

Estudios actuales de literatura comparada

Teorías de la literatura
y diálogos
interdisciplinarios

II

Ruth Cubillo Paniagua
Ronald Campos López
(editores)



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEP

Sistema de
Estudios de Posgrado

PPL

Programa de Posgrado en
Literatura

ESTUDIOS ACTUALES DE
LITERATURA COMPARADA:
TEORÍAS DE LA LITERATURA Y
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARIOS

Volumen II

ESTUDIOS ACTUALES DE
LITERATURA COMPARADA:
TEORÍAS DE LA LITERATURA Y
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARIOS

Volumen II

Ruth Cubillo Paniagua
Ronald Campos López
Editores

809
E79e
Vol.2

Estudios actuales de literatura comparada: teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios. Volumen 2. / Ruth Cubillo P., Ed. / Ronald Campos L., Ed. - 1. ed. - San José : Vicerrectoría de Investigación, Universidad de Costa Rica, 2019.

393 p. ilus.
Edición digital
ISBN de la obra completa: 978-9968-919-55-5
ISBN del Volumen 1: 978-9968-919-54-8
ISBN del Volumen 2: 978-9968-919-55-5

1. Literatura comparada. 2. Crítica literaria. 3. Análisis de contenido. 4. Estudios culturales. 5. Poesía. 6. Arte. 7. Música. 8. Danza. 9. Historia. 10. Psicoanálisis. I. Cubillo Paniagua, Ruth, editor. II. Campos López, Ronald, editor. III. Sabani, Laura, autor. IV. Castillo Solís, Marvín, autor. V. Soto Hidalgo, Mariana, autor. VI. Ishikawa, Juan Ryusuke, autor. VII. Gil Keff, Laura, autor. VIII. Camacho Arias, Ariadne, autor. IX. Solano Moraga, Sigríð, autor. XII. Paniagua Retana, Ileana, autor. XIII. Mesén Sequeira, Olga Marta, autor. XIV. Cubillo Paniagua, Ruth, autor. XV. Obando Arce, Liviette, autor. XVI. Calvo Díaz, Andrea, autor. XVII. Calvo Díaz, Karen Alejandra, autor. XVIII. Cuvardic García, Dorde, autor. XIX. Salas Segreda, Natalia, autor. XX. Brenes Morales, Jorge, autor. XXI. Rodríguez Morales, Carla, autor. XXI. Callau Gonzalvo, Sergio, autor. XXII. Nassar Solís, David, autor. XXIII. Alcalá, Victoria, autor. XXIV. Zúñiga Cascante, Álvaro, autor. XXV. Sánchez Mora, Alexander, autor. XXVI. Del Prado, Claudia, autor. XXVII. Mantilla, Jorge Enrique, autor. XXVIII. Trica-Flores, Silvina, autor. XXIX. Chinchilla Murillo, Verónica, autor. XXX. Romero Aguirre, Rocío.

Comité Editorial:

Dr. Antonio Gil González, Universidad de Santiago de Compostela, España
Dra. Carmen Morán Rodríguez, Universidad de Valladolid, España
Dr. Rodrigo Pardo Fernández, Universidad Michoacana, México
Dra. Verónica Ríos Quesada, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
Dra. Meri Torras Francés, Universidad Autónoma de Barcelona, España

Diagramación: David Chavarría Camacho.
Corrección de pruebas: Ruth Cubillo Paniagua y Ronald Campos López.
Arte de la portada: David Chavarría Camacho.

Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Tabla de contenidos

PARTE I. ESTUDIOS CULTURALES Y LITERATURA COMPARADA

- Capítulo 1. *El sueño de Rapiña* como alegoría de la modernidad
Laura Sabani 12
- Capítulo 2. Parodias de la ficción sentimental: *Amor se escribe sin bache* y *Amor se escribe con G*
Marvin Castillo Solís y Mariana Soto Hidalgo 21
- Capítulo 3. Un puente entre sujeto y objeto: el humor en la poesía de José Watanabe
Juan Ryusuke Ishikawa 37
- Capítulo 4. El ensayo personal como herramienta para la construcción de la identidad latina
Lydia Gil Keff 49

PARTE II. DIÁLOGO ENTRE LA LITERATURA Y OTRAS NARRATIVAS FICCIONALES (ARTE PLÁSTICA, CINE, MÚSICA, DANZA)

- Capítulo 5. El tiempo como enemigo en la obra de Francisco Amighetti y en la literatura de Max Jiménez
Ariadne Camacho Arias y Sigrid Solano Moraga 61
- Capítulo 6. El erotismo (grotesco) femenino en la novela *La Turca*, de Jorge Luis Oviedo, y en el corpus escultórico de Leda Astorga
Ileana Paniagua Retana 75

Capítulo 7. El teatro de José Basileo Acuña: texto e ilustración <i>Olga Marta Mesén Sequeira y Ruth Cubillo Paniagua</i>	102
Capítulo 8. Construcciones metafísicas en Nezahualcóyotl y José de Ribera <i>Marvin Castillo Solís y Liviette Obando Arce</i>	116
Capítulo 9. Una comparación del <i>arquetipo femenino</i> entre la obra literaria (cuentos) y una selección pictórica de Carlos Salazar Herrera y Manuel de la Cruz González <i>Andrea Calvo Díaz</i>	134
Capítulo 10. El concepto de la tropicalización gótica. Una comparación entre la película <i>Carne de tu carne</i> , del colombiano Carlos Mayolo, y el cuento “¿Con qué sueña el vampiro en su ataúd?”, del costarricense José Ricardo Chaves <i>Karen Alejandra Calvo Díaz</i>	146
Capítulo 11. El ‘chico de la calle’ en la historia de la literatura y la cultura visual latinoamericana: <i>Los dorados</i> , de Sergio Muñoz, <i>Los olvidados</i> , de Luis Buñuel, y <i>Pixote</i> , de Héctor Babenco <i>Dorde Cuwardic García</i>	158
Capítulo 12. La enunciación detonada en “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar, y <i>Blow up</i> , de Michelangelo Antonioni <i>Natalia Salas Segreda</i>	174
Capítulo 13. El mito de Antígona en la tragedia de Sófocles y en la película de Tzavellas (1961) <i>Jorge Brenes Morales</i>	198
Capítulo 14. Corpografías urbanas: encuentros y desencuentros. Análisis comparativo sobre las relaciones entre cuerpo y ciudad <i>Carla Rodríguez Corrales</i>	210
Capítulo 15. Valiosos despojos: La alegoría del botón herrumbroso, el perro culpable y la colina que nunca cayó (<i>El botón de nácar</i> , <i>Amores perros</i> y un cuento de Sergio Ramírez) <i>Sergio Callau Gonzalvo</i>	229

Capítulo 16. Festín putrefacto: El banquete como evento grotesco en tres videoclips de heavy metal
David Nassar Solís 241

Capítulo 17. Literatura, danza y escritura: El cruce de lenguajes como camino hacia la interdisciplinariedad
Victoria Alcalá 255

Capítulo 18. Tres historias de osos como representación crítica y política de la violencia sistemática. Un análisis comparado entre el texto literario estadounidense *El oso que no lo era* (1946), de Frank Tashlin; la canción argentina *El oso* (1970), de Moris; y el cortometraje chileno *Historia de un oso* (2014), de Gabriel Osorio
Alvaro Zúñiga Cascante 271

PARTE III. REPERTORIOS LITERARIOS Y OTROS DISCURSOS (HISTORIA Y PSICOANÁLISIS)

Capítulo 19. Las relaciones fúnebres de reinas del siglo XVIII en el antiguo reino de Guatemala: Acercamiento a sus programas emblemáticos
Alexánder Sánchez Mora 295

Capítulo 20. Historia, memoria y reescritura en la literatura argentina
Claudia del Prado 316

