Nos internamos en el ámbito de la religión primaria o nuclear, que podemos encontrar representada (o problematizada) en la literatura en cuentos como “Una cacería trágica” (1920), de José Vasconcelos (Llanes 2014), así como en novelas del talante de *Sorgo rojo* (1987), del Nobel Mo Yan, en la cual una jauría se organiza a la ma-

⁸ Precisamente eso es lo que se aprecia en la popularidad del animalismo en la actualidad, así como extravagancias como la creencia en seres de otros planetas. Como explicábamos en una nota anterior, estamos ante una *refluencia*, el volver a fluir de corrientes antes retenidas por el cristianismo. A este respecto dice Bueno: “De este modo se nos manifiesta la inesperada afinidad entre este renacimiento del interés por los extraterrestres y el renacimiento del interés y de la piedad por los animales. *Ufología* y *Etología* consideradas desde la perspectiva de una filosofía de la religión como la que estamos esbozando, se nos presentan como dos consecuencias –una, en el terreno de la ciencia ficción y otra en el terreno de la ciencia estricta– del mismo proceso; a saber, el *retorno a las formas de religiosidad secundarias o primarias*, una vez que la religiosidad terciaria, en la forma del antropocentrismo cristiano exasperado, parece haber agotado sus posibilidades creadoras” (Bueno, *Animal* 294).

nera de un ejército que desafía a los hombres. En ambos vamos a ver que entre los animales y el hombre hay una religación altamente conflictiva cuyas claves se encuentran precisamente en las referencias a la religión primaria, con unos animales que hacen alarde de su fuerza para interactuar de forma no precisamente pacífica con el hombre, su devoto y al mismo tiempo antagonista.

Estamos, así, ante una filosofía de la religión, que pone “la *verdad nuclear* de los námenes fenomenológicos en sus referencias animales reales” y, por lo tanto, hablamos de una teoría angular (zoomórfica) de la religión (Bueno, *Animal* 168), porque es precisamente en el eje angular del espacio antropológico donde el hombre se relaciona, de forma muy diversa, con los animales.

Posteriormente, se hablará de religión secundaria (o mitológica), cuando los animales pasen a integrarse a los signos del zodiaco y aparezcan, como protagonistas, en las ceremonias de dioses antropomórficos, como en el antiguo Egipto o en la mitología griega. Nos situamos en la etapa comúnmente denominada politeísta, que habrá de chocar con la religión primaria como puede verse en “Los caballos de Abdera”, de Leopoldo Lugones (Llanes 2013), en el cual es Hércules (religión secundaria) el encargado de derrotar a los soberbios equinos que se han rebelado violentamente de sus amos (religión primaria).

Por último, haremos mención de la religión terciaria o metafísica. O bien, como suele decirse desde el reduccionismo, la correspondiente a las religiones del libro o monoteístas, como el judaísmo, el catolicismo y el islam. Innumerables podrían ser los ejemplos que, entre nosotros, podemos citar de obras literarias que hacen referencia a la religión terciaria: pienso en el “pueblo de mujeres enlutadas”, de Agustín Yáñez, o bien en el padre Rentería de *Pedro Páramo*. Tenemos entonces un curso de la religión, formado precisamente por esas fases de las religiones: primaria, secundaria y terciaria.

El cuerpo de la religión habrá que especificarlo en cada caso, en referencia a las instituciones, en sentido antropológico, que constituyen el culto, como ocurre con el animal numinoso de la religión primaria y el fetiche que lo representa (Bueno, *Animal* 298-99), así como las danzas y los cánticos (300) y normas de conducta como el

tabú (301). Cuando analicemos el cuento de Chimal, veremos con más claridad ejemplos del cuerpo de la religión primaria, porque ese es precisamente uno de los detalles de la historia. De hecho la ficción quedará incorporada al culto. En la religión secundaria, el cuerpo hará referencia a los templos y, algo muy importante, la noción de sacerdote como especialista religioso (303). Ejemplos del cuerpo de la religión terciaria los podemos encontrar en “el desinterés por el mundo físico como ‘valle de lágrimas’ y lugar de paso”, así como en la profundización de “las categorías de *pecado* y *culpa*”: “Todo ello, unido a un despliegue masivo y tecnológico de la liturgia, del arte sagrado, de la arquitectura y la música sacra” (308). Citamos ciertas instituciones a manera de ejemplo aunque, como hemos dicho, habría que abordar cada caso en particular y aquí no lo hacemos de manera exhaustiva. No obstante, resulta conveniente llamar la atención a propósito de los templos y el papel que juegan como constitutivos del cuerpo a lo largo del curso de las religiones, porque eso nos permite ver cómo va evolucionando: el dios de las religiones primarias tendrá un lugar sagrado, aquel donde está depositado el fetiche (una cueva, por ejemplo), mientras que los dioses mitológicos no tienen que estar confinados en el templo:

Un lugar sagrado, reforzado por un edificio, aunque en apariencia sería un templo, sólo se diferenciará del lugar sagrado primario por motivos extrarreligiosos, a saber, el desarrollo de la tecnología arquitectónica. En efecto, en tanto que los *númenes primarios* se han transformado en dioses, ya no están confinados a un *habitáculo*, nicho o guarida finitos (porque los establos o las granjas reales, aunque contienen a los antiguos númenes, ya no serán, en general, templos, al perder sus inquilinos el coeficiente numinoso). Los dioses han llegado a habitar lugares celestiales, inaccesibles, o incluso inaccesibles lugares terrestres o marítimos (Bueno, *Animal* 302).

Por lo tanto, el templo deja de ser la casa de los dioses secundarios, sin perjuicio de que pueda servir como el lugar en el cual estos aparecen ante sus fieles (302). En la fase terciaria, ya no podrá hablar-

se ni siquiera de eso, “posadas de los dioses”, en tanto que se habla de la totalidad del universo como “Templo de Dios”. Un dios que no está limitado a morada alguna porque encuentra su templo “en el corazón de los hombres” (305). En la teoría del templo podemos encontrar una ilustración bastante clara, decíamos, de los cambios que se suscitan en el cuerpo de las diferentes religiones.

Como ocurre con la religión, el mito es fundamental para nuestro análisis. En uno de sus ensayos, José Luis Martínez se refirió a “aquella condición esencial de la literatura que es la ficción” (76). Así, encontraremos que se echa mano de la ficción literaria para construir mitos, de forma ejemplar en el cuento que analizamos. Al respecto del mito y sus implicaciones, es fundamental la lectura de lo dicho por Bueno (*Izquierda* 12-15), quien asegura que el mito ya es un *logos*, cuando tradicionalmente ambas cosas se han opuesto. Por ejemplo, afirmar que la Tierra está sostenida por Atlas supone una cierta sofisticación del pensamiento, necesaria para intuir que hace falta una fuerza para evitar que el planeta caiga al vacío. En la Antigüedad no se habla de gravedad aunque en cambio se reconoce que la Tierra no puede flotar, sin más, en el espacio. Hay mitos que asumen la interpretación del mundo y por lo tanto pueden establecerse efectos generales atribuibles a ellos: 1) Hay mitos luminosos, como el ya citado de Atlas y el de la caverna de Platón. 2) O bien hay mitos oscurantistas, que dificultan la interpretación correcta de un fenómeno. Bueno cita en este último sentido los mitos del Antiguo Testamento, como el de la Torre de Babel.⁹

La relación entre verdad y ficción para muchos es dialéctica, aunque aquí vamos a reivindicar un balance muy distinto. Acerca de uno de los sonetos de Lope de Vega, “Suelta mi manso mayoral ex-

⁹ En nuestros días podemos hablar del mito de la Izquierda, por ejemplo, que supone acríticamente la unidad de la izquierda política, opuesta sin más a la Derecha, sin tomar en cuenta que, por ejemplo, hay generaciones de izquierda enfrentadas entre sí, como ocurre entre anarquistas y comunistas (Bueno, *Izquierda* 12-17). Hay muchos otros ejemplos de mitos oscurantistas, como el mito de Europa, que Bueno se ha encargado de triturar a lo largo de su obra.

traño”, Gustavo Bueno afirma que si bien no nos lleva a una verdad científica, “sí acaso a alguna aproximación (práctica-empírica, o de experiencia), a alguna verdad de tipo etológico o filosófico”, con lo cual quedarían en entredicho las oposiciones entre razón/intuición o razón/sentimiento (Bueno, *Poemas*), tan caras al romanticismo, por ejemplo. Así, vamos a ver que, en el relato que estudiamos, hay una verdad que si bien no es científica, sí se corresponde con lo defendido por Bueno a propósito del origen de la religión. Esa correspondencia pone de manifiesto que la ficción literaria puede apelar a una verdad de tipo filosófico, en este caso referente a lo que, con Bueno, hemos llamado el núcleo de la religión.

“La verdad”¹⁰, el cuento de Alberto Chimal que nos ocupa, cuenta la historia de Amma, “Primera Mujer, Madre de Cuantos Son y Cuantos Serán”, en un tiempo “antes de la invención de la escritura, más allá de toda memoria [,] antes de todos los imperios, de todas las guerras” (Chimal 11). Una noche, Amma está refugiada en una cueva al lado de su pareja, Sembeh: “se ocultaban de *las fieras que les disputaban el mundo*; podían oírlas, acechando cerca de la entrada de la cueva: el lobo, el leopardo, el oso..., toda la vida que no duerme al irse el sol y en verdad no nos ama” (Chimal 11-12) (Las cursivas son nuestras). Escuchan un “sonido terrible”: “Un ulular, una voz que no era humana”, que aterra al desconsolado varón: “Sembeh ... lamentó la impotencia del hombre ..., que no tenía pelo espeso para calentarse, ni largos colmillos ni la fuerza del elefante ni la facultad de volar, que tanto sirve al buitre y al águila” (12).

Como puede verse, el cuento está situado en un período al menos análogo al que ubicamos como el del auge de la religión primaria, el correspondiente al de la supremacía de los animales, como queda claro en el lamento de Sembeh, asustado por una fuerza des-

¹⁰ Citamos por la versión original del cuento, publicada en 2001, en el volumen *El país de los hablistas*. En 2012, Antonio Jiménez Morato lo recogió en la antología de los cuentos de Chimal publicada en España, *Siete* (en la editorial Salto de página).

conocida y al mismo tiempo anhelante de las habilidades de las bestias. De ahí que Sembeh se desespere y comience a patalear y a gritar como un niño, temeroso de la muerte. Su mujer trata de calmarlo pero cuando fracasa, fastidiada, para hacerlo callar le cuenta a su hombre una historia para explicar el origen del estruendo que tanto los sorprende:

¿Sabes qué es? Es una araña, Sembeh. Es una araña negra, enorme, de ocho patas tan altas como alta es tu cabeza, ojos rojos y brillantes como la lava, garras de piedra en cada pata, colmillos venenosos, el corazón negro y malvado y esa voz que escuchamos, que es terrible pues en verdad cuadra a su cometido de traernos la muerte, y perseguirnos a donde quiera que vayamos, a menos que le hagamos frente. Pero vencerla es imposible (13-14).

La araña, entonces, es más fuerte que el hombre y este hace bien en temerle, porque su tarea sobre la tierra es ocasionar la muerte y no se puede huir de ella. Pero Amma, la primera mujer, no ha terminado con su discurso: “Sólo si le rindes pleitesía se aplaca, pues cree que el mundo le pertenece y nosotros con él. Hasta la luz y la oscuridad le temen. Y por más que le ofrezcas, por más que te humilles ante ella, siempre será sólo un aplazamiento de que te ataque y caiga sobre ti para romperte la espalda y abrirte el pecho y beberse tu sangre” (14).

Amma no lo sabe, desde luego, pero en el relato acaba de propiciar un fenómeno propio de la religión primaria. A partir de ese día, Sembeh derrotará su inicial terror por la bestia y se convertirá en su primer *protosacerdote*,¹¹ entusiasta y fanático, para luego despreciar a su mujer, que quedará proscrita de las prácticas en torno a la araña

¹¹ Bueno explica que en cuanto a la religión secundaria todavía no se puede hablar de especialistas, sacerdotes en sentido estricto (como no se puede hablar de templos), de ahí que se remita a protosacerdotes, que bien puede ser brujos, hechiceros o chamanes (300).

divina y sus deseos; en esa segregación de Amma, por ejemplo, ya reconocemos uno de los componentes del cuerpo de la religión primaria, en tanto que norma de conducta. Por medio de la ficción, Sembeh le da forma a la mitología en torno a la araña:

la cabeza dura de Sembeh se llenaba de historias, y su boca no hablaba sólo de la araña, que de pronto era más antigua que el mundo mismo, y dueña de fuerza inmensurable y toda la sabiduría: además, Sembeh le inventó hazañas, discursos, cantos y diatribas, e imaginó también a otras muchas criaturas poderosas, con ese nombre extraño de dioses y potestad sobre lo grande, lo peligroso, lo desconocido (16).

Sembeh pone en pie, de acuerdo con la terminología que hemos explicado antes, un mito oscurantista, porque este le permite segregar a su mujer, crítica del culto, como indigna de la araña: “¿Cuándo has oído lamentarse a una araña?” (16), pregunta la incrédula, desesperada. Sin embargo, la religión que reivindica no es una mera alucinación, una relación imposible entre dios y el hombre, sino que parte de un animal real, la araña, propuesta como numen. Una araña fabulosa, es cierto, dotada en el mito de poderes falsarios, pero araña al fin y no ángel, demonio o espíritu errante, viviente incorpóreo o inteligencia separada; por el contrario, en voz de Sembeh, Amma (cuando finalmente se rinde a la ficción) y el hijo de ambos, Massih, proliferan las bestias de la religión primaria: el toro del sol, el oso del fuego, el gran gusano... (17-18).

Las palabras finales del cuento inciden de nuevo en la esencia de lo literario, la ficción. Amma es llamada “Madre de las Historias y de Quienes las Cuentan: de quienes decimos la verdad para que nadie la oiga, y mentimos para instaurar el universo” (18). Por medio de la ficción se construyen mitos de gran fortaleza, como aquellos que gravitan en torno de lo religioso. Además, Bueno se pregunta cómo fue que los animales llegaron a convertirse en námenes, es decir, cómo es que se formó la religión primaria. Uno de los elementos que intervinieron en ese proceso fue, nos dice, “el factor lingüístico estricto, es decir, el lenguaje fonético articu-

lado”, porque “los mitos o relatos narrados en las largas noches de las cavernas son seguramente el complemento indispensable de las figuras animales pintadas en sus paredes e iluminadas por las antorchas” (Bueno, *Animal* 244).

Concluimos: como puede verse, “La verdad” ilustra desde la ficción literaria la filosofía de la religión de Gustavo Bueno, cuando muestra el desarrollo de la religión primaria no en el mero psicologismo del hombre y su necesidad imperiosa de opio del pueblo, sino en las bestias ante las cuales alguna vez se arrodilló el primitivo, con la ficción como tributo en el altar de un dios que inspira las viejas historias.

Obras consultadas

- Bueno, Gustavo. *Ensayos materialistas*. Madrid: Taurus, 1972.
- _____. “Sobre el concepto de espacio antropológico”. *El Basilisco* 5 (1978): 57-69. PDF.
- _____. *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. España: Pentalfa Ediciones, 1996. Impr.
- _____. *El mito de la izquierda*. España: Ediciones B, 2006. Impr.
- _____. “Poemas y Teoremas”. *El Catoblepas* 88. (2009). Web. 23 sep. 2013.
- Chimal, Alberto. *El país de los hablistas*. México: Libros del Umbral, 2001. Impr.
- Llanes García, Manuel. “Religión secundaria en ‘Los caballos de Abdera’”. *El Catoblepas* 142 (2013). Web. 23 sep. 2013.
- _____. “Religión primaria y caza angular en un cuento de Vasconcelos”. *El Catoblepas* 147. (2014). Web. 23 sep. 2013.
- Martínez, José Luis. *Problemas literarios*. México: Conaculta, 1997. Impr.
- Nervo, Amado. *El castillo de lo inconsciente*. México: Conaculta, 2000. Impr.
- Vasconcelos, José. *La sonata mágica*. México: Espasa-Calpe, 1950. Impr.

Un epílogo de *La ventana indiscreta*. Una poética materialista del cine

PABLO HUERGA MELCÓN*

Resumen:

Basado en el sistema del español Gustavo Bueno, el materialismo filosófico, el autor ha llevado a cabo una sistematización de lo que para él es el cine, que examina en su especificidad, todo ello bajo la óptica de una interpretación de la *Poética* de Aristóteles que se aleja de lo habitual, desde que revisa los roles de la materia y de la forma en la obra artística. El presente artículo constituye un epílogo de su libro de reciente publicación, *La ventana indiscreta* (2015), para abundar y profundizar en torno a un problema que se remite no solo al cine, sino a las artes en general y su relación con las maneras de entender lo científico. Así, se presenta al cine como un artefacto que no solo está al servicio de la representación de determinadas realidades, sino que además contribuiría a la construcción del mundo tal y como lo entendemos. Los debates entre la ética y la moral tendrían en el cinematógrafo un elemento capaz de poner en perspectiva lo que se entiende por verdad en varios contextos, algo que lleva a contrastar los objetivos y capacidades de la poética frente a la estética, en tanto que no sería la belleza, así como tampoco la utilidad, el criterio idóneo para discutir a propósito del engranaje del cine y las artes que lo complementan.

Palabras clave:

Cinematógrafo, estética, poética, ciencia y arte.

* IES Rosario de Acuña, Gijón.

El libro *La ventana indiscreta*, editado por la editorial Rema y Vive en mayo de este año en Gijón, aborda el cine tomando como referencia el análisis que Aristóteles hizo de la tragedia en su *Poética*. Entendemos que la Poética es la disciplina filosófica que analiza las artes desde la perspectiva gnoseológica, y no meramente epistemológica; no en tanto que las artes “son vistas” por los sujetos, sino en cuanto son categorías de la realidad, constituidas, por tanto, por partes materiales y partes formales; y define el campo gnoseológico de estas categorías artísticas de modo preciso. La Poética, a diferencia de la Estética (Baumgarten, Kant), analiza las obras de arte como realidades objetuales, *artefactos que simulan miméticamente la realidad*, analizan y estudian críticamente el mundo, y contribuyen a su transformación (Bueno, *Música*). La Poética analiza las obras de arte en lo que tienen que ver con la verdad; por ello decimos que la Poética es la gnoseología de las artes miméticas y consideramos que puede ser organizada a partir de la teoría del cierre categorial del filósofo español Gustavo Bueno.

En la *Poética*, Aristóteles analizaba la tragedia (Bueno, *Individuo*). Nosotros analizamos, desde la poética materialista del cierre categorial, el cine. Y tomamos de la obra de Aristóteles tres ideas clave: la primera, la afirmación según la cual la poesía sería más científica (o filosófica, según las diversas traducciones) que la historia; la segunda, su teoría de que las artes miméticas son los medios a través de los cuales se “representa” una sola acción; y la tercera, la idea de que esta acción debe quedar representada a partir de un esquema ternario compuesto de planteamiento, nudo y desenlace.

Las tres cuestiones contribuyen decisivamente a *delimitar* el campo gnoseológico de las artes miméticas, frente a otras ciencias como la Historia, la Sociología, Psicología, Biología, Etología, etc. Aristóteles ya ofreció la clave para determinar el campo gnoseológico de la Poética, puesto que dice que representa *acciones*; y particularmente una sola acción. Así pues, las artes miméticas estudian las acciones en presente dramático y, por tanto, ese estudio necesariamente exige que las acciones sean representadas: *representar es la forma de estudiar las acciones en su propio acontecer dramático*. Pero las acciones operatorias (humanas o animales) son acciones esencial-

mente finalistas. Esta es la razón por la que Aristóteles prescribe que toda representación poética debe incluir un planteamiento, un nudo y un desenlace, porque toda acción finalista tiene un planteamiento inicial, un despliegue de la finalidad en el tiempo y una conclusión que tiene que ver con la consecución del fin planteado al inicio. Así, no es la belleza, ni la utilidad, ni ningún otro criterio *ad hoc* el que define lo que son las artes llamadas *bellas*, sino su campo material de estudio, y la manera particular de estudiarlo que dicho material exige. La poética es la gnoseología de las acciones finalistas en presente dramático.