Capítulo 21. Literatura y violencia en América Latina desde una perspectiva comparativa. México y Colombia siglo XX. Algunos ejemplos
Jorge Enrique Mantilla 325

Capítulo 22. La configuración del “Otro” nacional. Monstruos e invasión en la literatura del Peronismo
Silvina Trica-Flores 343

Capítulo 23. El brillo agrietado de la URSS socialista: Una mirada a la narrativa de Svetlana Alexiévitch
Verónica Murillo Chinchilla 358

Capítulo 24. Autoficción y psicoanálisis en <i>El cuerpo en que nació</i> (2011), de Guadalupe Nettel <i>Rocío Romero Aguirre</i>	371
ACERCA DE LOS AUTORES	385

PARTE I
ESTUDIOS CULTURALES
Y LITERATURA COMPARADA

Capítulo I. *El sueño de Rapiña* como alegoría de la modernidad

LAURA SABANI

En septiembre de 1896, después del éxito de su segunda novela *Beba* (1894), Carlos Reyles publica la primera de una serie de novelas cortas que titulará “academias”¹, a saber: *Primitivo* (1896), *El extraño* (1897) y la tercera *El sueño de Rapiña* (1898), la que hoy nos ocupa. Dichas novelas fueron escritas en un período de transición en que los parámetros sociales, culturales y literarios vigentes estaban siendo seriamente cuestionados, de modo que las mismas deben leerse como reflexiones en torno a los profundos cambios y transformaciones acarreadas por la modernidad.

De las tres academias, la última es la que comporta el más alto nivel de subjetividad y poetización, ya que recrea simbólicamente el dilema de buena parte de la literatura finisecular: la tensión entre mentalidad utilitaria y sensibilidad artística, entre los valores burgueses de lucro y los ideales desinteresados del espíritu. Es precisamente esa mentalidad hostil a la sensibilidad estética la que es duramente criticada en esta novela. De esta manera, Reyles pone énfasis en la experiencia onírica emparentándola con el modo de sentir artístico en un intento por plantear una reflexión en torno a los verdaderos fines del arte y su importancia capital en el ámbito de las experiencias vitales.

El argumento de la novela es sencillo, por lo que trataré de resumirlo en unas cuantas líneas. El buhonero Rapiña, de origen turco, camina cargando su oro a costas por el campo peligroso en Uru-

¹ En el artículo “Sobre *Primitivo*”, publicado en *La Razón* de Montevideo el 23 de octubre de 1896, Reyles explica que escogió dicho título con base a dos acepciones que tiene la palabra: lugares públicos donde se reunían los filósofos y, en pintura, desnudo tomado al natural. Sus novelas, según indica, pretenden ser “simples estudios” de los cuales acaso pudieran desprenderse “algunas vaguedades filosóficas” en torno al arte y a la vida misma.

guay. Temiendo que los ladrones puedan robarle su preciada fortuna –unas monedas de oro ganadas a costa de incontables sacrificios y privaciones– se interna en el espeso bosque en busca de un lugar seguro donde descansar. El peso de las monedas ocultas se le figura incómodo, pero en el fondo de sí experimenta un profundo placer de pensar en la fortuna adquirida a fuerza de innumerables penurias y fatigas. Sólo lo mortificaba la duda de si habría valido la pena tanto sacrificio. Su destino parecía estar condenado a caminar sin otro rumbo que la búsqueda del oro, sin otro placer que el sentir el peso de las monedas bajo su cinto. Cansado de tanto andar y semihipnotizado por la naturaleza embriagadora del bosque en primavera, Rapiña se rinde al sueño en donde presencia fantásticas visiones. Sueña que llega a un colosal palacio, rodeado de hermosos jardines en cuyas calles hay granos de oro que muchos trabajadores se afanan por recoger. Se pone a juntarlo con implacable codicia, dejando entonces de prestar atención a la belleza del paisaje y a las parejas de enamorados que risueños y felices pasan por su lado. Sólo los apasionados gemidos orgiásticos que provienen de los fastuosos salones del palacio llaman momentáneamente su atención, por lo que se acerca a los ventanales para presenciar una verdadera fiesta pagana en pleno transcurso. De pronto ve acercarse a su sobrino, acompañado por tres hermosas doncellas y se entabla entre ellos un diálogo polémico que se extiende por varios capítulos (VII-XIII). En el diálogo se exaltan por parte de Rapiña los valores del trabajo y el ahorro deificados por la burguesía, mientras que por parte de las doncellas y del sobrino, se enaltecen los ideales desinteresados de la belleza y el amor. Rapiña, inmovible, se rehúsa a entregarse a los placeres de la seducción que encarnan las tres Bellezas, refrenado por la Prudencia (representada a su vez por “[...] la gruñona vieja que desde niño lo aconsejaba” (1968, p. 105) que sale a “su rescate” cuando el protagonista está a punto de sucumbir. En medio de un paisaje enrarecido y preñado de oscuros presagios, Rapiña intuye el peligro que poco a poco va tomando forma. Un hombre con un cuchillo en la mano lo persigue. Cuando está a punto de ser alcanzado, cae en un pozo y el asesino pasa de largo sin percatarse de que él está allí. Rapiña, desde su escondite, ve cuando el asesino se esconde para acechar a otro hombre que pasa cargando una cesta de oro y es testigo del crimen artero (XV). Cuando se repone por fin del susto y se dispone a descansar, de nuevo la voz de la vieja lo asalta con dudas y temores, incitándolo a guardar su tesoro de la vista de todos. Rapiña

sigue refunfuñando, sobre todo al pasar por los salones del palacio y presenciar toda suerte de imágenes tentadoras y voluptuosas, esta vez más que nada dirigidas al gusto y al olfato (gustosos manjares y perfumes excitantes). Duda en quedarse o seguir a la vieja, pero al cabo decide seguirla con la intención de volver después de que haya colocado su tesoro en lugar seguro (XVI, último capítulo). No obstante su sacrificio a la Prudencia, esta lo traiciona y al llegar “[...] al último salón del palacio, un salón oscuro [...] le asesta una tremenda puñalada en mitad del pecho” (1968 p. 113). Al sentir el dolor punzante de la traición, Rapiña despierta de su sueño sólo para darse cuenta de que ese sueño había sido en verdad su vida, de que habían transcurrido los años y que para todo ya era demasiado tarde. Triste y arrepentido entonces, el mísero infeliz, cierra los ojos y expira.

Ahora bien, conviene detenerse en algunas escenas e imágenes representativas para poder así ir desentrañando el significado de este singular relato. Lo primero que llama la atención de *El sueño de Rapiña* es su carácter alegórico y subjetivo que se manifiesta no tan sólo en el manejo de un lenguaje lírico, rico en repercusiones semánticas, sino en la naturaleza simbólica de las imágenes oníricas que se manipulan con una intención que va más allá de la delectación estética.

Para empezar, obsérvese la ambigüedad reflejada en el título —“el sueño de Rapiña”— el cual comporta un contraste semántico que expresa ironía: “sueño”, o sea fantasía, ensoñación, estado de inercia, entrega involuntaria y “rapiña”, ladrón, ávido de ganancias, rapaz. El primer concepto se mueve en la esfera de lo simbólico, lo inmaterial y lo ideal, en tanto que el segundo lo hace en el plano de lo real, en la esfera de lo concreto y de lo material. Este tipo de confrontación o contraste de conceptos que irá gradualmente acentuándose conforme avance la novela, nos da cuenta de las resonancias duales sobre las que se asienta la intención de sentido del relato, resonancias que pretenderán reflejar objetivamente el carácter ambiguo y contradictorio de la modernidad.