Así, delimitamos el campo de estudio de las artes miméticas, frente a las artes mecánicas: las artes miméticas son distintos medios de representación de las acciones finalistas en su propio acon-
tecer dramático, y esto las distingue del resto de las artes técnicas. Ello permite incorporar nuevas técnicas de representación de esas mismas acciones, como el cine, la televisión, los videojuegos o, incluso la propia *robótica*, porque, bien mirado, la robótica es el arte de recrear por medios mecánicos una acción en presente dramático, poner en movimiento finalista un artefacto técnico. *Tal vez la robótica podría considerarse el límite objetivo de la poética.*

Una nueva acepción de ciencia: las ciencias miméticas

Hasta prácticamente el siglo XIX las ciencias humanas también permanecieron fuera del ámbito de las categorías científicas. Solo una comprensión más amplia de las funciones gnoseológicas de las ciencias permitió incorporar estas disciplinas al ámbito más general de las ciencias, hasta el punto de que en la teoría del cierre categorial se habla de cuatro acepciones de las ciencias en un despliegue histórico.¹ La primera corresponde con la ciencia como “saber hacer”, un concepto según el cual “la ciencia se mantiene aun muy próxima

¹ Sobre estas cuatro acepciones puede consultarse Bueno, *¿Qué es la ciencia?* (especialmente la primera parte).

a lo que entendemos —dice Bueno—, por ‘arte’, en su sentido técnico”. La segunda acepción, procedente de Aristóteles, entiende la ciencia como sistema ordenado de proposiciones derivadas de principios, una acepción que se extiende hasta prácticamente la revolución científica, momento en el que se abre paso una tercera acepción de ciencia como ciencia positiva, tal y como se despliegan las ciencias a partir de ese momento. Una cuarta acepción recoge la visión de la ciencia que se abre paso a través de la irrupción de las ciencias humanas, muchas veces también consideradas como un tipo de arte. En este sentido, tal vez podría pensarse que ya es hora de que entendamos y rescatemos las categorías del hacer propias de la primera acepción de ciencia, como un entramado de ciencias particular, que deberá quedar incorporado como una *nueva acepción de ciencia*, la quinta, más abierta y organizada con criterios y planteamientos gnoseológicos más audaces.

Consideraciones sobre la mimesis

En nuestro libro proponemos una interpretación de la teoría de la mimesis aristotélica, la teoría que de un modo u otro ha estado protagonizando todos los debates acerca del arte, sin que se haya conseguido establecer ni una convincente discriminación entre las artes mecánicas y las llamadas bellas artes, y sin que se hayan podido establecer los grados de involucración de las artes en el marco general de las categorías del hacer, y de las categorías científicas. La propuesta del libro es reconstruir esta teoría para determinar el lugar que ocupan las artes miméticas en el marco general del debate sobre la teoría del arte y determinar el alcance de estas categorías del hacer en cuanto formas de conocimiento del mundo.

Frente a la teoría tradicional de la mimesis, ahora el arte no es la forma que recrea una materia o “contenido” o “argumento”, como se suele decir (a veces incluso con cierto desprecio, sobre todo cuando se hace una defensa radical del arte como forma que renuncia a los contenidos, a los argumentos, etc.). Antes bien, si la acción en presente dramático es lo que hay que mimar (Adrados),

lo que ocurre es que los *argumentos* dramáticos son precisamente las *partes formales* de la acción, mientras que las diferentes artes son necesariamente los distintos *medios* a través de los cuales dialécticamente se despliega la acción.

En un ejército, o una batalla, como la que tiene lugar en *Espar-taco*, de Kubrick, por ejemplo, tenemos unas partes materiales compuestas por toda una serie de figuras, hombres, armas, pertrechos, en un entorno material escénico determinado. Lo que convierte ese “amontonamiento” de cosas de la vida (expresión de Sklovski) en un ejército, en una batalla concreta, es el orden definido de los objetos, la disposición escénica finalista que organiza las partes en un todo articulado, un ejército en batalla. Esta misma situación por analogía ocurre en todas las artes. Cuando Lessing distingue entre pintura y poesía, dice que la pintura lo que hace es yuxtaponer una serie de objetos en el plano, mientras que la poesía sería la acción que esos objetos realizan en el tiempo, entendida como las transformaciones en las relaciones que median entre esos cuerpos: objetos y sujetos operatorios. La pintura representa la acción por la ordenación instantánea de cuerpos yuxtapuestos en un instante que permite reconstruir lo anteriormente acontecido, y lo posterior. De ahí que en pintura y fotografía se discuta siempre acerca del momento crucial, el momento “más pregnante” que permitirá comprender la acción hacia atrás y hacia delante. En escultura, las partes formales serán los propios cuerpos en su gesticulación, la pose; en ellos, lo fundamental es el gesto que organiza las partes atributivas del cuerpo, y no su material técnico (bronce, madera, etc.). *No podemos confundir la configuración técnica del bronce en cuerpo, con la configuración de las partes del cuerpo en una acción determinada, que es lo constitutivo del arte mimético.* En el cuadro de Picasso, el *Guernica*, los elementos adquieren una unidad dramática cuando se entiende la acción que los organiza en una totalidad sistemática. El cierre categorial del *Guernica* como teorema de la Pintura viene dado por la articulación de todas sus partes en la unidad de acción que totaliza la yuxtaposición de elementos en una unidad narrativa: la adoración de los pastores después del bombardeo nazi-fascista (esta tesis la desarrollamos en un ensayo de 2008 titulado “La otra cara del *Guernica*”, que puede

consultarse en Internet). En literatura, el escenario material no vendrá dado por la disposición de palabras, como un enfoque técnico exigiría, sino que el escenario de la acción son los distintos estilos literarios, que adquieren orden y estructura cuando a través del estilo se recrea una acción. La acción permite dar forma narrativa al estilo literario, el cual, sin dicha acción, sería simplemente vacío, un amontonamiento de técnicas de escritura sin sentido.

Sobre la delimitación entre artes técnicas y artes bellas

Las artes miméticas, así las llama Aristóteles, son las artes que suelen catalogarse como bellas artes, poesía, pintura, escultura, arquitectura o música. Pero al hablar de artes miméticas, solo podemos seguir una denotación de su extensión a partir del hecho de que según la interpretación tradicional estas artes copian la realidad, son formas que interpretan y “reflejan” de modo “artístico” la realidad. La realidad copiada se entiende pues como el contenido, la materia, del arte, y las artes las distintas formas de representación de la realidad. Esa es la doctrina tradicional. Según esta definición, las artes son formas, y en cuanto reflejos de la realidad, se produce una especie de dualismo ontológico entre la materia, por un lado, y la forma, por otro. Tal ha sido la situación que cuando los artistas defienden la completitud ontológica de la obra de arte, acaban siendo acusados de formalistas, es decir, de renunciar finalmente a los contenidos, a la materia.

Sin embargo, esta noción procede de una confusión arraigada en la teoría de las cuatro causas aristotélicas, que da por hecho la existencia de una causa formal y una causa material en todo proceso productivo, *poiético*, técnico. Ahora bien, si todo arte se entiende como la composición de una materia por una forma, entonces las artes miméticas se entienden simplemente como unas técnicas particulares que partiendo de las formas construyen objetos artísticos como otro artesano construye zapatos y otro sillas, por ejemplo. El escultor toma una materia, el bronce, la arcilla y con ella como materia aplica una forma y construye una obra de arte. Visto así, entre la obra de arte y cualquier otro “artefacto técnico” hecho de bron-

ce o arcilla solo podemos interponer otro criterio subjetivo más, por ejemplo, la belleza, el gusto, etc., para discriminar un artefacto técnico productivo y otro propiamente artístico. Ello convierte al sujeto receptor en el juez subjetivo de una obra técnica como arte y reduce toda la discusión de las artes a mera estética, que es como se ha entendido (así Kant o Baumgarten), es decir, como una cuestión meramente epistemológica, que estaría en función de la percepción que del objeto tiene el sujeto. De esta forma las artes bellas se distinguen por un criterio *ad hoc*, la belleza, que en rigor es una propiedad que cabe atribuir a cualquier objeto técnico; otro criterio que suele usarse es la utilidad, por ejemplo, de manera que se podrá discutir sobre si las artes miméticas son útiles o inútiles, etc. Desde luego, cualquier intento de discriminar así el campo gnoseológico de las artes miméticas resulta impracticable.

Mímesis como recreación en presente dramático de acciones finalistas

Sin embargo, si leemos con detenimiento la *Poética* de Aristóteles, el planteamiento es realmente diverso al que suele utilizarse para hablar de las artes, y nos permitiría explorar una ruta totalmente diferente acerca de las artes. Lo que dice Aristóteles en la *Poética* es que las artes miméticas lo que hacen es copiar acciones, es decir, no tanto reflejarlas, como *recrear* las acciones, esto es, *mimarlas*, tal y como hacen los actores en el teatro, o en el cine, por ejemplo. Y esta recreación se llama mímesis no tanto porque se trate de alcanzar un reflejo de la realidad, como se suele entender de modo grosero, sino porque esta recreación se mimá, es decir, se representa en *presente dramático*, en cuanto se está realizando la acción. La mímesis, como advierte Adrados en su libro, *Fiesta, comedia y tragedia*, es ante todo, *mimo*, mimar acciones, recrearlas en su acontecer en presente dramático. Y este sería precisamente el cometido de todas las artes bellas, la recreación en presente dramático de una acción (así, si ello es bello o útil es una cuestión secundaria, porque igualmente podemos discutir acerca de la belleza de cualquier artefacto técnico o de

su inutilidad relativa, etc.).

Ahora bien, si tomamos en consideración esta teoría de la mimesis, y de las artes miméticas, como recreación en presente dramático de una acción, entonces se entiende también otra idea que está presente en la *Poética* de Aristóteles, y que da una imagen totalmente diferente de las artes, porque allí dice Aristóteles que las artes miméticas son, en realidad, los *medios* a través de los cuales se pone en presente dramático una acción. Es decir que *las artes no son las formas sino las materias*, los medios que permiten la recreación de la acción. Una acción que además no puede entenderse de cualquier manera, sino en el siguiente sentido: debe ser única la acción y debe estar presidida por los principios de “planteamiento”, “nudo” y “desenlace”. Este precepto aristotélico no es una norma arbitraria que pretende imponer Aristóteles en la tragedia, como se suele pensar, sino, al contrario, es la manifestación de la *propia esencia de la acción en presente dramático*, porque lo que esta norma indica es que cuando Aristóteles habla de acción se refiere a una *acción finalista*, esto es, a una acción que nace de la propia *prolepsis* de los sujetos, que se proponen fines, y en cuanto que esos fines lo son, se despliegan como planes y programas a desarrollar *diegéticamente* en el tiempo, en conflicto con otros fines de otros sujetos y en conflicto con el medio escénico en el que debe transcurrir la acción necesariamente. Por tanto, la recreación en presente dramático debe serlo de una acción finalista en conflicto.

De esta manera, sorprendentemente, tenemos ya delimitado el marco gnoseológico de las artes miméticas, frente a las artes mecánicas: las artes miméticas son distintos medios de representación de las acciones finalistas en su propio acontecer dramático, y esto las distingue del resto de las artes técnicas, y permite incorporar nuevas técnicas de representación de esas mismas acciones, como el propio cine, aunque Aristóteles no lo haya conocido, o la televisión, o los videojuegos, o, como hemos dicho anteriormente, la propia robótica.

Partes materiales y formales en el cine

En el cine, la constatación de las partes formales es muy apreciable a través de los estudios realizados acerca del despliegue de los argumentos en diferentes escenarios (Balló, Gubern, etc.). Cómo una misma historia se desarrolla y adquiere un sentido único cuando se ubica en un determinado escenario frente a otros. Un entorno escénico puede dar lugar al despliegue de diferentes acciones que son, a su vez, distintas historias. De manera que las partes materiales adquieren sentido cuando se articulan a través de las acciones finalistas. Constatamos, por ejemplo, una coincidencia argumental entre una película como *Casablanca* de Michael Curtiz, y *La diligencia* de John Ford. Cada una en un entorno escénico diferente permite construir una historia única, por la articulación dialéctica de los componentes formales con los distintos objetos. El entorno escénico es, por tanto, esencial, constitutivo, en la configuración de la acción y confiere a la acción una identidad y unidad que le da un sentido único. Al mismo tiempo, una acción sin escenario es imposible ontológicamente.

Partiendo de esta teoría, *La ventana indiscreta* ofrece un despliegue sistemático del campo cinematográfico mediante el cruce de los distintos entornos escénicos y de acción dramática. (Remitimos al lector a revisar el cuadro sistemático que organiza todos los géneros cinematográficos a partir de los criterios gnoseológicos aquí expuestos, para evitar prolíjidad en el presente artículo).

La obra de arte como simulación mimética

En definitiva, podemos considerar el cine como un arte mimético que lejos de reflejar la realidad la recrea, la construye y contribuye a su transformación. El cine es, pero también cualquier arte mimética, una simulación mimética, como ha dicho Bueno (*Televisión*) otras veces. Ahora bien, una simulación lejos de alejarnos de la realidad, puede ser la mejor manera de poder analizarla y comprenderla. Las artes miméticas simulan la realidad de la acción mimética y en esa

simulación permiten comprenderla de un modo más complejo. Toda obra de arte es, en este sentido, un análisis de la acción en presente dramático, desde sus propias categorías, que vienen a ser los estilos de cada arte mimética.

Las artes analizan la realidad tal y como se presenta a la escala de los cuerpos operables, y de los sujetos operatorios, a escala, como dice Bueno, apotética, a la escala en la que se conforma el vaciado de cuerpos materiales interpuestos que permiten configurar acciones prolépticas a distancia entre objetos, un vaciado que sería imposible a escala física, por ejemplo, porque toda percepción se construye a través de la presencia “invisible” pero real, *paratética*, de una realidad material: masas de fotones que conforman sin embargo nuestra percepción.² Las artes analizan el mundo a la escala de nuestras operaciones y las representan en el entorno material escénico corpóreo que configura el despliegue de los escenarios en la historia. Pero esa escala no agota la realidad, al contrario. Diríamos que la escala del análisis de las acciones finalistas en presente dramático constituye un campo categorial suficientemente preciso porque desde él es imposible reconstruir, por ejemplo, la Historia; porque la Historia tiene que integrar esas acciones finalistas en un marco de explicaciones causales que desbordan los límites del propio análisis de las acciones (Bueno, *Individuo*). Por más que analicemos las acciones finalistas particulares en su despliegue dramático en conflicto, no podemos reconstruir las líneas causales y las propias teorías históricas. Tan importantes son para la Poética los héroes como los muertos, más la venganza de Ulises, que la restauración de la monarquía en Ítaca, más Príamo llorando por su hijo Héctor muerto, que el fin de Troya por los griegos. Puede interesarse por el sufrimiento de un soldado nazi en Stalingrado y menos por la derrota del nazismo. Esta circunstancia es la que hace siempre un tanto odiosa a la Poética, porque fácilmente puede

² Sobre estas cuestiones relacionadas con la teoría del hiperrealismo de Gustavo Bueno, puede consultarse el tercer tomo de la *Teoría del cierre categorial*, así como Huerga, “Breviario”.

orientarse hacia la legitimación ideológica de perspectivas políticas indeseadas, lo que inclinó a Platón al convencimiento de que la poesía es mejor mantenerla alejada de una ciudad bien gobernada. Salvo cuando se entiende la Poética como fuente de toda moral, en cuyo caso estamos ante la presencia de esas figuras heroicas que tanto nos gustan. Así, la Poética es solidaria de la perspectiva ética, mientras que la Historia lo es más de la moral³. A la poética le interesa el individuo abstracto; a la Historia, las clases sociales, los Estados, las naciones y los reyes, dicho *grosso modo*.

Hacia una gnoseología de las artes

¿Pero, cabe hablar de verdades en las artes? ¿Cabe hablar de verdad gnoseológica en el cine? Porque Aristóteles llegó a decir que la Poética es más “científica” que la historia, o más “filosófica”, dependiendo de la traducción. En cualquier caso, es necesario reconocer, como hace Bueno, que la poética es evidentemente el germen técnico de la historia,⁴ porque al fin y al cabo, aunque desde las acciones particulares no podemos reconstruir las leyes históricas, sí es necesario reconocer que estas leyes históricas solo pueden darse a través de esas acciones particulares en presente dramático. Pero son irreductibles. De la misma manera que la Biología no explica la acción dramática, pero la fundamenta. O la Física.

Desde luego, si partimos de la teoría de la mimesis como copia o reflejo de la realidad, sería imposible analizar la cuestión de la verdad en el cine y en las artes en general. Tradicionalmente, la teoría del reflejo entenderá que las artes a veces copian, o simulan, pero que fundamentalmente “crean”, o inventan, y por tanto, la imagina-

³ Para una distinción clara entre ética y moral desde el materialismo filosófico debe consultarse la primera lectura, “Ética y moral y derecho”, en Bueno, *El sentido*.

⁴ Para este asunto, además de *El individuo en la Historia*, debe consultarse Bueno, “Reliquias”.

ción es libre y resulta de todo punto imposible hablar de verdades. Hasta tal punto pesa este criterio que incluso hablando de la televisión se llega a decir que la televisión solo es verdadera cuando es en directo, o como Gustavo Bueno la llama, “televisión formal”. Desde el enfoque de la mimesis como copia formal de una realidad material o contenido, solo caben tres perspectivas acerca de la verdad del arte, tres opciones que podemos definir desde la teoría del cierre categorial como tres de las cuatro perspectivas gnoseológicas posibles, aunque el resultado es que desde ninguna de ellas podría hablarse de las artes como ciencias miméticas.⁵ Las tres opciones serían: 1. Que el cine copia la realidad y su verdad está en función de la capacidad de copiar la realidad concreta; esta opción la llamaremos el adecuacionismo, es decir, la adecuación entre la realidad concreta y la copia mimada determina la verdad de una película. Es evidente que desde esta perspectiva el cine nunca podrá entenderse como ciencia, puesto que muchas películas inventan, adaptan novelas, o simplemente “crean”. 2. Por ello, la segunda opción posible es que el teoreticismo, esto es, la teoría que reconoce que en el arte y en las ciencias se crea formalmente, independientemente de la realidad, y solo cabrían trámites como el falsacionismo, que en el caso del arte podría ser considerado irrelevante. El artista crea y le trae sin cuidado si se puede falsar o no su creación con la realidad concreta. El arte es invención libre, imaginación, etc. 3. Frente a estas dos posturas, se perfila la última postura posible desde la noción tradicional de mimesis: aquella que defiende que la verdad del arte está en la misma realidad que no ha de ser si quiera copiada o mimada sino “vista” directamente. En el cine tenemos los ejemplos de Víctor Erice o Luís Guérin, quienes buscando superar la recreación mimética pretenden convertir el cine en testimonio, poético, magnífico, pero testimonio directo. Es el descripciónismo. Sin embargo, a nadie se le escapa que el intento descripciónista no deja de simular y recrear, de la misma manera que por más que se

⁵ Para la cuestión general de los cuatro tipos básicos de teorías gnoseológicas puede consultarse el primer tomo de la *Teoría del cierre categorial*.

quiera “crear” en el arte debe quedar algún resquicio comprensivo en lo que se hace si no se quiere que la obra de arte resulte ser una mera alucinación incomprendible, de manera que la opción teórica tampoco es viable en su pureza. Y, por otro lado, también constatamos que el adecuacionismo solo sirve para determinados casos y aun cuando pretendamos hacer un cine que recree la realidad concreta nunca lo hace completamente, y el director inventa y organiza la película conforme a criterios puramente estéticos o prácticos independientemente de si reproduce una determinada acción realmente existente, por así decir. En definitiva, ninguna de las tres perspectivas permite afrontar el cine como ciencia, esto es, en la medida en que se pueda analizar en él la verdad como un predicado necesario y no meramente accidental en algunas determinadas películas, como cuando en una película como *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, EUA. 1927), de F. W. Murnau, se propone el siguiente texto al espectador:

Esta acción de un hombre y su esposa es de ningún lugar y de todos los lugares. Es posible escucharla en cualquier lugar y en cualquier hora. Pues donde quiera que el sol nace o se pone, en el tumulto de la ciudad o bajo el cielo abierto de la granja, la vida es muy semejante; a veces amarga y a veces dulce.

Lo mismo, pero al revés, ocurre en multitud de películas. Por señalar una reciente, en *La isla mínima* (España, 2014), de Alberto Rodríguez, por ejemplo, se advierte al final que “todo parecido con la realidad es mera coincidencia”. Con ocasión de la entrevista que Radio Nacional de España le hizo a Wim Wenders, con ocasión de la presentación de su última película *Todo saldrá bien* (*Every Thing Will Be Fine*, Alemania | Canadá | Francia | Suecia | Noruega, 2015), contesta que eligió este tema porque “es algo que puede ocurrirle a cualquiera”.

Hiperrealismo y circularismo

Por tanto, vemos que en el cine existe una voluntad tradicional de realismo, de verdad, que constituye precisamente el fundamento de todo el desarrollo de sus técnicas narrativas y constructivas, la necesidad de resultar verosímil. En gran medida, se puede decir que la verosimilitud es un criterio de calidad cinematográfica; al menos para distinguir las películas de “serie B”. Para entender las posturas teóricas de autores como André Bazin, para quien “el cine alcanza su plenitud al ser arte de lo real”, que es un poco la idea que está detrás de la escuela de Víctor Erice; hay que echar mano de la teoría del hiperrealismo de Gustavo Bueno⁶ acerca de la percepción de la realidad. El *hiperrealismo* es el argumento que nos permite comprender el cine precisamente como una “ventana indiscreta”, esto es: que lo que vemos en la pantalla grabado es tan verdadero como lo que podemos ver a través de una ventana. Las mismas ilusiones ópticas que sirven para producir un efecto visual determinado en el cine se repiten en la realidad cotidiana de nuestro *mundus adspectabilis*, y esta es la clave de todo el problema sobre la verdad gnoseológica del cine y de las artes en general. La verdad de una obra de arte no está en función de su adecuación con lo real, porque toda obra de arte supone una recreación, una invención a partir de la imaginación, y porque es imposible para el arte una mera descripción. Solo un enfoque *circularista* que entiende la verdad como construcción permite afrontar el problema de la verdad del arte desde una perspectiva gnoseológica.⁷

Entendemos la dualidad mimética entre copia y realidad como un enfoque reduccionista y simplista del problema del arte. Si entendemos el arte como forma y la realidad representada o mimada, como materia, solo caben gnoseológicamente cuatro caminos posibles: entender la verdad como adecuación de la forma a la materia

⁶ Tal como aparece desarrollada en la *Teoría del Cierre Categorial*, tomo 3.

⁷ El circularismo, como doctrina gnoseológica, puede consultarse en la *Teoría del cierre categorial* (particularmente, el primer tomo).

(lo que cabría hacer con el cine histórico, es el criterio vulgarmente aceptado para la verdad en el cine); reducción de la verdad a la forma (teoreticismo, comprensión del arte como forma, como creación, y concepción del artista como libre creador de la nada); reducción de la verdad a la materia (descripciónismo, documentalismo, que entiende el arte como testimonio). Ninguno de los caminos apuntados permite comprender la obra de arte, porque es imposible la adecuación perfecta, es imposible la creación de la nada y es imposible la descripción naturalista sin creación. En definitiva, la única opción que nos queda es disolver la dualidad materia y forma y comprender la obra de arte como una construcción dada en la misma realidad concreta y articulada en la misma realidad, como diría Sklovski. Las obras de arte son compuestos de partes materiales y formales, al igual que el resto de la realidad. Y su especificidad reside en lo que construyen y cómo lo construyen. El hiperrealismo nos permite comprender que una grabación cinematográfica es una realidad existente grabada, una simulación mimética como la que se puede producir en un reflejo de un escaparate al pasar caminando. Qué es lo que simulan las obras de arte: *acciones finalistas en presente dramático*. Y las artes son los medios de los que valen los artistas para recrear esas acciones finalistas: escultura, pintura, música, arquitectura, teatro, cine... Por tanto, las partes materiales y formales constitutivas de las obras de arte tienen que ver con esas mismas acciones finalistas. La verdad de una obra de arte consiste precisamente en la articulación de sus partes en una unidad con sentido finalista. Esta articulación de partes en un todo unitario es lo que permite al espectador comprender su significado, entender lo que dice como una unidad.

Por tanto, la verdad de una obra de arte es una *identidad sintética procesual* (Bueno, *Estado*), un cierre categorial que se alcanza cuando las partes constitutivas de la obra se articulan en una unidad dotada de sentido que permite comprender su articulación como una unidad finalista. Esa es la verdad del arte. La verdad de una escultura es la pose que se consigue con la acumulación de sus partes constitutivas en una unidad expresiva; la verdad de un relieve es la articulación de sus partes en una narración, como cuando en

la *Eneida* se relata el episodio en que Eneas se encuentra en medio de un bosque con un templo cuyos relieves es capaz de interpretar como la narración de la propia guerra de Troya. La articulación de las partes en una unidad de sentido finalista está recogida en toda comprensión de cualquier obra de arte. Por ejemplo, el cuadro de *El Guernica* de Picasso lo hemos entendido así: el cierre categorial⁸ del cuadro se produce cuando el conjunto de elementos adquiere una unidad en función de la narración que construyen entre todos ellos: la adoración de los pastores de la Sagrada Familia después del bombardeo de los nazis en la guerra civil española. Heródoto cuenta que en la campaña de Darío contra los escitas estos le envían un presente consistente en una rata, un águila, una rana y unas flechas. Dos intérpretes analizan el presente. Uno le dice a Darío: “Los escitas entregan su agua, su tierra y sus armas”. Otro intérprete le dice: “Los escitas advierten: si no sales de aquí, saltando el mar como una rana, huyendo como una rata o volando como los pájaros, seréis masacrados por nuestras flechas”.

Así mismo, existen diversas narraciones posibles que se pueden construir a partir de la acumulación y organización de las partes materiales en función de las distintas finalidades. Por ello, podemos decir que existen partes materiales y formales en el cine, y en las artes en general. La organización de las diversas partes materiales en función de los fines permiten construir una verdad artística. Cada obra de arte es así un teorema, una unidad narrativa completa que constituye una unidad de sentido finalista, y esto es precisamente lo que permite discriminar una obra de arte de otra y entenderla como identidad y verdad. En el cine, por tanto, la verdad resulta de la verosimilitud conforme a la cual un conjunto de partes aparece articulado por una serie de acciones finalistas en conflicto. La posibilidad de estructurar y organizar un conjunto de partes en el tiempo capaz de recoger una unidad de sentido narrativo es pre-

⁸ Sobre la cuestión de la verdad como identidad sintética debe consultarse el libro *Teoría del cierre categorial*, antes citado, *¿Qué es la ciencia?*, también citado anteriormente o, por ejemplo, Bueno, *La idea de ciencia*.

cisamente la verosimilitud de una narración cinematográfica. Ver cómo transcurre la acción finalista, cómo se despliega una acción o un conjunto de acciones finalistas en sus conflictos desde su planteamiento hasta sus resultados.

Sobre cine propio e impropio

En vez de hablar de cine verdadero cuando se *adecúa* a la realidad narrada, que es el modo tradicional de entender la cuestión en términos de la teoría de la mímisis aristotélica y en términos de la tradición de la teoría del arte como estética, lo que en rigor haría imposible hablar de la verdad en el cine, reduciendo la atribución de verdad a lo sumo, solo para la televisión que Gustavo Bueno llama “formal” (esto es, en directo⁹), hablaremos de cine propio o cine impropio. Decimos que una película de cine es propia cuando lo que vemos en ella es congruente de modo más o menos verosímil con nuestra experiencia del *mundus adspectabilis*, no con nuestras creencias, sino con lo que no es dado efectivamente ver. Cuando se habla de creencias, se insiste en la idea de creer en lo que no se ve, etc., pero en el cine se consigue precisamente eso, hacer visible lo que no puede ser visto en nuestra realidad cotidiana, en nuestra experiencia cotidiana del *mundus adspectabilis*. Pues bien, diríamos que si se hace visible en el cine algo que no es congruente con nuestra experiencia cotidiana, diremos que se trata de un cine impropio, mientras que si lo que vemos grabado en la película resulta congruente podemos considerarlo propio. La congruencia del cine con nuestra experiencia del mundo es evidente que tiene diversos grados y está en función, por tanto, del público, lo que por otra parte es absolutamente necesario y lógico, como decía Hitchcock. Al fin y al cabo, un público de historiadores necesariamente impondrá muchas más restricciones a la congruencia de la historia contada en

⁹ Para estas cuestiones conviene revisar Bueno, *Televisión*; también puede consultarse Bueno, *Telebasura* o Bueno, *La fe*.

el cine con relación a sus conocimientos históricos, mientras que para un profano en Historia que el Coliseo aparezca reconstruido antes de su efectiva construcción histórica puede pasar perfectamente desapercibido. La congruencia supone también la posibilidad de que una industria cinematográfica suficientemente potente, combinada con un sistema educativo nefasto contribuya a que los ciudadanos se acaben creyendo patrañas no ya de ciertos matices históricos, sino verdaderas barbaridades históricas y morales: que la II Guerra Mundial la ganaron los EEUU, o que Hitler era en el fondo un gran hombre, o que Francisco Franco era un tonto a las tres, o que las pirámides de Egipto las hicieron los extraterrestres, o que Stalin era el diablo. La capacidad del cine para manipular y engañar no está solo en que pueda reconstruir y hacer visible. Pero, en general, diríamos que no solamente por la Historia, sino por nuestra experiencia cotidiana, nos resultará imposible ontológicamente, impropio diríamos, la existencia de un vampiro, o que un hombre pueda volar, o que una niña pueda girar 360 grados su cabeza sin experimentar ningún problema fisiológico.

Por tanto, y a pesar de las ambigüedades y restricciones que cabe hacer a nuestra experiencia cotidiana del *mundus adspectabilis*, una experiencia cotidiana no individual, sino fundamentalmente social, lo que otorga también un sentido ontológico preciso al hecho de ver el cine en salas llenas de gente, cabe distinguir en general un tipo de cine propio, congruente, no decimos “adecuado” a la historia que se cuenta, sino congruente con el mundo en el que vivimos y con la experiencia que nos envuelve, y un cine impropio. Puesto que el buen cine, propio o impropio, siempre ha de resultar en principio verosímil, que es en donde reside su propia verdad gnoseológica.

En general, podríamos decir, a lo sumo, que estas tres perspectivas podrían corresponder en cierto modo con tres formas de cine en función de la configuración material del escenario. Así, cuando una película es histórica, o trata un tema histórico, necesariamente procurará cumplir el trámite adecuacionista y procurará valorarse la importancia de la película en función de si la simulación mimética recrea adecuadamente la historia acontecida. De la misma manera, el descripciónismo podría corresponder con el cine que aborda temas

de presente, por así decir, en donde sería posible sin demasiados problemas hacer realidad el programa de Erice, un cine testimonio tal y como lo concibiera, por ejemplo, Ziga Vertov. Igualmente, podría entenderse que el enfoque teoreticista, aquel en el que el director tiene libertad para inventarse situaciones, etc., correspondería en gran medida con el cine que trata temas “futuros” por así decir, lo que podría ocurrir, o incluso lo que no podría ocurrir: el cine fantástico o el cine de ciencia ficción. Esta clasificación podría resultar apropiada si no fuera porque en todo caso cabe enfocar el problema de la verdad en todo cine posible, en toda construcción artística, por así decir, porque el cine es siempre construcción y porque está involucrado con la verdad más allá de la adecuación.

La propuesta de *La ventana indiscreta* es que efectivamente las artes miméticas, y el cine en particular, construyen verdades, y esas verdades son las propias obras de arte en su concreción dialéctica como integración totalizadora de sus partes materiales y formales en una unidad artística. El cierre categorial entiende la verdad como la identidad sintética de las partes formales a través de las partes materiales, pero de manera que se han segregado las operaciones. Es claro que en las artes las operaciones no se segregan, sino que se miman, se recrean, se ponen en presente dramático. Pero en la medida en que constituyen una acción finalista, cabe decir que la identidad sintética aquí ejercida es procesual, por tanto, operatoria, pero con un resultado que supone la concreción de un objeto artístico. Esta verdad solo se manifiesta como verosimilitud, la verosimilitud que cabe atribuir a la integración de las partes en una unidad y que depende de la propia concreción objetual, pero también de la propia disposición de los espectadores, de su conocimiento. Así, en el cine, la verosimilitud de una película supone la composición completa de sus partes en una unidad, como decía Eisenstein, pero su verosimilitud también está en función de los espectadores (Hitchcock), por tanto es ciertamente *difusa*. Cuando en 1970 apareció *Genie*, “la niña salvaje”, así llamada, en California, los psicólogos que la atendían hicieron un pase privado de la película de Truffaut, *El niño salvaje*, para estudiar el caso que tenían presente. Truffaut ahí ofrecía, como artista, un análisis en presente dramático

de un conflicto finalista acaecido en Francia durante el siglo XIX, que sirvió como informe para los psicólogos. Cuando un historiador ve una película histórica, la verosimilitud que puede atribuir a la recreación mimética de la acción tendrá muchos más puntos de cierre que la de un espectador no experto, etc. El cierre categorial, la identidad sintética procesual de la verosimilitud es, por tanto, más ambigua e indeterminada que los procesos de cierre categorial gnoseológicos propios de las ciencias alfa-operatorias,¹⁰ pero, no por ello menos efectiva para su campo correspondiente. Al fin y al cabo, también el “público” de las ciencias es variado.

El cine en el *ranking* de las ciencias humanas

Por tanto, las artes se aproximan a lo que Bueno ha llamado ciencias *beta* operatorias, ciencias en cuyos campos no se pueden segregar las operaciones, o en las que el proceso de segregación de las operaciones se alcanza solo relativamente, de tal manera que si llegase a alcanzarse una segregación total de las operaciones dejarían de ser ciencias *beta* operatorias, y por tanto dejarían, por así decir, de ser *ciencias humanas*.¹¹

Partimos, por tanto, de la clasificación de niveles operatorios que propone Gustavo Bueno en su teoría del cierre categorial para determinar la ambigüedad gnoseológica constitutiva de las ciencias humanas. En esta teoría se propone una clasificación de, digamos, niveles operatorios que son los siguientes que vamos a estudiar con un ejemplo ficticio pero suficientemente explícito. Tomemos, un ejemplo. Manolis Glezos subió a la Acrópolis y arrió la bandera nazi en medio de la ocupación alemana. Ese acto puede quedar recogido como simulación mimética de diversos modos.

¹⁰ Sobre las cuestiones relativas a las ciencias alfa-operatorias y beta-operatorias es necesario consultar el ensayo de Gustavo Bueno, “En torno al concepto...”.

¹¹ Véase nota anterior.

Modo B2: Imaginemos una cámara de televisión grabando y emitiendo en directo la hazaña, siguiendo en todo momento la acción en tanto que está ocurriendo. Evidentemente, la televisión no existía entonces, lo que significa que estos diferentes niveles operarios de las simulaciones miméticas solo han podido irse decantando históricamente con el propio desarrollo de las tecnologías audiovisuales, y concretamente con la televisión formal.

Modo 2B1: Ahora estamos en la situación en la que el realizador de televisión graba el acontecimiento tomando varias perspectivas, grabando testimonios, opiniones, reconstruyendo los hechos, viajando al lugar, grabando lo que ha quedado de su vida y de su hazaña. Luego, el realizador monta un documental que recoge la acción en el contexto en el que se dio. Esto es un documental montado sobre la grabación en directo.

Modo 1B1: En esta situación tendríamos que el equipo de grabación utiliza actores y busca un escenario cómodo para grabar la acción y recrearla a su modo, poniendo la cámara donde mejor le conviene, buscando el detalle, generando *suspense*, introduciendo un montaje, etc. Estamos ante una película digamos propia en sentido vulgar y clásico.

Modo 2alfa2: En esta situación tendríamos la misma situación pero cargada ya de detalles que se imponen sobre las operaciones dándole un sentido cada vez más definido: pongamos por caso que usamos un color blanco para representar a los héroes, un color negro para los malvados, usamos un tipo de contrapicados y picados con intención moralizante, y generamos una tragedia de buenos y malos que desborda la pretensión de construir una acción en presente dramático, porque estas acciones quedan subsumidas en el contraste moral que se pretende. En este nivel alcanzamos un tipo de cine propagandístico característico que subordina las operaciones finalistas estudiadas bajo un paradigma moral alfa operatorio.

Modo 1alfa2: Cuando en el contexto de la acción dramática introducimos elementos claramente impropios, como acciones inver-

símiles, o acciones imposibles que pueden servir para convertir a Manolis Glezos en un héroe legendario conformado por un patrón como el del héroe universal de Joseph Campbell.

Vemos así que cuanto mayor es el grado de abstracción de las operaciones, más nos aproximamos al ámbito del cine impropio, mientras que el cine propio se mantiene claramente en la zona beta operatoria. Finalmente, diremos que estas mismas consideraciones serían aplicables a las diferentes artes miméticas.

Desde el cierre categorial, el entorno escénico se presenta como contexto determinante de la acción dramática; y la acción, como la disposición finalista que organiza el todo y le otorga un sentido; una pose, una disposición narrativa, una explicación, un teorema. Una obra de arte es a las artes lo que un teorema es a las ciencias. Y los teoremas artísticos se entrelazan al igual que ocurre en las ciencias. Un cuadro puede ser el motivo de una acción dramática, lo mismo que una novela o una escultura. Cuando Angelopoulos, en *La mirada de Ulises*, reconstruye acciones a partir de cuadros de Magritte, está incorporando estos teoremas de la pintura en el campo gnoseológico del cine. El laboratorio del cine es el estudio en el que se recrea la acción; el director y su equipo se constituyen como un verdadero equipo de investigación y en sus películas ofrecen teorías completas acerca de modelos operatorios finalistas. Al igual que los sucesos astronómicos solo se proyectan en los mapas celestes, así también *solo en las obras de arte se proyectan los sucesos poéticos*.

Obras consultadas

- Adrados, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Barcelona: Planeta, 1972. Impr.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impr.
- Bazín, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2014. Impr.
- Bueno, Gustavo. *La idea de ciencia desde la teoría del cierre categorial*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1976. Impr.

- _____. “Reliquias y relatos”. *El Basilisco* 1 (1978): 5-16. Impr.
- _____. “En torno al concepto de ‘Ciencias Humanas’. La distinción entre metodologías alfa-operatorias y beta-operatorias”. *El Basilisco* 2 (1978): 12-46. Impr.
- _____. *El individuo en la historia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980. PDF.
- _____. *Teoría del cierre categorial*. 5 vols. hasta la fecha. Oviedo: Pentalfa, 1992-. Impr.
- _____. “Estado e historia”, *El Basilisco* 2a. época, nº 11 (1992): 3-27. Impr.
- _____. *¿Qué es la ciencia?* Oviedo: Pentalfa, 1995. Impr.
- _____. *El sentido de la vida*. Oviedo: Pentalfa, 1996. Impr.
- _____. *Telervisión: Apariencia y Verdad*. Barcelona: Gedisa, 2000. Impr.
- _____. *Telebasura y democracia*. Barcelona: Ediciones B, 2002. Impr.
- _____. *Curso de Filosofía de la Música*. Fundación Gustavo Bueno, 2007. Web. 23 sep. 2015.
- _____. *La fe del ateo*. Madrid: Temas de hoy, 2007. Impr.
- Gubern, Román. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002. Impr.
- Huerga Melcón, Pablo. “Breviario de introducción al Materialismo Filosófico. La doctrina del Hiperrealismo, Epistemología, Gnoséología y Ontología”. *Nómadas* 18. 2 (2008): 195-209. PDF.
- _____. “La otra cara del Guernica”. *El Catoblepas* 90 (2009): 13. Web. 23 sep. 2015.
- Lessing, Gotthlod Ephraim. *Laocoonte*. Madrid: Tecnos, 1976. Impr.
- Sklovski, Viktor. *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama, 1971. Impr.