La configuración subjetiva y artística del relato se establece desde las primeras páginas, incluso antes de internarse en el sueño, se describe cómo el protagonista se halla envuelto en un paisaje fantástico, permeado de reminiscencias simbólicas que le sirven de marco, a la vez que de contraste. Existe en la expresión de esta ambivalencia un deseo de subrayar el distanciamiento —que el lector deberá tener en cuenta— entre mentalidad práctica y sensibilidad artística, con la consecuente valoración positiva de la subjetividad creadora, derivada de esta última.

En el capítulo III se describe cómo, llegada ya la tarde, el paisaje se enrarece. Estamos en el momento previo al sueño, en el que las imágenes se tornan extrañas, deformes, semejante a las alucinaciones hipnagógicas de las que nos habla Hippolite Taine en su famoso libro *Théorie de l'Intelligence* (1870), texto que Reyles muy probablemente conoció dada la gran difusión que el autor alcanzó tanto en Europa como Latinoamérica.

El paisaje que observa Rapiña al internarse en el monte está descrito como entre sueños, en donde a la vez no es posible dejar de notar un eco de las “correspondencias” swedenborgianas que aluden a la relación existente entre el mundo natural y el divino y a la interacción entre el mundo objetivo y subjetivo, entre el mundo externo y el interno descrito también por los simbolistas franceses, en especial Baudelaire. La influencia swedenborgiana se hace especialmente visible en la descripción del paisaje viviente, permeado de reminiscencias divinas:

Oíase el rumor de los arroyos y juntamente ecos lejanos de músicas extrañas y misteriosas. Los rayos del sol oculto ya sólo coloreaban con tintas de un rojo de fuego, parte no más del horizonte; por la opuesta, por el oriente avanzaban las espesas y frías sombras. En la semi-oscuridad triste, los ruidos de la viviente naturaleza subían al cielo como una grandiosa plegaria que murmurasen miles de fieles, adoloridos por la secreta adivinación de ese no *sé qué* que muere en nosotros todas las tardes... (1968, p. 89)

Cuando leemos los pasajes evocadores y poéticos que le suceden a esta escena, no podemos dejar de advertir reminiscencias de las teorías científicas vigentes en la época, sobre todo en obras de Lélut, Moreau de Tours y Morel, quienes identificaban estado de sueño con estado de locura en relación con la actividad creadora. Señala Tony James que para estos autores, en especial para Moreau des Tours (*La psychologie Morbide*), “[...] la originalidad del pensamiento y la creación partían de las mismas condiciones orgánicas de las cuales la locura y la idiotez son su más completa expresión” (1995, p. 216).

En el capítulo IV, el narrador alude al “poético misterio”, al “paisaje de ensueño” que enmarca la triste figura del protagonista como

un rapto de alucinación creadora. La imagen contrastante del avaro contando sus preciadas monedas en medio del poético paisaje al que ignora, pretende evocar el feísmo atribuido al materialismo, a la búsqueda insaciable del oro que invade la mentalidad burguesa de la época, cuya orientación utilitaria, como declara Lucien Goldmann, le impide apreciar “[...] la existencia misma del arte” (1967, p. 21). No obstante, la imagen del oro en sí, se ubica en un plano ambivalente.

En primer lugar, la yuxtaposición de la imagen del oro colándose entre los dedos de Rapiña ante su mirada de avaricia, hipnotizada por su brillo y el “paisaje de ensueño”, la sensualidad erótica de las imágenes femeninas retorciéndose lucientes como azogues movibles, confirman la ambigüedad –percibida ya desde el título– en cuanto a la valoración de conceptos aparentemente discordes: deificación del oro/lo material/ la lucha y la entrega al ensueño erótico, sensual y poético de la imaginación, alimento del espíritu. Aparentemente, el personaje parece encarnar y caricaturizar el más burdo materialismo en contraste con el “poético misterio” del “paisaje de ensueño” que representa el ideal de belleza e imaginación. La yuxtaposición de planos a la que hemos aludido parece poner de relieve simplemente el rechazo implícito del materialismo burgués decimonónico. Sin embargo, a través de las imágenes presentadas se libra un juego de seducción que intenta poéticamente conciliar ambos conceptos. El oro, como recurso para embellecer la vida, como fuente de placer y sofisticación, sometido por ende a la voluntad del espíritu, no se presenta en forma alguna contrario a las aspiraciones de ensoñación y seducción emparentadas con el ideal poético. De modo que materia y espíritu se hallan vinculados semánticamente en estas imágenes en las que el oro es apreciado y presentado no como un elemento agresor, sino como un recurso evocador y propiciador de belleza y seducción. No obstante, doblegada la razón a su poder seductor, puede tornarse destructivo, pues subordina el espíritu a los criterios de utilidad (y ya no de belleza) que la rigen.