~ Notas ~

Juan Carlos Onetti: territorios de la aventura

ROCÍO ANTÚNEZ OLIVERA*

Resumen:

En 1939, Eladio Linacero, el protagonista de *El pozo*, clasifica en sucesos (“hechos reales”), sueños y aventuras los acontecimientos sobre los cuales podría escribir. Este personaje de ficción se plantea una temática contemporánea, aunque de larga historia: la confrontación entre sueño y realidad. A la realidad cotidiana suele oponerse también la aventura, un tipo de experiencia vital que implica riesgo, intensidad, desplazamientos. Los ecos de estas confrontaciones laten en muchos autores del siglo XX quienes, como Onetti, intentan verbalizar la experiencia de los habitantes de las grandes ciudades modernas y también la de los pueblos.

Confrontando sucesos, sueños y aventuras, esta nota recorre la obra de Onetti y se detiene en algunos de los primeros cuentos, de *La vida breve* (1950) y de *Cuando ya no importe* (1993). Su base teórica la constituyen los escritos de Georg Simmel acerca de la sociología de las grandes ciudades y de la aventura.

Palabras clave:

Aventura en Onetti, ciudad y literatura, sueño y realidad.

* Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.

Desde sus primeras obras, Juan Carlos Onetti sumerge a sus lectores en el espacio y el clima de ciudades, pueblos e instituciones de reclusión o asistencia donde las siluetas de los personajes se delinean sobre el fondo gris de una existencia monótona. Sin embargo, cualquiera que sea el espacio que los rodea, hombres y mujeres comunes y corrientes sueñan o fantasean con espacios alternativos donde se mueven personajes heroicos o transgresores, dispuestos a realizar acciones fuera de lo común. El fantaseo y el ensueño parten en dos el relato, lo cual señala la diferencia entre una historia recargada de detalles para significar lo cotidiano y, por otro lado, los procesos de la imaginación y sus fábulas. Las sutiles diferencias entre los acontecimientos representados suelen ser objeto de reflexión para los propios personajes, especialmente cuando en algún momento del relato asumen la función de narrador.

Así, Eladio Linacero, el protagonista de *El pozo*, define su noción de estilo y la relación entre escritura y experiencia vital. Este escritor *amateur* de 1939 clasifica los acontecimientos sobre los cuales podría escribir en “hechos reales” por un lado, y sueños y aventuras por otro:

Lo curioso es que, si alguien dijera de mí que soy “un soñador”, me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la de la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuarenta años. También podría ser un plan el ir contando un “suceso” y un sueño. Todos quedaríamos contentos (*Obras* 51).

Este personaje de ficción se plantea una temática de larga data, que actualizan las vanguardias históricas, principalmente el surrealismo: la confrontación entre la vida cotidiana y el sueño o la aven-

tura. Una confrontación que Onetti aborda desde su primer cuento, “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” (1933) hasta su última novela, *Cuando ya no importe*, de 1994. En esta trayectoria literaria, nos interesa seguir el concepto de aventura para comenzar a pensar un vasto campo semántico que abarca no solo metáforas de los hechos representados, sino también de la escritura y de la vida: la aventura de escribir, la aventura de vivir.

Al igual que el sueño, la aventura es un tema abordado desde diversas disciplinas en las primeras décadas del siglo XX. Voy a referirme a las especulaciones de Georg Simmel, “primer sociólogo de la modernidad”,¹ a quien mucho deben pensadores de la cultura, como Walter Benjamin y G. Lucaks. Según Simmel, la aventura es una experiencia delimitada por un principio y un fin clarísimos, una isla circunscripta en el transcurso de la existencia. Además, posee una doble significación: por un lado, se concentra en sí misma; por otra, entabla una determinada relación con el decurso de la vida. Un episodio de vida se transforma en aventura “cuando una corriente que se mueve entre las más extremas y externas de la vida y su fuente central de energía arrastra a aquellas, y cuando esta coloración, temperatura y ritmo particular del proceso vital es lo realmente decisivo y deviene en cierto modo dominante sobre su contenido” (Simmel 18). “Cuanto más ‘aventurera’ es una aventura, es decir, cuanto más puramente responde a su concepto, más ‘soñada’ resulta para nuestro recuerdo”, dice Simmel. Y muchas veces se aparta tanto de los puntos centrales del yo y de las trayectorias de la totalidad de la vida controladas por el yo que “pensamos en la aventura como si la hubiese vivido otro” (18-19).

Como vemos, a Eladio Linacero se le confunden el sueño y la aventura; quizás porque en la circunstancia de escribir el sueño alcanza la intensidad de la experiencia singularísima pero real que es la aventura. La idea de la aventura se liga con la del desplazamiento a espacios distintos a aquellos en los cuales transcurre la vida coti-

¹ Ver el artículo de Frisby mencionado en la bibliografía. El texto de G. Simmel sobre la aventura es de 1911.

diana. En su acepción dramática de viaje, fuga o traspaso de límites, encontramos el tema tanto en ficciones como en artículos y hasta en la correspondencia con algún amigo tan preocupado por temas de estética como el propio Onetti.

En sus primeros años de escritor, Onetti busca y propone modelos de artista a seguir, y con frecuencia recurre a otras artes y otras épocas para encontrarlos. Además de la obra del pintor constructivista Joaquín Torres García, quien regresa al Uruguay natal después de una larga estadía en Europa, Onetti admira la pintura del fin del siglo XIX francés. En carta de junio de 1938 al crítico de arte Julio E. Payró, afirma: “En realidad, el arte que de veras me entusiasma, el que es capaz de interesar todas las partes de la personalidad del suscrito, comienza allá por fines del siglo” (*Cartas* 76). En su galería personal coloca la obra pictórica del “Aduanero” Henri Rousseau y la de Cézanne. Además, en repetidas ocasiones exalta no solo los cuadros sino también la persona de Gauguin, el pintor francés capaz de embarcarse hacia un destino lejano y fijar allí su residencia; en Tahití, Gauguin halla un mundo exultante de colores y escenas exóticas para el ojo europeo.

Este pintor realiza el viaje que Baudelaire formula como invitación,² y que Onetti evoca en *Tierra de nadie*, novela de 1941. Allí la isla inventada colectivamente se denomina Faruru, nombre que alude a la aventura total de Gauguin.³ Si bien en este texto no se cumple la fantasía del viaje a la utopía, el solo hablar de la isla como si realmente existiera inserta relaciones humanas nuevas y espacios alternativos en la ciudad de Buenos Aires de 1938 a 1939, coordenadas donde transcurre la acción de la novela.⁴

² Me refiero al poema “Invitación al viaje”, incluido en la sección “Spleen e Ideal” de *Las flores del mal*.

³ “Te Faruru” (aquí se hace el amor) aparece como leyenda inscrita en uno de las xilografías de la serie Noa Noa (1893-1894), donde se representa a una pareja en el momento del abrazo.

⁴ He analizado por extenso esta novela en mi libro *Juan Carlos Onetti: caprichos con ciudades*, citado en la bibliografía.

Como en *Tierra de nadie*, las fugas, los grandes viajes, las aventuras suelen no realizarse, y en ese sentido, pertenecerían al orden de las frustraciones, tantas veces señaladas en las ficciones onettianas. A pesar de las derrotas, los personajes persisten en fantasear y al hacerlo transforman el gris del asfalto y la miseria de las habitaciones urbanas en islas tan coloridas y fecundas como las del archipiélago polinesio. Su mundo interior es mucho más rico y libre que su vida cotidiana, ya sea que se los presente entre cuatro paredes, como los protagonistas de *El pozo*, *La vida breve* o el narrador de “Un sueño realizado”, o que discurran ensimismados en plena calle multitudinaria, como en los cuentos “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” y “El posible Baldi”. Onetti aproxima el lado vivido al inventado y nos muestra cómo se trasfunden en el propio texto, cómo lo real se transfigura en la invención o lo inventado choca contra los muros de la existencia cotidiana y desde allí ilumina lo oscuro. Para Onetti, como para Eladio Linacero, lo que importa es contar, y haciéndolo, inventar otros espacios y pasar a otros lados. Y si bien, como en *El pozo*, frecuentemente tampoco se cumple el plan de alternar un suceso y un sueño en impecable simetría, ambos tipos de acontecimientos literarios se entrelazan en el texto, mientras el lector percibe la humana coexistencia de poesía y sordidez. Onetti descubre no solo la ciudad, como anota Emir Rodríguez Monegal,⁵ sino también su terrible belleza, la obscenidad desbordante de sus contradicciones. Y las trasladará a todos los espacios sin moverse de ese centro profundo que es su propia condición de hombre nacido en una ciudad que siempre llevará adentro. Un breve recorrido por ficciones de distintas épocas confirmará esta hipótesis. De la etapa inicial, escogemos como escalas los dos primeros cuentos del uruguayo y su primera *nouvelle*, *El pozo*; de la segunda, *La vida breve*, donde se crea la ciudad

⁵ Rodríguez Monegal afirma que Onetti se sitúa en una etapa decisiva de las letras latinoamericanas, “la del descubrimiento del nuevo mundo de la gran ciudad, de sus hombres, sus proyectos, sus muertes” (433).

de Santa María; de la tercera, su última novela, *Cuando ya no importe*, acaso el texto más consciente de su carácter ficticio.

“Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo”, un paseante urbano cruza la avenida e inicia así dos viajes simultáneos: el primero deriva por las calles donde se desplaza su cuerpo, unas pocas cuadras que siguen puntualmente el plano del centro de Buenos Aires. El otro viaje recorre un trayecto mucho más accidentado, puesto que brinca de la realidad que se percibe al paso, el corazón de la ciudad en el momento culminante de su modernización, a diversos puntos de la fantasía. Una sensación física, “un estremecimiento de frío”, nos empuja a la lejanía real y sureña de Ushuaia y de allí hacia el norte, hacia Alaska, nombre que evoca, a su vez, el territorio literario de Jack London.

Al paso de Suaid, el *flâneur* de este relato, Onetti nos muestra la riqueza del paisaje urbano, registrado pero no valorado por el sujeto urbano, puesto que constituye el territorio de su costumbre. Simultáneamente, instala en el corazón de la metrópoli la memoria de sus propias lecturas de infancia, los espacios fabulosos de las novelas de aventuras (Jack London, Julio Verne, Emilio Salgari). Los personajes fabuladores de estos primeros cuentos, así como el escritor *amateur* de *El pozo*, han leído novelas de aventuras e historietas de consumo popular en la época, y a la luz de las experiencias de lectura fraguan sus propias aventuras imaginarias⁶. El texto se construye así como una serie de pasajes: de un tramo a otro del paisaje urbano, de un punto a otro de la geografía, de la historia de lecturas al texto que se va fabulando.

⁶ A propósito de *El pozo*, Josefina Ludmer afirma que “el sueño se constituye sobre el modelo de la novela de aventuras y viajes. Si el suceso ‘real’ con Ana María ocurrió cuando Linácero tenía 15 o 16 años, ese momento de iniciación erótica se muta, en la aventura, en otro momento de iniciación: la entrada en la literatura mediante los relatos de aventuras. Allí está la infancia y la pubertad de las ‘memorias’ y allí está la memoria: *son recuerdos de las lecturas de la infancia y la juventud: viajes, mapas, geografías, la lucha y el poder, el otro reino donde se colma el deseo. Jack London, Julio Verne, Emilio Salgari*” (Onetti 38).

Restos de las aventuras urdidas en “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” y “El posible Baldi” reaparecen en *El pozo*. Allí las aventuras “de novela” (o “de película”) constituyen el prólogo de la aventura erótica, no ya el episodio sórdido del engaño y manoseo de Ana María en la serie de los “sucisos” de la vida real, sino de la escena de exquisito erotismo de la cabaña de troncos: “Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entre los árboles. Ella abre la puerta de la cabaña y entra corriendo. Desnuda, se extiende sobre la arpillería de la cama de hojas” (*Obras* 54).

El pozo, como *La vida breve*, se construyen sobre la lógica del pasaje y el señalamiento expreso de la procedencia de los elementos de la experiencia vital transformados en texto o en prólogo para un episodio literario. Obviamente, estos pasajes implican la asunción de identidad diferentes. Recordemos el pasaje de Juan María Brausen al departamento gemelo del suyo en *La vida breve* (1950). El muro que separa ambas viviendas se convierte en el eje de dos vidas de muy distinta índole, protagonizadas por el mismo personaje, que con solo penetrar en el otro lado se transforma, y para ello asume un nombre diferente (Arce), inventado por él mismo. De este lado del muro termina la historia de amor de una pareja en cuyos integrantes han dejado su huella el tiempo y la enfermedad; del lado del departamento vecino, hasta entonces vacío, nace un mundo de marginalidad poblado de prostitutas, cafishos, alcohol y crimen; un panorama digno del cine y la novela negra que tanto admiraba Onetti (para los seres comunes y corrientes, contenidos por la ley, cometer un delito implica transgredir un límite, acaso vivir un episodio intenso y breve).

En el departamento H, ocupado por el matrimonio, también se inician otras posibilidades de vida con la mutilación de un cuerpo y la amenaza de muerte que allí anida. Una ampolla de morfina se convierte en lápiz; la fusión de los rasgos del protagonista con los del médico de su esposa engendra un médico de ficción, quien frente a la ventana de un consultorio imaginario contempla la plaza de una ciudad ficticia situada junto a un río. Brausen, el personaje

que bosqueja el guión cinematográfico, llamará Díaz Grey al médico y Santa María a la ciudad. En el *continuum* monótono de la vida de un empleado de agencia de publicidad, comienza la aventura de la escritura, el reto de convertir en imágenes de película el fantaseo compensador. Al territorio nacido de esa excrecencia de una vida cotidiana llegarán los personajes de ficción, disfrazados y mezclados con la multitud volcada al carnaval. En el camino, se deslizan hacia la anomia o el delito: matan o desean matar, huyen, delatan, golpean mujeres, venden morfina. Sin saberlo, ellos cumplen el deseo expresado por el autor al elegir un epígrafe de Walt Whitman para su novela:

O something pernicious and dread!
Something far away from a puny and pious life!
Something unproved! Something in a trance!
Something escaped from the anchorage, and driving free
(*Obras* 432).

Hacia el final de *La vida breve* vemos escapar, libre de anclas, una pareja integrada por un hombre maduro y una muchacha. Se abren paso en la dicha de una plaza pueblerina y urge dibujar en la pantalla la palabra FIN, porque allí se acaban las aventuras (la amorosa y la delictiva) y un segundo más adelante podría comenzar otra vida corriente, “a puny and pious life”. Si hacemos retroceder la cinta, nos percatamos de que esa plaza se ubica en la ciudad contemplada por un médico, quien a su vez es imaginado por un hombre de la multitud bonaerense quien, enclaustrado en un departamento, se apresta a cumplir el deseo formulado por el autor en el epígrafe.⁷ Ese “algo pernicioso y horrendo, libre en su curso” que deseaba Whitman, el reverso de “una vida piadosa y miserable”, es también el deseo oculto de ese personaje que Onetti imagina. Un deseo desmesurado y de difícil concreción, pero cuya intensidad fecunda la vida gris

⁷ Hay muchas coincidencias con Borges en esta novela y en el cuento “El sueño realizado”, de 1941.

de cualquier hombre, engendrando sucesos extraordinarios donde se percibe como otro: un ser capaz de correr riesgos y perpetrar infamias; protagonista de travesías absurdas y aventuras sexuales de la más diversa índole (desde el más puro amor a la muchacha al proxenetismo criminal).

Soñadores que sueñan a otros soñadores que a su vez los sueñan, vidas cotidianas de las cuales se desprenden aventuras, aventuras que se insertan en las vidas cotidianas para cumplir su más secreta esencia y darles así significado: el deseo de algo distinto, nuevo e intenso en la cadena de la experiencia mueve el relato y da sentido a la vida representada en la ficción.

A partir de *La vida breve*, de 1950, Onetti seguirá sosteniendo con su escritura la existencia de una vasta zona urbana y los campos circunvecinos. A ella regresa, en su última novela, *Cuando ya no importe*, de 1993. Allí confluyen nombres y sucesos escapados de las aventuras imaginadas por los hombres y mujeres que alguna vez poblaron novelas y cuentos onettianos. Autosuficiente como cualquier obra literaria, el texto dirige citas y guiños hacia los lectores asiduos, quienes con su reconocimiento mantienen viva la memoria de los precedentes.

Del mismo modo que el protagonista de *El pozo*, el de *Cuando ya no importe* escribe un texto íntimo y fragmentario, un diario con fechas sin años, al que denomina “apuntes”. Al igual que en *El pozo* o *La vida breve*, la ruptura de una pareja y un cambio laboral marcan el comienzo de otra vida. Abandonado por su mujer, que emigra a otro país, el protagonista busca trabajo y encuentra un aviso de periódico donde se ofrece “empleo a un hombre cuya ambición no respete ningún límite y que esté dispuesto a viajar” (*Cuando* 18). De la entrevista de trabajo sale la siguiente oferta: “ir a un país desconocido, no hacer nada y cobrar mucho dinero. No hacer nada pero dejar hacer. Y también informar” (20). Con esta curiosa descripción de cargo se inicia un cambio de identidad. El protagonista deja una ciudad llamada Monte con un abultado currículum y un falso título de ingeniero bajo el brazo. Atraviesa un río donde el barro y la sueñera recuerdan a Borges, citado en el epígrafe, y remonta otro

río “cuya tradición está hecha de amenaza y suicidio” hasta desembocar en un amanecer sanmarianno (23).⁸

Si bien los nombres evocan espacios significados de obras anteriores, el territorio de esta novela es otro. Santamaría aquí es un país, donde existe una ciudad llamada Santamaría Nueva y una Santamaría Vieja. En un inubicable 28 de abril escribe el protagonista en su diario: “Estuve mirando la parte paisajística de mi futuro. A la izquierda, una enorme casa rodante con un automóvil gris ensillado; al frente, una casona, desconchada y sucia, y luego, sobre el recodo de las aguas, apuntando a más tierra incógnita de Santamaría Nueva, un puente de tablas con barandas de sogas. A la derecha, árboles, bosques, jungla” (*Cuando* 23-24).

En la zona que rodea la ciudad se instala Carr, el protagonista. Allí convive con otros hombres de nombres ingleses y acento norteamericano (Tom, Dick y Harry), a quienes denomina “los gringos”. Estos nombres, traídos al litoral sanmarianno, vienen de las aventuras soñadas por los hombres de la multitud en “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo”, “El posible Baldi” o *El pozo*. Sin embargo, las descripciones del paisaje evocan el paisaje misionero de Horacio Quiroga y los habitantes, la galería de desterrados del escritor uruguayo que en las primeras décadas del siglo se había internado en la exuberancia de la selva misionera.⁹

En Santamaría Nueva, el falso ingeniero visita a otros viejos conocidos del lector: Angélica Inés, Díaz Grey, Lanza, la sirvienta morena de Angélica Inés. Ellos se vinculan con el protagonista y aportan

⁸ Los primeros versos del poema “Fundación mítica de Buenos Aires” dicen: “¿Y fue por este río de sueñera y de barro/ que las proas vinieron a fundarme la patria?” (81).

⁹ En 1987 Onetti escribe un texto especialmente para ser leído en un homenaje a Horacio Quiroga en España. En la versión publicada en *Cuadernos de Marcha* ese mismo año, afirma: “Todos los cuentos de Quiroga, cualquiera fuera su tema, están construidos de manera impecable. Pero debo señalar que aquellos que se sitúan en Misiones están impregnados del misterio, la pobreza, la amenaza latente de la selva. Allí es imposible descubrir arte por el arte, regodeos puramente literarios” (“Quiroga” 65).

al texto su testimonio personal de la transformación de la Colonia Suiza en “una ciudad pujante” (*Cuando 25*), de la venta del astillero.

Carr frecuenta también la zona marginal de Santamaría Nueva: el prostíbulo, la sociedad de los contrabandistas. En la selva, convive con una indígena y su pequeña hija, que en pocos años y unas cuantas páginas se transformará en su obsesión erótica (la conocida “muchacha” de Onetti).

Cuando creemos haber acompañado al protagonista en una estadía de años en la selva misionera, cometiendo o dejando pasar delitos, recibimos una sorpresa. Sin mediar viaje, en el último fragmento el narrador afirma estar definitivamente en un lugar llamado Monte, es decir, en el mismo sitio donde transcurría la historia previa a la contratación y el viaje hacia el litoral donde se cumple la aventura. Allí ha permanecido redactando apuntes, escondido para no ver el paso del tiempo en algunas caras y renuncias, ni mostrarles a ciertas personas sus propias “pasadas, pequeñas infamias”. Una vez más, la aventura se revela como el producto de una imaginación exacerbada, el territorio doméstico de un hombre común sometido al paso del tiempo y aun así, garrapateando “apuntes” porque en algún momento de su historia ha asumido su destino de escritor. Uno de los epígrafes con que comienza el texto, el de Borges, adquiere así su plena significación:

Mientras escribo me siento justificado; pienso: estoy cumpliendo con mi destino de escritor, más allá de lo que mi escritura pueda valer. Y si me dijeran que todo lo que yo escribo será olvidado, no creo que recibiría esa noticia con alegría, con satisfacción pero seguiría escribiendo, ¿para quién?, para nadie, para mí mismo (Onetti, *Cuando 9*).

En plena ciudad de Buenos Aires o en un cuarto de vecindad, Suaid, Baldi (de “El posible Baldi”), Linacero se imaginaban protagonistas de aventuras literarias concebidas por otros autores o por ellos mismos. Invisible a los ojos de los otros, el protagonista narrador de esta última novela de Onetti termina el texto imaginando el pasaje a otro espacio, “un cementerio marino más hermoso que

el poema”, “cuando ya no importe demasiado al mezclarse con hastío y resignación” (*Cuando* 205). La aventura de vivir y la aventura de escribir se trasfunden, una vez más, en fecunda armonía.

Obras consultadas

- Antúnez, Rocío. *Juan Carlos Onetti: caprichos con ciudades*. México, UAM/GEDISA, 2013. Impr.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1975.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Frisby, David. “Georg Simmel, primer sociólogo de la modernidad”. Picó 51-86.
- Katchadjian, Pablo. “La ambigüedad de la aventura”. Tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires, 2007.
- Ludmer, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- Onetti, Juan Carlos. *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. México: Era, 2009.
- _____. *Cuando ya no importe*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993.
- _____. *Cuentos completos (1933-1993)*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- _____. *Obras completas*. México: Aguilar, 1970.
- _____. “Quiroga: hijo y padre de la selva”. *Cuadernos de Marcha* abril de 1987. 61-66.
- Picó, Josep, coord. *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1988.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Onetti o el descubrimiento de la ciudad”. *Revista Capítulo Oriental* 28. (1968): 433-448.
- Simmel, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 2002.

~ Reseñas ~

JON JUARISTI. *Miguel de Unamuno*. Madrid: Taurus; Fundación Juan March, 2012.

El libro que reseñamos se encuadra en el proyecto de Españoles eminentes impulsado por la Fundación Juan March, coordinado por Lucía Franco y que cuenta con la asesoría del catedrático de Historia Moderna Ricardo García Cárcel y el catedrático de Historia Contemporánea Juan Pablo Fusi. En dicho proyecto, la fundación española junto a la editorial Taurus viene realizando desde hace unos años una serie de biografías de españoles eminentes que, según aprecian, no son todo lo conocidos que se debiera. Este proyecto viene impulsado además por el supuesto de que el género de las biografías en España, sin estar ni mucho menos ausente, sí que consideran que no ha tenido el arraigo y maestría con que en otros lares se da, por lo que pretenden darle un impulso desde su plataforma. Para ello, y para llegar a un *lector culto* pero no por ello especialista, nada mejor que seleccionar a significativas figuras españolas que en la historia han sido para, a la vez que revalorizar dicho género, dar a conocer a las mismas. Y un elemento muy destacable de este proyecto editorial es que las biografías no pretenden nunca ser hagiografías, sino que están siempre recorridas de principio a fin por una pregunta que además de aportar un carácter crítico a la obra permite encuadrarla perfectamente en nuestro presente: la figura biografiada, ¿es realmente eminente? Y si lo es, ¿sigue siéndolo en nuestros días? Preguntas estas que, se inclinen por el sí o por el no, requieren necesariamente del previo análisis de la biografía de turno. Un análisis que los directores del proyecto afirman, quizá buscando una *via di mezzo*, pretende superar las pers-

pectivas estructuralistas, vindicando el *ethos* personal en la explicación histórica, pero adoptando también una perspectiva amplia en relación al contexto, a las *circunstancias*, de las figuras estudiadas. A su vez consideran que, a diferencia de los análisis históricos de los sucesos pasados, que siempre generan controversias, en el caso de las biografías esto es mucho más reducido. Ante esas figuras eminentes el acuerdo y las convergencias suele ser mucho mayor. Por lo que es una buena opción para ejercer una reconstrucción de la historia de la cultura española, tal y como la colección de *Españoles eminentes* pretende.

Pues bien, una de ellas, que no podía faltar, es la de Miguel de Unamuno y Jugo, realizada con erudición y destreza por, a su vez, otra figura importante de las letras españolas actuales, Jon Juaristi, del cual se nota a lo largo del libro su filológica formación. Jon Juaristi además de filólogo y biógrafo es historiador, poeta, ensayista, traductor y novelista. A lo que habría que añadir sus actividades como director de la Biblioteca Nacional de Madrid (1999-2001), cargo al cual renunciaría para ser director del Instituto Cervantes (2001-2004), así como sus muy numerosos artículos en diversos medios y revistas y su labor educativa como catedrático de Literatura española en la Universidad de Alcalá de Madrid desde 2005, siéndolo ya previamente en Vasconia de Filología española, por no hablar de su paso por la Universidad de Valencia como titular de la cátedra de Pensamiento Contemporáneo a cargo de la Fundación Cañada Blanch, y alguna que otra estancia en instituciones como la Universidad de Austin o El Colegio de México (1985-1986).

Soy vasco y llego con recelo y cautela a un terreno tan espigado que ya no quedan ni los rastrojos. Así, parafraseando el comienzo de la tesis doctoral de Miguel de Unamuno, comienza Jon Juaristi su biografía, y no se trata de un mal comienzo. En unas pocas palabras ya se nos ha advertido que biografiante y biografiado tienen algún lazo común, ambos son vascos. De Bilbao para ser exactos. Sin embargo, eso no convierte la tarea en algo lo más sencillo, pues, además de una páginas más adelante declarar que sería difícil encontrar a alguien más distinto a él que Unamuno, el terreno por el que Jon Juaristi nos dice se va a mover, está espigado a más no poder. Tanto por la

compleja persona del rector de Salamanca y su amplísima producción, que ya sería suficiente, como por toda la variada literatura que la misma ha generado por parte de la, así llamada por Juaristi, legión de la *unamunología* –en la cual el propio Juaristi no se incluye– desde sus días hasta hoy. Efectivamente, la faena se presenta complicada y no es para cualquiera.

El autor, casi a modo de confesión, en las primeras páginas nos comenta cómo, para emprender esta dificultosa tarea, se valió de un método que calca al empleado poco antes en escribir sus propias memorias: buscar elementos comunes en sendas biografías, cosa que el hecho de haber crecido a pocas calles de distancia de donde lo hizo don Miguel añade enjundia e interés al trabajo. Esto, al menos, le dio pie para arrancar en algo que por otra parte, aunque de reconstruir una vida se trata, en modo alguno puede igualarse a la de reconstruir la propia. Ambas se realizan en planos donde las operaciones humanas son el principio y el fin, donde en modo alguno hay certeza absoluta, y donde los distintos planos operáticos llegan a superponerse. Pero además de la evidente mayor información de detalle con que se cuenta en una autobiografía y del marcado carácter *emí* de una y el carácter *etic* de la otra,¹ en el caso de una biografía lo que se está reconstruyendo es una vida ya clausurada, finita, perfecta, que pertenece al pasado porque sus frutos pueden afectarnos a nosotros, pero nosotros en modo alguno a ella. Pues bien, no por ello Jon Juaristi se arredra, sino que haciendo de la dificultad virtud va trabando meticulosa y pacientemente todos los a menudo confusos hilos que, anudados, constituyeron la vida de don Miguel.

Comienza Juaristi realizando un sucido recorrido histórico de Vasconia y en especial de Bilbao, mostrando las, al menos en apariencia, “rivalidades históricas” entre la villa y el campo bilbaíno, lo cual tomaría cuerpo durante el siglo XIX en la guerras carlistas, de las que Unamuno niño tuvo experiencia. Es este un recurso muy adecuado teniendo en cuenta la importancia de la ciudad y los su-

¹ Ver Gustavo Bueno, *Nosotros y Ellos*. Oviedo: Pentalfa, 1990.

cesos en ella acaecidos para la biografía de don Miguel, como se ve perfectamente en la que será su primera novela, *Paz en la guerra* (1987). Continúa con una breve semblanza de los orígenes familiares, en los cuales el propio Unamuno indagó un tanto en busca de orígenes nobles, y de los parientes justamente antecedentes al futuro rector y su establecimiento y actividades en la ciudad de Bilbao, lo cual explica y da pie a Juaristi para hablarnos de rasgos de su carácter y de los círculos sociales y económicos en los que don Miguel se movería a lo largo de su vida.

Pasa después a hablarnos de su infancia, marcada por la Tercera Guerra Carlista y el bombardeo de Bilbao, que no supuso para él ninguna tragedia, sino más bien lo contrario. Esta para él feliz experiencia le llevaría a teorizar ambiguamente años después sobre el poder vigorizador del espíritu de las guerras civiles, hechas por los ciudadanos, en las que irrumpió lo intrahistórico, que contrapondría a las guerras *inciviles*, las hechas por los militares –aunque no por ello excluía de las primeras la lucha armada–, lo que explicaría, junto a la centralidad de la dialéctica, de la lucha, la agonía, en su pensamiento, sus posturas en la guerra de 1936, que verá como un levantamiento. Ya el propio Unamuno nos cuenta algo de esa época en muchos pasajes de su producción como la mencionada *Paz en la guerra*, o en el libro que al respecto quizás sea el más destacado, sus *Recuerdos de niñez y de mocedad* (1908), libro al que Juaristi considera se ha dado demasiada atención por parte de sus biógrafos y que emparenta más con el género confesional –como el caso de las *Confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín (1904)– o con una *Bildungsroman* vergonzante que con una autobiografía fiable. Nos introduce también Juaristi en la figura de Félix de Unamuno, padre de Miguel, al que este apenas conoció pues murió de tuberculosis cuando tenía 6 años, dejando a la familia en precaria situación económica, pero que recuerda en alguna ocasión y recurre a él en alguna de sus novelas. No obstante, Juaristi señala que, a pesar de no ser alguien sin interés, don Miguel no suele mencionarlo y nunca se interesó demasiado por su padre, o al menos no nos dejó constancia de ello. Ante ello, Juaristi ensaya algunas explicaciones más o menos plausibles pero, ante la falta documental, sin ningún apoyo seguro.

Relata Juaristi la vida del mozo Unamuno y sus andanzas por el céntrico barrio de Bilbao al que la familia se trasladó al poco de nacer Miguel –para ser exactos, en el 2º piso del nº 7 de la calle de la Cruz–. En esos céntricos barrios, que después de la guerra experimentarían junto con el resto de la ciudad los cambios provocados por una intensa industrialización, su padre montaría su infructuosa panadería –en el barrio de Achuri–, allí en el colegio San Nicolás recibiría sus primeras enseñanzas y en el Instituto Vizcaya estudiaría Miguel su bachiller, entusiasmándose por el Álgebra, la Historia Natural y la Filosofía –por ello él mismo después se extrañaría de no haber elegido en la universidad la carrera de Ciencias Naturales–, considerando inútil la pedagogía memorística que se aplicaba en esas escuelas. Allí jugaría con sus amigos, hermanas y primos, y allí pasearía y se empaparía de su señalada religiosidad entre los católicos templos y los compañeros de la Congregación de san Luis Gonzaga, como Juaristi nos describe.

Su juventud y paso a la madurez estuvo presidida por su traslado a Madrid el otoño de 1880 para estudiar Filosofía y Letras en la Universidad Central. Como Juaristi nos comenta con cierta empatía por su parte, no era muy amante Unamuno de la bulliciosa y ruidosa ciudad, cuya intrahistoria solo empezaría a apreciar en 1931, acostumbrado como estaba a la más quieta Bilbao de aquellos años. Allí el joven Miguel sufrió un revulsivo cambio en muchos ámbitos. En el Ateneo y en la Universidad conocerá directamente a los principales filósofos, novelistas, políticos, juristas y científicos del momento, tomarán cuerpo muchas de sus posiciones filosóficas y políticas, profundizará en las mal llamadas ciencias humanas y etológicas y formales y naturales –las ciencias, aclara el biógrafo, siempre fueron un elemento central de la filosofía unamuniana, bien como fundamento bien como objeto de reflexión–; y allí sus creencias religiosas sufrirán un vuelco del que nunca se recuperarían, por más que él mismo aparentemente quisiera lo contrario el resto de su vida –Juaristi relata los numerosos enfrentamientos que el bilbaíno tuvo con distintos hombres de Iglesia, y con su madre, por sus impías manifestaciones, y dedica espléndidas páginas a comentar la sentimental ansia de inmortalidad que Unamuno perdió

con su fe católica—. En Madrid profundizaría en el pensamiento evolucionista, estando muy influido por ingleses como Spencer o Darwin, aunque Haeckel fue la principal referencia en España al respecto. Y también lo haría en el positivismo que ya estaba presente en él, lo cual es perceptible en sus estudios filológicos, gracias en parte a su maestro Antonio Sánchez Moguel, como apunta Juaristi. Al tiempo acabaría distanciándose de él por la metafísica espiritualista y el científismo que acarrea —se ha dicho a menudo, apoyándose en el equivocado “¡Que inventen ellos!”, que don Miguel recelaba de las ciencias; en absoluto es cierta semejante barbaridad, lo que él despreciaba era *el científismo*, el fundamentalismo científico, cosa muy distinta; su novela *Amor y Pedagogía* (1902) es un perfecto ejemplo, pues se trata de una ácida sátira de las pretensiones científicas del positivismo—.

Aparecen sus primeros escritos de importancia como es su tesis doctoral: *Crítica del problema sobre el origen y prehistoria de la raza vasca*, de unas pocas decenas de folios pero en la que, como Juaristi nos explica, el joven y a ratos altivo Miguel pretende desmontar uno a uno los mitos que en el XIX habían ido forjándose sobre los orígenes de la lengua y la “raza” vasca, pero desde tesis no del todo plausibles. Y aunque ya en estos años tenemos al núcleo del Unamuno que todos conocemos, con el pasar de los años, como sucede con toda esencia, el cuerpo y curso doctrinal del bilbaíno irían ensanchándose y consolidándose. Empieza a definir desde 1885-86 lo que será su concepto de intrahistoria, esa fuerza callada e inconsciente de la historia, tan importante para su filosofía de la historia y política. Aparecen las primeras novelas, sus posiciones políticas se van decantando una vez abandonado el federalismo —se afiliará al Partido Socialista en 1894, aunque también terminaría dejándolo años después; su marxismo era escaso y muy heterodoxo— y aparecen los primeros ensayos de relevancia una vez afianzada su carrera en la Universidad de Salamanca, ciudad en la que estará mucho más a gusto tras ganar con mucho esfuerzo y varios fracasos la cátedra de filología griega en 1891. Perfecto ejemplo son los ensayos de 1895 que componen *En torno al castilismo* (publicados como libro en 1901), donde su pensamiento se va consagrando y su figura como

intelectual crítico de la Restauración resalta. La obra gira en torno al ser de España y el papel de y en Europa, tema en el que seguiría profundizando y que descollaría en su imprescindible *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905). España, el español como lengua y hombre y la hispanidad son, nos indica Juaristi, el centro de las preocupaciones de don Miguel, que cuenta ya con cierto éxito en el extranjero. Forja en estas décadas un pensamiento cuya estructura filosófica quedaría consolidada en sus primeros poemas, en su teatro de moderado aplauso, en las famosas *nivolas* que escribiría en esta época y en sus dos ensayos culmenes: *El sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913) y *La agonía del cristianismo* (escrito en Francia en 1924 y publicado en España en 1930).

Si bien, no dedicaría sus últimas décadas solo a escribir sus novelas y ensayos. Su actividad periodística no disminuyó, sino todo lo contrario –sobre todo por motivos económicos tras su destitución como rector en 1914– y su implicación política se acrecentó considerablemente. Y es que aunque abandonó desilusionado el Partido Socialista y terminó decantándose por los republicanos, ello no le impediría seguir publicando artículos en periódicos socialistas ni hacer campaña electoral con ellos tiempo después, siendo incluso elegido como concejal por Salamanca en 1917, presentándose por otros cargos que no ganaría en años posteriores. Esta involucración política le acarrearía también serios problemas, que unido a sus fuertes críticas al Rey y a Miguel Primo de Rivera, le llevaría a un forzado exilio en 1924 del que no volvería hasta la caída del dictador. Con la proclamación de la II República participaría, a pesar de sus reticencias al parlamentarismo, como diputado de la coalición republicano-socialista de las Cortes Constituyentes y será nombrado presidente del Consejo de Instrucción Pública por el Gobierno Provisional de Alcalá-Zamora. Una República que, como a muchos otros –es famosa la escena de Ortega diciendo su: “¡No es esto, no es esto!”–, acabaría decepcionándole, cuando no asqueándole, por su creciente radicalidad y sus fracasos políticos y sociales. Un inmenso manicomio, nos comenta Juaristi, le acabará pareciendo toda España. Ello le llevó a dar su apoyo al levantamiento nacional del 17-18 de julio de 1936. También como otros, lo consideró

una sublevación para reformar la República. Pero la nueva y pronta decepción al ver que no resultaba así, lo cual le llevaría a diversas y contradictorias justificaciones que Juaristi muestra, se cristalizaría en su famoso enfrentamiento con Millán Astray –“vencer no es convencer”, les espetó a él, a Carmen Polo y los demás asistentes, gritando el legionario: “¡Mueran los intelectuales! ¡Viva la muerte!”–; escena que le llevaría a abucheos, a ser destituido de todos sus cargos oficiales y honoríficos y a la muerte el 31 de diciembre de ese año en su casi perpetuo autoencierro doméstico, al parecer intoxicado involuntariamente por los gases de un brasero.

En definitiva, nos encontramos ante una biografía que ha sido construida con habilidad. De fácil lectura y lenguaje claro sin ser simple. No es tampoco escasa la información y las ricas descripciones que encontramos, entre las que se van intercalando reflexiones sobre asuntos políticos, históricos, sociales, lingüísticos... que entroncan con la realidad de nuestro presente y que eran ya candentes en los días del propio Unamuno. Quizá se podría achacar al libro un insuficiente acercamiento a la filosofía del bilbaíno –no a su pensamiento, no, sino a su filosofía–, sí lo hace mucho más a la novela y la poesía del mismo. Quizá también podríamos pedir, sin que digamos que esté ausente, un análisis más abundante de las situaciones políticas que marcaron algunas de las vicisitudes del biografiado y sus escritos periodísticos. Alguna crítica o corrección severa puede hacérsele acerca de lo que se afirma sobre el género ensayístico en España –considerando, erróneamente a nuestro juicio, como primer ensayo español a *En torno al casticismo*– o sobre la ciencia en España –a la que califica como, no se sabe bajo qué borrosos, si no absurdos, criterios, ciencia “de segunda o tercera mano”–. También podría señalarse la total ausencia de un deseable examen de las relaciones entre Unamuno y Ortega, por la importancia filosófica, histórica y política de ambos y por la trascendencia que para ambos tuvieron las mismas. E incluso podríamos achacar cierto subjetivismo en algunas ocasiones a lo largo de sus páginas. Más acertados consideramos por ejemplo los juicios de Juaristi sobre las exageraciones de algunos unamunólogos y del propio Unamuno sobre sus crisis nerviosas –como la archiconocida crisis de marzo de 1897– y

su religiosidad, más pretendida esta que real desde que perdió la fe en sus años universitarios. Debemos de reconocer, pues, que estamos ante una biografía que, además de querer ser fiel al hombre de carne y hueso, pretende ser divulgativa, para un público amplio no especialista y que aun así nos ofrece muy abundante información y un entendimiento de la figura de don Miguel, de “su intrahistoria”, que no podemos más que agradecer. Así pues, no es, quizá, un libro que diga algo realmente nuevo a los unamunólogos, tampoco es una biografía intelectual si eso se busca, pero en cualquier caso sí es muy fértil y sugerente, un buen modo en definitiva de introducirse en la vida, pensamiento y obra de este eminente e inclasificable español que fue Miguel de Unamuno y Jugo.

Emmanuel Martínez Alcocer

IVÁN VÉLEZ. *Sobre la Leyenda Negra*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2014. Impr.

Fue en 1914 cuando el “mozo de lenguas” Julián Juderías publicó su texto ganador del premio convocado por la revista *La Ilustración Europea y Americana* en el año 1913 sobre la imagen de España en el extranjero. En él definía la leyenda negra como “la leyenda de la España inquisitorial, ignorante, fanática, incapaz de figurar entre los pueblos cultos lo mismo ahora que antes, dispuesta siempre a las represiones violentas; enemiga del progreso y de las innovaciones; o, en otros términos, la leyenda que habiendo empezado a difundirse en el siglo XVI, a raíz de la Reforma, no ha dejado de utilizarse en contra nuestra desde entonces y más especialmente en momentos críticos de nuestra vida nacional¹” (20).

Justo un siglo después de que Julián Juderías publicase su obra clásica, el prolífico filósofo español Iván Vélez ha publicado su obra *Sobre la Leyenda Negra*, donde no solo profundiza en la temática abordada por el propio Juderías, Emilia Pardo Bazán o Vicente Blasco Ibáñez (a quienes Vélez dedica extensos capítulos de su libro), en cuyas obras se acuñó el término “leyenda negra”. Vélez va más allá: además de hacer arqueología del término, pretende mostrar cómo la leyenda negra está más viva que nunca, esta vez bajo formas mucho más sutiles que enarbolan los modernos enemigos de la nación española y de la comunidad hispánica de naciones en la que se encuentra integrada: los nacionalismos fraccionarios, los partidarios del indigenismo que corrompen la Idea de hispanidad

¹ Juderías, Julián. *La Leyenda Negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*. 8a. ed. Barcelona: Casa Editorial Araluce, 1941.

y los pánfilos que defienden al islam como una religión de paz y colaboran en la restauración de una idealizada Al-Ándalus.

Tenemos ante nosotros un libro compuesto de una miscelánea de temas relativos a la historia de España y su visión negrolegendaria, algunos previamente publicados en otros lugares, como la revista digital *El Catoblepas*, y articulados mediante el sistematismo del materialismo filosófico fundado por Gustavo Bueno, que cumple ya el final de su cuarta oleada, con influencia en los más diversos lugares del mundo, especialmente en la comunidad hispánica de ambos hemisferios.

En el prólogo de la obra (7-15), Pedro Insua destaca esa idea de deformación caricaturesca de la historia de España, convertida en “ese monstruo amorfo, devorador de civilizaciones, del que hablaba Draper. Este retrato, o mejor, insistimos, caricatura negrolegendaria tiene, además, efectos prácticos inmediatos, de nuevo en contraste con Alemania, dificultando, obstaculizando e incluso poniendo en riesgo la propia persistencia actual de España como nación... De este modo aparece esta caricatura de España como una configuración, que es el contenido fundamental de la Leyenda Negra, que nada tiene que ver con su Historia, con la verdad histórica de España, sino más bien con una ficción que, en seguida, sirve de arma ideológica, bien dentro de España, alimentando a aquellas facciones sediciosas que buscan la desafección hacia España, bien fuera de ella, en favor de las naciones rivales. Una caricatura, en todo caso, que solo se revela como tal cuando lo podemos contrastar con el original” (11-12).

Un ejemplo paradigmático de todo ello es la expulsión de los judíos de España en 1492, cuya singularización omite las expulsiones realizadas previamente en otros lugares de Europa, tales como la de Inglaterra en 1290, las realizadas en numerosas ocasiones por Francia en el siglo XIV o en 1497 de Portugal, previamente en Lituania en 1445 y 1495, etc., todas ellas sin posibilidad alguna de conversión al cristianismo, que es lo que realmente caracteriza a la realizada por España (la mayor parte de los judíos aceptaron bautizarse antes de ser expulsados o incluso retornando poco tiempo después), aparte de que conservaron sus bienes. Sin embargo, “mediante esta meto-

dología de omitir/exagerar, aplicada al asunto de la expulsión de los judíos, España aparece retratada, singularizada, significada, como la ‘destructora de Israel’, sin más” (14).

Así, frente a la omisión y exageración que caracteriza a lo que Gustavo Bueno ha denominado como “metodología negra”, consistente en “omitar y exagerar”, como decía Juderías, en comparación con las obras de otros países de Europa, como Francia, Inglaterra o Alemania, Vélez propone otra perspectiva: “Así, revirtiendo, decimos, la metodología negra (en donde hay *omisión*, practica Vélez la *alusión*; en donde hay *exageración*, Vélez pone *proporción*), se van enmendando, resolviendo, cuestión a cuestión, los perfiles caricaturescos que de España arroja la Leyenda Negra, hasta reducirlos a un retrato de España más ajustado a la realidad histórica. Una realidad histórica que resulta ser, a la postre, bastante más favorable a España de lo que muchos querrían, contrastando enormemente el retrato verdadero que de España descubre la Historia, con el que viene ofreciendo la Leyenda, aún siendo verdad que se propaga mucho más la caricatura negroleendaria que el retrato histórico. Es más, todo el mundo, empezando por los propios españoles, ha oído hablar de la caricatura; pocos conocen el retrato” (15).

El propio Iván Vélez señala como rasgos principales de esa leyenda negra antiespañola “el fanatismo, la intolerancia y el oscurantismo cuyo máximo símbolo era la Inquisición, obstáculo insalvable para que en ella penetren los aires de progreso que iban ligados a la reforma protestante. Son éstos algunos de los conocidos rasgos de la Leyenda Negra, cuya influencia es tan grande que envuelven ideológicamente toda una metodología de interpretación de la Historia de España construida sobre las que cabe denominar cuestiones negroleendarias a las que vamos a dedicar este trabajo que no se detendrá en algunos temas clásicos de la Leyenda Negra –Inquisición, Antonio Pérez, Las Casas...– sino que tratará de avanzar en las líneas que consideramos profundizaciones o desarrollos de tal leyenda, líneas actuales como puedan ser el indigenismo o la islamofilia” (21-22).

Así, como no podía ser de otra forma, Vélez dedica un importante capítulo de la primera parte de su obra en analizar el tópico

principal en todo el mundo para definir la leyenda negra: la denostada Inquisición Española, convertida en paradigma de la cerrazón, fanatismo y oscurantismo hispánicos por escritores de la mayor importancia de la literatura universal: ya fuera Edgar Allan Poe en su relato *El pozo y el péndulo*, que recrea un ambiente de mazmorras del que el protagonista es rescatado de la ciudad de Toledo por un general francés durante la Guerra de Independencia española (llevado por su compatriota Roger Corman al cine), o la figura del Gran Inquisidor de Sevilla que Dostoevski retrató en *Los hermanos Karamazov*, el Tribunal del Santo Oficio representa el paradigma de la “España negra”. Un tribunal que, por el contrario, comparado a las inquisiciones de los países protestantes (estas desaparecidas de los libros por efecto de la metodología negrolegendaria) no tuvo nada de malévolos: “Los números se han rebajado sensiblemente, y hoy es aceptada la idea de que la Inquisición, en sus 356 años de existencia, ajustició en la hoguera a unos 2.000 judaizantes, a los que han de sumarse cerca de 300 moriscos, 150 protestantes o iluminados, 130 acusados de sodomía o bestialismo junto a varias decenas de brujas. Cifras, en todo caso, muy alejadas de los cientos de miles de brujas y católicos eliminados en los países protestantes” (45).

De hecho, fue la Corona de Aragón y no Castilla la que implantó en el siglo XIII una inquisición dependiente directamente del Papado; la denominada “Inquisición Española” fue una “usurpación” que realizaron los Reyes Católicos del tribunal eclesiástico, convertido ahora en tribunal político y aceptado a regañadientes por el pontífice Sixto IV, quien otorgó la bula correspondiente en 1478. Una inquisición que además no persiguió a judíos sino a cristianos, ya fueran nuevos o viejos, y solicitada especialmente por los nuevos, tanto para perseguir a los cristianos que seguían judaizando, poniendo en evidencia al resto, como para evitar las persecuciones que los cristianos realizaban contra los judíos. “La iniciativa fue alentada, en gran medida, por los cristianos nuevos o conversos, muchos de los cuales, pues la mayoría de judíos pobres se mantuvo fiel a su religión, mantuvieron o accedieron a puestos destacados, al margen de la sinceridad con la que profesaran la fe católica. La nueva institución servía para castigar a aquellos que, convertidos a

la fe católica, regresaban a prácticas judaicas, al tiempo que ponía coto a los desmanes cometidos anteriormente” (47).

Otro de los tópicos de la leyenda negra es la supuesta crueldad y rapacidad de España en América, literalmente el exterminio de pueblos indígenas y culturas enteras, que retrató de forma caricaturesca (esto es, a la manera negrolegendaria) el escritor español Rafael Sánchez Ferlosio en su obra del año 1994 *Esas Yndias equivocadas y malditas*, donde no hace más que difundir la famosa idea del “Encuentro entre dos mundos” que se utilizó en 1992 como lema para no hablar de “descubrimiento”, “conquista” u otras palabras ofensivas a oídos piadosos. Pero la idea de “encuentro” parece suponer una trayectoria lineal en la misma dirección pero de sentido opuesto que llevasen los españoles y los amerindios precolombinos, cuando la realidad es que fue España y no esos amerindios quien, gracias a Cristóbal Colón, Juan Sebastián Elcano y otros navegantes definió los límites del globo terráqueo, la primera globalización en sentido estricto, y dibujó la geografía de una América cuyo descubrimiento fue constitutivo de una nueva realidad, esto es, transformó el mundo que hasta entonces se conocía: “En cualquier caso, la empresa del Descubrimiento y conquista de América no permite simplificaciones tales como la llegada de unos españoles que acceden a una tierra que se presenta como totalidad. Tal totalización, cuando menos geográfica, sólo pudo hacerse tras la llegada precisamente de los españoles, quienes dieron nombre a un todo que encubría la realidad de unos pueblos distintos entre sí –en muchos casos inco- nexos– cuya existencia era conflictiva” (69).

Lejos de la perspectiva negrolegendaria que presenta a los españoles como seres rapaces y depredadores, la obra de España en América fue civilizadora; una obra que desde el primer momento entró en conflicto precisamente con los misioneros que se empeñaban, en virtud del don de lenguas del Espíritu Santo tan caro al indigenismo actual, simplemente enseñarles los Evangelios en sus dialectos tribales para su salvación espiritual, y no, como señaló el jurista Juan de Solórzano Pereira, la formación de “hombres políticos”, para lo cual debían ser atraídos a las ciudades e integrarse en instituciones hispanas de carácter civil y religioso. Los objetivos

no eran nuevos, pues éstas eran las originarias indicaciones que se dieron con un objetivo: la construcción de un imperio generador, civilizador en suma” (71).

De hecho, se mantuvieron estructuras anteriores a la conquista, “entre las cuales destaca la figura de una nobleza hereditaria, los llamados curacas –legítimos señores a ojos de Las Casas– a cuyo servicio, no siempre ingenuo, continuaron estando numerosos cabecillas indígenas. Este conservacionismo fue útil a la hora de adaptar algunas instituciones castellanas como el cabildo. Una cédula del año 1549 sienta las bases para instaurar el cabildo en las ciudades indias, siendo los hombres más destacados de las mismas, indios en definitiva, los que ocuparon los cargos principales” (92). En definitiva, el Imperio Español asimiló a los indígenas como súbditos suyos en lugar de exterminarlos; fue, como señala Gustavo Bueno, un imperio generador, a la manera del Imperio Romano, y no un imperio depredador como el inglés o el portugués, dedicado solamente a extraer beneficio económico de colonias o factorías a las que se dejaría de lado una vez que no fueran rentables.

En la obra de Iván Vélez no podían faltar referencias a escritores tan significativos como Emilia Pardo Bazán y Vicente Blasco Ibáñez, así como su contribución a darle cuerpo al término leyenda negra; Pardo Bazán con su famosa conferencia “La España de ayer y de hoy” (1899), donde compara la denominada “Leyenda negra” con la presunta “Leyenda rosa” (págs. 219 y ss.), y Blasco Ibáñez con una disertación sobre idéntico tema en conferencias durante su gira por Argentina como “La Leyenda Negra de España” (1909). Además, Blasco argumenta “en sintonía con los primeros que se ocuparon de la naturaleza del Imperio español, defensores de la tutela del indio ignorante del catolicismo, que era visto como una suerte de buen salvaje o niño al que se debía tutelar por medio de las instituciones españolas hasta alcanzar su madurez no sólo en materia religiosa, sino también en lo tocante al orden político, y ello sin perjuicio de que los españoles reconocieran y aun respetaran ciertas estructuras precolombinas. El Imperio trataba de dotar de ‘policía’ al indio, ‘policía’ o civilidad que, una vez adquirida, permi-

tirá que surjan las ya citadas naciones fundadas en el siglo XIX sobre estructuras en modo alguno indígenas” (251-52).

Culminaba Juderías su famoso relato sobre la Leyenda Negra resaltando “la actitud digna y serena del pueblo que hizo tanto en el mundo y que aspira tan sólo a la consideración y al respeto de los demás²”, lo cual da qué pensar acerca de la vigencia de la cuestión negrolegendaria, que quedaría como una mera controversia metodológica para explicar “el pasado”. Pero lo cierto es que la leyenda negra es parte fundamental de nuestro presente, y el gran mérito del libro de Vélez es demostrarlo con la crítica a auténticos engendros ideológicos como el indigenismo, abanderado por impostores tales como el recientemente fallecido escritor Eduardo Galeano y su ignominioso libelo *Las venas abiertas de América Latina* (1971), donde se realiza una exposición de todos los tópicos candentes en la Hispanoamérica de la Guerra Fría infestada de una modulación del indigenismo, la teología de la liberación.

Indigenismo que toma su referencia de la identificación realizada por el mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora en la segunda mitad del siglo XVII, “quien identificará al legendario semidiós maya [Quetzalcóatl] con Santo Tomás, quedando así resuelto el problema de la incomunicación cristiana de los nacidos en el Nuevo Mundo antes de la llegada de los españoles” (135), idea recuperada un siglo más tarde, en los prolegómenos de la independencia americana, por el clérigo Fray Servando Teresa de Mier, deduciéndose de semejante interpretación teológica (que consideramos una alucinación, un delirio) precisamente lo que la historia común de España y América a todas luces negaba: que América fuese una unidad perfectamente definida y con una identidad cristiana previa a la presunta “invasión” de los opresores europeos.

De este modo, en los años previos a la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América, surgieron toda una serie de instituciones y eventos de marcado carácter indigenista, como el denominado “I Simposio Iberoamericano de Estudios Indigenis-

² Juderías, *Leyenda* 528.

tas, ocurrido en Sevilla en diciembre de 1987 y organizado por la Comisión Nacional Española para la Conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, evento que sucedió a la Reunión de líderes Indios celebrada en Madrid un año antes... El Simposio sevillano dejó una ilustrativa declaración en la que se habla de “estado español”, pretendida superestructura que, al margen de servir para omitir el vocablo tabú –España–, envolverá a naciones étnicas peninsulares del mismo modo que lo habría hecho en América el Imperio español. La declaración auspiciada por instituciones españolas, desaconsejaba celebrar los fastos del V Centenario con estos argumentos: ‘1992 no debe ser motivo de celebración, ni mucho menos un punto de apoyo para la continuidad de la dominación sobre los pueblos y las culturas indias ni para la exaltación del proyecto civilizatorio europeo sobre las otras civilizaciones’ (309-10).

O, en fecha más reciente, la Constitución de lo que se denomina como “Estado Plurinacional de Bolivia”, cuyo “reconocimiento de las diversas nacionalidades étnicas bolivianas puede agitar la secular rivalidad, de tintes raciales, no sólo entre los populares ‘cambas’ y ‘collas’, sino, a escalas más reducidas, entre minorías mucho menos reconocibles. En definitiva, una Bolivia plurinacional es, por su condición de contradicción de términos, políticamente inviable, y la fragmentación impulsada desde sus mismas instituciones no es más que una oferta a terceros para aprovechar esta autoinducida división que pone en bandeja victorias comerciales o políticas a naciones que no se hayan dejado arrastrar hasta tales extremos por el Mito de la Cultura” (311). De hecho, la leyenda negra parece reavivarse en Hispanoamérica al calor de este secular indigenismo “cuando una empresa española se implantan exitosamente en Hispanoamérica. El recelo, cuando no las descalificaciones con las que son recibidas, vienen frecuentemente unidas a la acusación del pretendido intento, por parte de tales empresas, de resucitar un colonialismo que nunca existió, como hemos tratado de probar, en unos territorios cuya articulación dentro del Imperio se hizo por medio de instituciones que distaban enormemente de las colonias con que otros imperios rivales abrieron sus horizontes” (312).

No podemos sino finalizar esta reseña de la misma manera que lo hace el autor del libro: citando la amenaza que constituye para España la actual islamofilia y el famoso Mito de las Tres Culturas, otro jalón fundamental en la pervivencia de la leyenda negra en nuestro presente, el mito de una España intolerante que habría destruido esa presunta convivencia pacífica entre judíos, cristianos y musulmanes. Fábula invocada por escritores como el español Juan Goytisolo y que hoy constituye una referencia imprudente, sobre todo desde que el yihadismo más radical, el que va de Bin Laden al actual Estado Islámico, reivindica la recuperación de Al-Ándalus, la actual España, como territorio que fue islámico y debe volver a serlo por todos los medios. Goytisolo, que fue “discípulo de Américo Castro y autor de *Reivindicación del conde Don Julián* (1970), novela de fuerte contenido simbólico dedicada al más representativo traidor de la historia española” (314-15), es el ejemplo de pánfilo (“amigo de todos”) que, ignorando la amenaza real que implica remover esos pasajes medievales de la Historia para quienes los viven como de plena actualidad (como los mentados yihadistas), habla con ignorancia e inconsciencia, asumiendo en el fondo la propia idea negroleendaria de una España destructora de idílicos pueblos que convivían en armonía y paz.

Y es que, como culmina Iván Vélez su libro, “la islamofilia puede favorecer proyectos que operan en contra de la Nación española, abriendo el camino a un peligro cuyo objetivo final se sitúa –así se ha manifestado de manera explícita desde ciertas posiciones islamistas– en la restauración de Al Ándalus, territorio que, lejos de identificarse con la Andalucía actual, incluiría la práctica totalidad de la Península, afectando así no sólo a España y Portugal, sino también a los proyectos secesionistas que tratan de construir nuevas naciones independientes a partir de postulados hispanófobos. Tan sólo cabe conjeturar que la islamización de España podría mantener la unidad de la misma al verse integrada en el califato universal que propugna Al Qaeda, si bien ello se alcanzaría al precio de perder su identidad” (319).

José Manuel Rodríguez Pardo

DOMINIQUE MAINGUENEAU. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris: Armand Colin, 2015.

Este libro tiene su origen en dos obras previas: *Linguistique pour le texte littéraire*¹ y *Pragmatique pour le discours littéraire*.² Ambas se proponen tender un puente entre lingüística y literatura en el momento típicamente postestructuralista de los años 80. Por ello buscan superar la limitada concepción del lenguaje literario como código y proponen un conjunto de herramientas para entenderlo cabalmente como proceso de comunicación. El autor es muy cuidadoso de evitar convertir las nociones provenientes de las ciencias del lenguaje en panaceas conceptuales. No se trata de redimir el análisis literario a golpes de lenguaje técnico lingüístico, sino de ofrecerle referencias conceptuales que lo hagan descriptivamente más riguroso.

Y es que la historia de las relaciones entre literatura y lingüística no ha carecido de incómodos desencuentros, a pesar de su aparente cercanía disciplinaria. Dos campos que a simple vista deberían de tener vasos comunicantes múltiples, pero que, a fin de cuentas, sus especialistas no han sabido encontrar maridajes felices sino en muy pocas ocasiones. Es posible que, aun en su vocación didáctica, este libro sea uno de esas afortunadas convergencias.

Maingueneau ubica su libro en el ámbito de la estilística en sentido amplio, entendida como “un conjunto de acercamientos que, para estudiar la literatura, utilizan conceptos y métodos tomados de las ciencias del lenguaje” (9). La separa claramente de la estilística en sentido estrecho, para la que el foco puede ser tanto el estudio

¹ Paris: Dunod, 1986.

² Paris: Bordas, 1990.

de los recursos con los que los escritores crean un “efecto” en el lector, como la caracterización del estilo individual de un autor.

Sin embargo, la propuesta de Maingueneau es claramente un intento de escapar de los primeros coqueteos del análisis literario con enfoques provenientes de la lingüística. Recuérdese que es precisamente en los años 60, con el ascenso del estructuralismo en las ciencias humanas, que surgen análisis literarios que afirman la necesidad de estudiar el texto “en sí mismo y por sí mismo”, como estructuras regidas por leyes inconscientes *à la Saussure*. A la vez, aparecen teóricos que desplazan la atención del autor individual como poseedor consciente de una voluntad de estilo y se centran en el funcionamiento de los textos, considerándolos independientemente de sus creadores. En esa época se habló del “imperialismo lingüístico”, porque se confundieron ciertos principios propios del estructuralismo con la lingüística propiamente dicha, una ciencia empírica que desde principios del siglo XX intentó construir un enfoque descriptivo con cierto rigor formal que la llevara a abandonar los esquemas normativos y los reduccionismos historicistas que le impedían construir científicamente su objeto de estudio. Como señala Maingueneau, la supuesta influencia de la lingüística en el análisis literario se trató más bien de un imperialismo “semiológico”, pues las nociones que desde el estructuralismo se extrapolaron a la literatura (y a la antropología, la filosofía y otras ciencias humanas), caracterizaban a la lengua como un sistema semiótico abstracto, es decir, un código formalizable (la lengua) cuya vida real en la comunicación humana se deja a los poco o nada desarrollados estudios del uso (el habla). En este contexto, las herramientas que aportó la lingüística al análisis literario reducen su campo de acción a los códigos narrativos, a las gramáticas formales poéticas y a los estudios del vocabulario.

Esta situación cambia a principios de los años 80. Es lo que Maingueneau llama el “giro enunciativo”. Se trata de una redefinición de las relaciones entre lingüística y literatura, pues se recurre a las teorías de la enunciación, la pragmática y lingüística del texto, a partir de las cuales el estudio de la literatura ve reaparecer, entre otras categorías claves, el sujeto enunciativo, el discurso reportado,

la polifonía, la modalidad. El libro de Maingueneau desarrolla precisamente este encuadre en toda su extensión. El supuesto de base es que ni la retórica ni la gramática pueden agotar el acercamiento a la literatura como materialidad lingüística. La reconstrucción conceptual de la obra literaria no se puede limitar a especificar sus formas duras, puramente gramaticales. Al contrario, su eficacia y su eficiencia comunicativas se mueven en el terreno blando de la presuposición, el implícito y la significación polisémica y connotativa. Y esto no sucede porque el discurso literario sea una forma de comunicación abismada o excéntrica: lo que la lingüística dice al análisis literario es que *toda* comunicación verbal se comporta de la misma manera. El sueño estructuralista de que la comunicación es posible porque se basa en los códigos socialmente construidos (pintura, música, arquitectura, cognición, etc.) en realidad es un despropósito. Distorsiona nuestra visión de la comunicación verbal porque nos hace ver signos saussureanos donde lo que prima es la inferencia pragmática que, por mecanismos múltiples, llena las grandes lagunas de lo no dicho o de lo apenas sugerido (Sperber y Wilson).

Esto es lo que Maingueneau describe como el tránsito de “la enunciación a la escena de la enunciación”. No es posible entender un texto literario si no se vincula a todos y cada uno de los componentes del evento de comunicación: el sujeto de la enunciación, la audiencia, el contexto, el género, etc. En su discusión del concepto de enunciación, el autor se detiene en su definición como “la puesta en funcionamiento de la lengua por medio de un acto individual de utilización”. Pero, se pregunta ¿qué tan individual y único es dicho acto? Detrás de la aparente unicidad, la enunciación esconde una organización y unos principios que la convierten en “un sistema que permite a los locutores producir enunciados siempre singulares” (13). En este sentido, las teorías fundadas sobre una perspectiva enunciativa postulan que no se puede tener una concepción adecuada de la estructura de la lengua si no se parte del principio de que esta estructura está constituida de manera que haga posible, precisamente, la enunciación.

Con este punto de partida, Maingueneau despliega el conjunto de nociones que hacen posible un análisis realista de la literatura

como fenómeno comunicativo. En primer término, desarrolla la concepción pragmática del lenguaje, dedicándole un capítulo que nos presenta las relaciones de esta concepción con la semántica, el concepto de acto de habla, así como el lenguaje como institución. Un aspecto básico es el del primado de la interacción; es decir, el hecho de que en su función básica el lenguaje es interacción y diálogo tiene como consecuencia que todas las funciones restantes experimenten profusamente esa marca de origen. Incluso un término con tanto *pedigree* como el de destinatario/receptor es replanteado a partir de esta reconceptualización de base. La oposición emisión/recepción de la teoría de la comunicación clásica (Shannon y Weaver), se replantea de manera tal que ya no se trata de emisor y receptor, sino de dos coenunciadores igualmente activos, es decir, los dos participantes del proceso del discurso.

De esta reinterpretación no se escapa el discurso literario: el proceso de la literatura no involucra solo actos individuales de enunciación, sino un complejo institucional de prácticas que articulan:

- Las instituciones de diverso orden que dan sentido a cada enunciación literaria: la estructura del campo literario, el estatus del escritor, los géneros de los textos.
- El movimiento por el que se constituye el discurso, a la vez instituyendo progresivamente un cierto mundo en su enunciado y legitimando la escena de enunciación y el posicionamiento dentro del campo que hace posible el enunciado.

De ahí una conclusión previsible: una aprehensión de la literatura como discurso se apoya necesariamente en una concepción pragmática del lenguaje y una aprehensión pragmática de los textos literarios descansa naturalmente sobre una reflexión en términos de “discurso literario”.

Otro de los términos claves de la perspectiva que propone Maingueneau, es el de género. La forma en que lo somete a examen aporta elementos que van mucho más allá del acotamiento que establecen normalmente los estudios literarios. La diferencia entre géneros rutinarios y los autoriales coloca en perspectiva pragmática y comunicativa al discurso literario revelando en términos muy

operacionales, casi algorítmicos, su especificidad. Además, vincula esta categoría con el sujeto literario, en el marco de una concepción profundamente sociológica: “los géneros autorales juegan un papel importante en la marcación del posicionamiento del escritor dentro del campo literario, para retomar un concepto del sociólogo Pierre Bourdieu” (36). Como sujeto social, el escritor entonces se deshace del aura individual y única que le otorgó por largo tiempo el romanticismo: surge entonces un sujeto social que se mueve en un espacio funcional muy conflictivo, dentro del que debe construir su identidad enunciativa propia. De ahí que se presente un juego de alternancias, de un autor a otro, en el que la práctica literaria “invierte” diferencialmente su “capital literario” en el abanico de géneros disponibles en el campo. Maingueneau remata: “los escritores naturalistas, por ejemplo, no escriben más que novelas de manera contingente: su posicionamiento es indisociable de la inversión privilegiada en *ese* género. Al contrario, el surrealismo o el simbolismo han *necesariamente* privilegiado los géneros poéticos” (37).

Con base en este encuadre general introducido en la primera parte del volumen, en las partes restantes se despliega la pléyade de conceptos descriptivos que ofrece la pragmática de la enunciación y el análisis del discurso para reconstruir procesos literarios diversos. El repaso es profuso, reforzando con análisis específicos para cada grupo de conceptos la vocación didáctica de la obra.

La exposición va de la parte al todo, en una lógica *bottom-up* que traiciona claramente su voluntad descriptiva. En primer lugar, se expone pormenorizadamente el aparato de abordaje de los deícticos, la clasificación de los adjetivos y las categorías de la temporalidad entendidas como el establecimiento de los planos de enunciación. El uso de las nociones muestra su valor empírico prolijamente, con aplicaciones a obras de autores como Zola, Flaubert, Gide y Daudet.

La tercera parte del libro localiza dimensiones más globales del discurso literario pero sus conceptos resultan tener un valor no menos descriptivo. La categoría de polifonía se desglosa en categorías como las de sujeto hablante y locutor, o personaje, narrador y ar-chienunciador. La captación de la complejidad discursiva es aquí

muy rica y permite relacionar la forma lingüística (incluso a nivel ortográfico como es el caso de las comillas) con texturas literarias específicas como la ironía o la parodia. De nuevo las categorías de análisis trabajan para revelar procesos de comunicación literaria como la inscripción del sujeto en el discurso, en una dinámica que no simplifica la voz del escritor ni lo arrumba en la caja negra de la identidad romántica, ni lo diluye en la supraentidades ideológicas del sujeto althusseriano.

En la sección 4 de la segunda parte se ofrece la oportunidad al análisis de una vuelta al texto y su estructura, con capítulos dedicados a la organización del texto, introduciendo conceptos tan aceptados como coherencia, cohesión y conectores argumentativos. La propuesta intenta bajar hasta el inventario de estrategias de integración textual de distinto tipo, poniendo especial énfasis en los mecanismos anafóricos. Un apartado especial es el dedicado a la progresión temática, que en los distintos géneros literarios adquiere formas tan disímbolas y aparentemente disfuncionales que resulta una marca de género manifiesta.

Finalmente la tercera parte del volumen atiende a procesos pragmáticos básicos como los presupuestos y los sobreentendidos, con base en el marco general fuertemente griceano de las *leyes del discurso*. Este es el punto de llegada del “giro enunciativo” en el análisis de la obra literaria. Su concreción es manifiesta es los dos capítulos que cierran el libro: “El contrato literario” y “La doble enunciación teatral”. En ellos, encontramos en toda su plenitud y complejidad un acercamiento al texto literario que pretende desentrañar sus mecanismos ocultos en los procesos discursivos y comunicativos que, supone Maingueneau, solo pueden ser revelados por el conjunto de nociones lingüísticas que esta obra propone.

¿Qué tan útil es la aplicación de este aparato fundamentalmente descriptivo para la crítica literaria? La pregunta llama a debate. Como señala al principio de la obra, el autor no propone ningún “enfoque lingüístico” o “discursivo” como clave absoluta para un análisis literario que en realidad tiene en múltiples fuentes disciplinarias la base de su objeto construido. El libro de Maingueneau propone herramientas, conceptos, armas para llevar al campo de

batalla del análisis. No pretende imponer el mandarinato ni de una disciplina ni de un enfoque. Son los especialistas que lidian directamente con los objetos de estudio literario quienes tienen la última palabra sobre si estas herramientas son pertinentes o no para sus objetivos de investigación.

Gerardo López Cruz

Abstracts

Marcos de Obregón in the picaresque novel (By Gonzalo Aguayo Cisternas)

Abstract:

Vicente Espinel's baroque novel *Marcos de Obregón* has undeniable links with the picaresque. Yet, strictly speaking, it is not a narrative belonging purely to the genre, since the elements which define a work of this current have direct relation with the qualities of the protagonist. In this case, the ethopoeic story of a squire narrating his life from old age remits directly to the figure of the author, a transcendental deed that conditions the axiology of the text. Therefore, the autobiographical narrative, the structure, the roguely episodes and the marginal characters which act as genuine rogues are all elements which connect this novel with the genre of the picaresque. This represents semantic connotations which nonetheless are different from those that move the canonic tales of that other literary manifestation.

Keywords:

Literature, genre, *Siglo de Oro*, Vicente Espinel, *Marcos de Obregón*, picaresque, rogue novel, rogue, archetype, autobiography.

The historiographical duties of ghosts. Approximations to *Doña Inés contra el olvido* by Ana Teresa Torres (By María Carrillo)

Abstract:

Ana Teresa Torres' novel published in 1992, *Doña Inés contra el olvido* inverts narrative roles, thus, joining the *Nueva Novela Histórica* current. Here, the dead tell the history of the living. Doña Inés Villegas y Solórzano's ghost recounts three centuries of Venezuelan history as it tries to resolve a legal case related to lands lost in 1663. With a gaze that oscillates between past and present, the novel portrays the specific situation of this country in the framework of postmodernity. Frontiers between reality and delirium are broken, the world becomes unintelligible and the individual subject vanishes into a collective subject. Doña Ines faces her dissolution in her circumstance. There are two possible exits: refuge in the past by reinventing it or escape from the present, relativizing it. Proposed here is a study showing some of the traits of this work in relation with the *Nueva Novela Histórica*. It takes up the relationship between private and official discourse, the capacity for remembering and forgetting, self-consciousness in the construction of one's history and the feminine voice in contemporary historical discourse.

Keywords:

Fiction, history, discourse, *Nueva Novela Histórica*.

Let the moon dance hiding her face. Dance Resonances of Lezama Lima (By Alfonso René Gutiérrez)

Abstract:

Lezama makes dance an allegory of the birth of the poetic act. For him, this is an expression of the pristine nature

of the unity of the human soul. Participating thus, of the soul's contribution to the universal creative act, dance is juxtaposed in Lezama's work to images of a fragmented and degraded world by means of a dialectic in which the crisis of the negativity produced in art and culture, is resolved by virtue of its very universality. From this perspective two of his works, "Noche insular, jardines invisibles" and *Poema*, are revised.

Keywords:

Sensibility, insularity, expression, American, tradition, metamorphoses, creative act, universality.

Women's participation in editing a literary journal during the 1960s in Mexico: *El Rebilete* (By Arturo Texcahua Condado)

Abstract:

Despite the fact that *El Rebilete* was not a journal positioning itself as feminist, but rather, from its beginnings it assumed itself as a literary journal, it was a project planned and constructed by women whose contribution was also evident in its interest for publishing young and unknown authors during the decade spanning from 1961 to 1971. All of this during the years in which feminism, marginalized by its male-centered ideological counterpart, was claiming citizen rights long overdue. Because of this, *El Rebilete* can be thought of as contributing to a necessary transformation of the national culture of those years; at the same time that in its pages, such as it normally occurs in literary journals, ideas were defined, and interests and affinities were developed concerning the formation of groups and generations. Therefore, the study of these publications is of great importance for understanding complex phenomena frequently overlooked in the histo-

ry of this and other periods, such as the fact that women have taken protagonist roles in editing and producing journals such as *El Rehilete*. Consequently, studying this journal can contribute to sketching the image of the intellectual woman of the 1960s.

Keywords:

Feminism, literary journals, woman editors, intellectual women.

Space, language and identity in Luis Humberto Crosthwaite's *Estrella de la calle sexta* (By José Miguel Candelario Martínez)

Abstract:

The so-called Literature of Northern Mexico (*literatura del norte*) asks for a theorization of space in which the vicinity with the United States is a transcendent aspect; therefore, the images produced are related with the border and its peculiarity. This results in numerous ideological and linguistic variants, which in Luis Humberto Crosthwaite, are configured in the popular speech of his characters and in characterizations which present its conflicts in an extravagant and poetic Tijuana; the site of a clash which takes place between cultural elements of the English and Spanish languages. This article will analyze the thematic and formal affinities between a set of short stories by this author, which are united by its interest in the border area as its scene of transit, and convergence. The author of "Sabaditos por la noche" undertakes a poetic recreation, not a mimetic one, of the national limits, which is key for understanding its artistic proposal. The border, in Crosthwaite, is not understood merely as a scene, but rather as a core element for the story's construction and its appealing to certain significants. Before us, therefore, is

a thematization of space and the union of universal and regional elements, which otherwise are considered mutually exclusive.

Keywords:

Border, Literature of Northern Mexico, popular speech, *literatura del norte*.

Platonic influences in Arreola's short stories (By Iram Isaí Evangelista Ávila and Erbey Mendoza Negrete)

Abstract:

Juan José Arreola's short stories make use of certain platonic references. This essay deals with three of these elements: a vision of couples as androgynous, love as a daemonic entity and the dialectic of literature. The analysis herein is constructed through the analogic method, that is, intra and inter-textuality, semantics (Ricoeur and Beuchot) and pragmatics.

Keywords:

Short story, androgyny, daemon, literary dialectics.

Constructing the reader in Borges' detective narratives. Theory and practice of, a minor genre? (By Alejandra G. Amatto Cuña)

Abstract:

Borges' detective stories contributed to the evolution of the reception this genre. In his essays, the Argentinian writer pondered on the characteristics of a narrative which was often undervalued. The author of "La muerte y la brújula" ("Death and the compass") studied the type

of reader that the detective story constructs, which in turn led him to vindicate a narrative that, from his perspective, contributed the enrichment of the literary panorama of his times. Borges also underscored the rigor of the detective story, which he contrasted with other types of literature where, according to him, chaos ruled in the suppression of characters and arguments. Nonetheless, Borges undertakes a subversion of the genre that is patent in the story mentioned above, for example, in which the traditional roles of the detective and the criminal are questioned when these do not fulfill with determined aspects of the tradition (which the storyteller had already analyzed in his essays concerning Poe, Chesterton and Arthur Conan Doyle). The result is a new Reading of classical models and the problematization of the elements put into action in the detective story

Keywords:

Detective story, tradition, Argentinean literature, reception.

Projects of Mythological Restitution: the *Paisajes del limbo* anthology and the *Singulares* collection (By Javier Hernández Quezada)

Abstract:

When dealing with literary expressions, heterodox answers respond to situations of strain and apathy. Almost always they propose what is being denied or excluded in trying to contravene established principles. In specific terms, this the case in two projects promoted by Mario González Suárez: the *Paisajes del limbo* anthology (2001), published by Tusquets and the *Singulares* collection, funded by the Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Keywords:

Cannon, anthology, collection, Mexican literature, mythology.

Mother of Histories. The idea of religion in a story by Alberto Chimal (By Manuel Llanes García)

Abstract:

Faced with a multiplicity of definitions of the fantastic, often contradictory amongst them, we offer an alternative, in the exposition of the philosophy of religion by Gustavo Bueno. Thereafter, what is expounded is set into use in “La verdad”, a story by Mexican author Alberto Chimal, which is part of his *El país de los hablistas* (2001) anthology. We will find that what was said by the Spanish philosopher will have correspondence with the work of Chimal, since in both it is possible to place the apparition of the religious in determined ancestral practices which, also, will later have a determinant role at the base of literature and its essence. Therefore, we appeal to a historical interpretation dealing with three phases of religion: primary, secondary and tertiary, which is also helpful in much propagated classifications with the title ‘religions of the book’.

Keywords:

Religion, fantastic tale, literary fiction.

An epilogue for *La ventana indiscreta. Una poética materialista del cine*
(By Pablo Huerga Melcón)

Abstract:

Based on Gustavo Bueno's philosophical materialism, this author has undertaken a systematization of cinema examined in its specificity, and under the optics of an interpretation of Aristotle's poetics that departs from the habitual, since it reviews the roles of matter and form in the artistic work. This article constitutes an epilogue to his recent book, *La ventana indiscreta* (2015), abounding and deepening in terms of a problem dealing not only with cinema, but also with arts in general and their relation with how to understand the scientific. Thus, cinema is presented as an artifact not only of service to the representation of certain realities, but which also contributes to the world such as we understand it. Debates between ethics and morality have, in the cinematograph, an element capable of putting in perspective that which is understood for truth in various contexts; something which also leads to a contrast between the objectives and capacities of the poetics vis-à-vis aesthetics in that neither beauty, nor utility either, would be the ideal criterion for discussion in terms of the machinery of cinema and the arts which complement it.

Keywords:

Cinematograph, esthetics, poetics, science and art.

Juan Carlos Onetti: territories of adventure (By Rocío Antúnez Olivera)

Abstract:

In 1939, Eladio Linacero, the protagonist of *El pozo*, classifies as deeds ("real facts"), dreams and adventures the

events of which he could write. This character puts forth a contemporary issue which is of long history: the confrontation between dream and reality. To quotidian reality, adventure is often also placed as opposite, a type of vital experience which implies risk, intensity, displacement. The echoes of these confrontations beat in many authors of the 20th c. who, such as Onetti, try to verbalize the experience of the inhabitants of the great modern cities and also of towns. Confronting deeds, dreams and adventures, this note traverses Onetti's work, pausing over some of his first short stories of *La vida breve* (1950) and also of *Cuando ya no importe* (1993). The theoretical base are some of Georg Simmel's writings on sociology of the great cities and of adventure.

Keywords:

Adventure in Onetti, city and literature, dream and reality.

Résumés

Marcos de Obregón dans le roman picaresque (Par Gonzalo Aguayo Cisternas)

Résumé:

Le roman baroque *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel nourrit des liens indiscutables avec le genre picaresque. Cependant, en toute rigueur, il ne s'agit pas d'un récit entrant de plain-pied dans le genre picaresque proprement dit, étant donné que ce qui définit cette catégorie d'ouvrages relève essentiellement des qualités du personnage. Dans ce cas précis, l'histoire à caractère d'éthopée d'un écuyer qui raconte sa vie depuis un âge mûr fait directement référence à la figure de l'auteur. C'est de première importance et cela conditionne toute l'axiologie de l'œuvre. Ainsi, le récit autobiographique, la structure, les épisodes de truanderie et les personnages marginaux qui se comportent comme d'authentiques *pícaros* sont les éléments qui relient ce roman au genre picaresque. Cependant, il présente des connotations sémantiques distinctes de celles qui régissent les récits classiques de la picaresque.

Mots-clés:

Littérature, genre, Siècle d'Or, Vicente Espinel, *Marcos de Obregón*, picaresque, *pícaro*, archétype, autobiographie.

Le travail historiographique des fantômes. Un regard sur *Doña Inés contra el olvido* d' Ana Teresa Torres (Par María Carrillo)

Résumé:

Le roman d'Ana Teresa Torres publié en 1992, *Doña Inés contra el olvido*, intervertit les rôles de la narration et s'inscrit dans le courant du Nouveau Roman Historique. Ici, ce sont les morts qui racontent l'histoire des vivants. Le fantôme de Doña Inés Villegas y Solórzano raconte trois siècles de l'histoire du Venezuela en tentant de résoudre un litige autour de terres perdues en 1663. Portant alternativement le regard sur le passé et le présent, le roman dresse le portrait de la situation particulière de ce pays dans un contexte de postmodernité. Les frontières se brisent entre la réalité et le délire, le monde cesse d'être lisible et le sujet individuel se dissout en un sujet collectif. Le fantôme de Doña Inés fait face à sa dissolution dans ses propres circonstances. À cela, deux issues possibles: le refuge dans le passé, en le réinventant, ou la fuite du présent, en le relativisant.

Cette étude tente de mettre en évidence certains traits caractéristiques de cette œuvre en les mettent en relation avec le Nouveau Roman Historique. On y abordera le lien entre discours privé et officiel, la capacité d'oubli et de mémoire, la conscience autoréflexive de la construction d'une histoire propre et la voix féminine dans le discours historique contemporain.

Mots-clés:

Fiction, histoire, discours, Nouveau Roman Historique.

Dance la luz ocultando su rostro. Résonnances de la danse chez Lezama
(Par Alfonso René Gutiérrez)

Résumé:

Lezama utilise l'image de la danse comme allégorie de la naissance de l'acte poétique, vu comme une expression de la nature primitive de l'unité de l'âme humaine. Participant ainsi à l'universalité de ce que l'âme est partie prenante dans l'acte créateur, la danse s'oppose souvent, dans l'œuvre de Lezama, aux images d'un monde fragmenté et dégradé, à travers une dialectique dans laquelle la crise que cette négativité provoque dans l'art et la culture est résolue en vertu de cette même universalité. Cette perspective nous sert d'angle de lecture dans l'analyse de deux textes poétiques: «Noche insular, jardines invisible» et *Poema*.

Mots-clés:

Sensibilité, insularité, expression, américain, tradition, métamorphose, acte créateur, universalité.

Participation de la femme dans la publication d'une revue littéraire des années soixante au Mexique: *El Rehilete* (Par Arturo Texcahua Condado)

Résumé:

Bien que *El Rehilete* n'ait pas été une publication ouvertement féministe et qu'elle se soit au contraire présenté dès ses débuts comme une revue de type littéraire, il s'agit d'un projet créé et monté par des femmes, dont le but était de publier des auteurs jeunes et inconnus, au cours de la décennie 1961-1971. Tout cela s'est déroulé alors que le féminisme revendiquait des droits citoyens après des années de marginalisation imposée par son contrepoint idéologique, le machisme. On peut donc dire que *El Rehilete*

lete a participé à la transformation nécessaire de la culture nationale de ces années-là, en même temps que, comme c'est généralement le cas des revues littéraires, émergeaient de ses pages des idées, des affinités et des intérêts déterminants dans la formation des groupes et des générations. C'est pourquoi l'étude de ces publications est primordiale pour comprendre des phénomènes complexes qui, dans le cas de *El Rehilete*, acquièrent une importance majeure, comme le fait que la femme ait joué un rôle de premier plan, souvent trop escamoté par l'histoire en général et ici, particulièrement. En cela, il nous semble que la lecture de cette revue peut contribuer à l'ébauche de l'image de la femme intellectuelle des années soixante.

Mots-clés:

Féminisme, revues littéraires, éditrices, femme intellectuelle.

Espace, langage et identité dans *Estrella de la calle sexta* de Luis Humberto Crosthwaite (Par José Miguel Candelario Martínez)

Résumé:

Ce que l'on désigne sous le terme de littérature du Nord nécessite de poser des jalons théoriques concernant l'espace, en prenant en compte l'importance capitale de la proximité des Etats-Unis et donc les images produites autour de la frontière et de ses particularités. Il y existe une grande quantité de variantes idéologiques et linguistiques qui, dans l'œuvre de Luis Humberto Crosthwaite, apparaissent dans la configuration de ses personnages et du langage populaire qui est le leur. Ceux-ci exposent leurs conflits dans une Tijuana extravagante et poétique, dans laquelle se produit un choc culturel entre l'anglais et l'espagnol. Ainsi, cet article analyse les affinités thématiques et formelles entre une sélection de nouvelles de cet écri-

vain, unis par l'intérêt pour un espace frontalier conçu comme le décor propice au déplacement et à la rencontre. L'auteur de «Sabaditos por la noche» propose une recréation poétique, non mimétique, des limites nationales, ce qui devient un élément clef dans la compréhension de son projet artistique. La frontière, chez Crosthwaite, n'est ainsi pas comprise comme un simple décor, mais comme un élément déterminant dans la construction du récit et la constitution du sens. L'espace et l'union d'éléments universels et régionaux qui semblaient incompatibles deviennent des thématiques centrales de ces récits.

Mots-clés:

Frontière, la littérature du Nord, langage populaire.

Influences platoniciennes dans les nouvelles de Juan José Arreola
(Par Iram Isaí Evangelista Ávila and Erbey Mendoza Negrete)

Résumé:

Juan José Arreola mobilise dans son œuvre littéraire certaines références platoniciennes qui nuancent la prose de ses nouvelles. Dans ce travail, trois de ces éléments sont soumis à discussion: la vision du couple en tant qu'Androgynie, l'amour considéré comme une identité daïmonique et la dialectique littéraire. L'analyse explicative et interprétative suit une méthode analogique, qui inclut l'intra et l'extratextualité, la sémantique (celle de Ricoeur et de Blanchot) et la pragmatique.

Mots-clés:

Conte, androgynie, daïmôn, dialectique littéraire.

La construction du lecteur dans les récits policiers de Borges. Théorie et pratique d'un genre mineur? (Par Alejandra G. Amatto Cuña)

Résumé:

Les nouvelles policières de Borges ont contribué à l'évolution de la réception de ce genre de textes, grâce aussi à la réflexion que l'Argentin a proposée dans ses essais sur les caractéristiques d'un genre narratif parfois méprisé. Au contraire, l'auteur de «La muerte y la brújula» («La mort et la boussole») a étudié la construction du lecteur dans le genre policier, ce qui l'a conduit à revendiquer un récit qui a contribué à enrichir le panorama littéraire de son époque. Borges a en outre insisté sur la rigueur de la nouvelle policière, qui est en cela différente d'autres genres littéraires, dans lesquels, selon lui, régnait le «chaos», comme la suppression de personnages ou d'éléments de l'histoire. Cependant, Borges opère une subversion générique que l'on peut observer dans la nouvelle citée, par exemple, dans laquelle les fonctions traditionnelles du policier et du criminel sont remises en question, dès lors qu'ils s'éloignent de certains aspects de la tradition (que l'auteur avait préalablement analysée dans ses essais sur Poe, Chesterton et Arthur Conan Doyle). Il en résulte une nouvelle lecture des modèles classiques et la problématisation des caractères qui entrent en jeu dans le genre policier.

Mots-clés:

Policier, tradition, littérature argentine, réception.

Projets de restitution mythologique : l'anthologie *Paisajes del limbo* et la collection *Singulares* (Par Javier Hernández Quezada)

Résumé:

Dans l'expression littéraire, les réponses hétérodoxes correspondent à une situation de lassitude et de désintérêt. C'est alors presque toujours ce qui est habituellement refusé ou exclu qui est proposé, dans le but de contrevenir aux principes établis par l'institution. Pour prendre un exemple spécifique, ce phénomène est observable dans deux projets menés par l'écrivain Mario González Suárez, depuis quelques années: il s'agit de l'anthologie *Paisajes del limbo* (2001), publiée chez Tusquets Editores et de la collection *Singulares*, portée par la Direction Générale des Publications du Conseil National pour la Culture et les Arts.

Mots-clés:

Canon, anthologie, collection, littérature mexicaine, mythologie.

La Mère des Histoires. L'idée de religion dans une nouvelle d'Alberto Chimal (Par Manuel Llanes García)

Résumé:

Face à la multiplicité des définitions qui existent sur le fantastique, bien souvent contradictoires, nous proposons, comme alternative, un aperçu de la philosophie de la religion de l'Espagnol Gustavo Bueno. Ensuite, cette théorie est mise en pratique autour d'un récit de l'écrivain mexicain Alberto Chimal, "La verdad", issu de son anthologie *El país de los hablistas* (2001). De la sorte, nous verrons que les propos du philosophe espagnol entreront en résonance avec l'œuvre de Chimal, partant du fait que

dans les deux cas l'apparition de la question religieuse se produit dans des pratiques ancestrales précises qui, de plus, joueront ensuite un rôle déterminant dans les fondements de la littérature et de son essence. Ainsi, nous faisons référence à une interprétation historique des trois phases de la religion: primaire, secondaire et tertiaire, qui s'impose d'ailleurs dans des classifications très connues comme l'expression «religions du livre».

Mots-clés:

Religion, nouvelle fantastique, fiction littéraire.

Un épilogue dans *La ventana indiscreta. Una poética materialista del cine*
(Par Pablo Huerga Melcón)

Résumé:

À partir du système de l'Espagnol Gustavo Bueno, le matérialisme philosophique, l'auteur propose une systématisation de ce que le cinéma est à ses yeux, en passant ses particularités au crible, tout cela à partir d'une interprétation de la *Poétique* d'Aristote, désertant les sentiers battus en ce qu'il examine le rôle de la matière et de la forme dans l'œuvre artistique. Cet article constitue un épilogue à son dernier livre, *La ventana indiscreta* (2015), dans le but d'approfondir une question qui touche le cinéma, mais aussi les arts en général et leur importance dans la compréhension du fait scientifique. Ainsi, le cinéma est présenté comme un artefact qui est non seulement au service de la représentation de certaines réalités, mais contribue également à la construction du monde tel que nous l'entendons. Les débats entre l'éthique et la morale trouveraient dans le cinéma un élément capable de mettre en perspective ce qui est considéré comme vrai dans des contextes différents, ce qui permet de distinguer les objectifs et les

capacités de la poétique face à l'esthétique, en cela que ce ne serait pas la beauté, ni l'utilité qui seraient les critères idéaux pour discuter de l'imbrication du cinéma et des arts qui le complémentent.

Mots-clés:

Cinéma, esthétique, poétique, sciences et arts.

Juan Carlos Onetti: territoires de l'aventure (Par Rocío Antúnez Olivera)

Résumé:

En 1939, Eladio Linacero, le personnage de *El pozo*, classe selon trois catégories les événements («faits réels»), rêves et aventures, les faits sur lesquels il pourrait écrire. Ce personnage de fiction se pose ainsi une question contemporaine, bien qu'il s'agisse d'une thématique dotée d'un historique conséquent: la confrontation entre rêve et réalité. À la réalité quotidienne est souvent opposée l'aventure, une forme d'expérience de vie qui implique du risque, de l'intensité, des déplacements. Les échos de ces confrontations se font entendre chez de nombreux auteurs du XX^e siècle qui, à l'instar d'Onetti, essaient de verbaliser l'expérience des habitants des grandes villes modernes ainsi que celle des villages.

Comparant événements, rêves et aventures, l'article parcourt l'œuvre d'Onetti et s'arrête sur certaines de ses premières nouvelles, de *La vida breve* (1950) et de *Cuando ya no importe* (1993). Cette étude part pour ce faire d'une base théorique constituée par les écrits de Georg Simmel sur la sociologie des grandes villes et de l'aventure.

Mots-clés:

Aventure chez Onetti, ville et littérature, rêve et réalité.

Normas editoriales

A fin de garantizar un buen estándar de calidad, y asegurar también una justa validación curricular para los autores de los trabajos, estos serán sometidos a arbitraje especializado y anónimo antes de su publicación.

Se reciben

- a) Artículos analíticos y teóricos con extensión mínima de 15 cuartillas.
- b) Notas críticas, entrevistas, documentos literarios, aportaciones bibliográficas y otros (extensión variable).
- c) Reseñas bibliográficas: deberán ser sobre libros de carácter crítico o teórico en el campo de las humanidades, publicados o reeditados en los últimos tres años (entre 5 y 10 cuartillas).

Los trabajos deberán ser inéditos

Debe incluirse un resumen de su contenido con extensión aproximada de 100 palabras. Los autores deberán proporcionar un currículum abreviado en que se especifique grado académico, publicaciones más relevantes, su área o áreas de especialización y adscripción institucional actual.

Presentación de los trabajos

Las normas que deberán ser tomadas en cuenta para la presentación de las colaboraciones son las establecidas por el *MLA Style Manual*. Se muestran a continuación algunos ejemplos sobre los aspectos más relevantes:

Citas textuales

El autor debe ofrecer traducción de las citas que haga en lenguas distintas al español.

Cuando las citas textuales no excedan las cuatro líneas irán entrecomilladas e integradas texto. Las citas mayores deberán ir en párrafo separado, con sangría especial y sin comillas.

Referencia de fuentes

Las referencias bibliográficas se harán parentéticamente. En el cuerpo del texto, se indicará entre paréntesis el apellido del autor y número de la página o páginas, separados sólo con un espacio:

hacia el año 1200, en el “fuero” o estatuto municipal de una población situada al norte de Toledo se leen cosas como *tella* en vez de *teja*, y *cutello* en vez de *cuchillo*. (Alatorre 127)

Si se citan otros textos del mismo autor, deberá incluirse el título abreviado de la obra:

(Marcuse, *Eros* 47)
(Marcuse, *El hombre* 58)

(Para referirse a los títulos *Eros y civilización* y *El hombre unidimensional*)

Bibliografía

La bibliografía se referirá sólo a textos citados o aludidos en el cuerpo del trabajo y se situará al final del texto. Contará con los siguientes datos:

1. Libros

Nombre del autor o de los autores iniciando con el apellido. Título (en cursivas). Editor, traductor o compilador, si los hay. Número de edición, si no es la primera. Lugar: editorial, fecha y medio de publicación (impreso, web, PDF, etc.).

Morris, Charles. *Fundamento de la teoría de los signos*. Tr. Rafael Grasa.
2^a. ed. Barcelona: Paidós Comunicación, 1994. Impr.

2. *Publicaciones periódicas*

Nombre del autor. Título del artículo citado entre comillas. Nombre de la revista con cursivas. Volumen y número de la revista unidos por un punto. Año de publicación entre paréntesis después de un espacio. Páginas del artículo, precedidas por dos puntos.

Alazraki, Jaime. “*Terra nostra: reencuentro con la historia*”. *Texto crítico* 9. 33 (1985): 32-45. Impr.

3. *Trabajos incluidos en antologías*

Ohmann, Richard. “Los actos de habla y la definición de literatura”. Tr. Fernando de Alba y José Antonio Mayoral. *Pragmática de la comunicación literaria*. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco-libros, 1987. 11-57. Impr.

4. *Documentos en línea*

Quirarte, Vicente. “Renato Leduc en su leyenda” *Jornada Semanal*, Núm. 326. 3 de junio de 2001. Web [Fecha de consulta].

Rivera Rodas, Óscar. “Categorías de la postmodernidad en Juan García Ponce.” *Sitio del escritor Juan García Ponce*. 14 de marzo, 2004. Web [Fecha de consulta].

Para consultar dudas con referencia al formato MLA, favor de remitirse a:

Gibaldi, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 7a ed. New York: The Modern Language Association of America, 2009

Formas de envío

Puede enviar sus trabajos por correo electrónico a:

connotas@capomo.uson.mx

O por correo postal a:

Comité Editorial de la Revista *ConNotas*
Apartado postal 793, Colonia Centro
Código postal 83000
Hermosillo, Sonora, México.
Tel. (662) 259-21-87, tel-fax: (662) 212-55-29