El concepto del oro, inteligentemente representado en la imagen de la serpiente, comporta un significado ambivalente; por un lado, es presentado como objeto de tentación destructiva, como ocurre en el caso de Rapiña, ese otro Adán que se deja tentar y por eso pierde la vida, y por otro, es presentado como agente de seducción y embellecimiento. Al igual que la serpiente, que “[...] puede matar y curar, siendo por ello símbolo y atributo de los poderes adversarios, posi-

tivo y negativo” (Cirlot, p. 408), el oro puede destruir o enaltecer la vida. No de otro modo pueden ser interpretadas estas imágenes en las que las monedas de oro son descritas –por cierto, a través de una *rica* y trabajada prosa poética– como “ágiles *sierpes* de oro”. Evocan tanto imágenes visuales (color dorado, símbolo del sol, la luz, lo superior) como imágenes táctiles (la ondulación de la serpiente seductora que hechiza y repele a la vez semejándose al movimiento seductor de las monedas que se cuelan entre los dedos temblorosos de codicia). Estas imágenes parecen validar las virtudes del oro presentándonoslo como agente de belleza, sensualidad y seducción, a la vez que como agente destructor (como la serpiente –principio del mal en la simbología judeo-cristiana– puede envenenar y destruir el alma). La idea del oro emparentada con la imagen de la serpiente según la concepción judeo-cristiana, es reforzada por la frase alusiva que esgrime el sobrino a Rapiña recordándole que “[...] el oro se ha hecho para tenerlo debajo de los pies y no encima de la cabeza” (1968, p. 99). La imagen evocada sin duda alguna alude al dominio del mal representado por la virgen pisando a la serpiente destructora. En otro nivel de interpretación, el oro simboliza el enriquecimiento de la frase, el “estuche dorado” que recubre la idea y así como el oro debe servir a los efectos de embellecer la vida poniéndose al servicio de los ideales desinteresados del espíritu y no sustituirlos por el vil materialismo, del mismo modo el decoro de la frase, recamada y pulida, no debe suplantar la idea, que es su esencia.

Son numerosos los pasajes en que los conceptos asociados con el oro –riqueza, lujo, suntuosidad– comportan una valoración positiva y se hallan estrechamente relacionados con el ideal de belleza y seducción que al autor le interesa enfatizar. Repárese en esta otra escena de singular hermosura en la que el lujo que recubre las fachadas sirve de marco al cuadro erótico de seducción:

Ni en sueños había visto *riqueza* igual, y
 sin embargo el oro de las molduras y capiteles,
 la *pedrería* y las *perlas* orientales que
 recamaban los complicados cortinajes, los
 históricos tapices de múltiples colores, los
 muebles *ricos* y caprichosos, los bizantinos
 mosaicos del techo, las taraceas árabes y las
 filigranas florentinas; la profusión, en fin,
 de estatuas y jarrones de alabastro y mármol, y
 vasos y ánforas de los más peregrinos pórfidos

y ónices, no desconcertaron tanto a Rapiña como los gritos de placer y apasionadas canciones que ensalzaban el amor, el triunfo, la gloria, y al son de los cuales, formando caprichosos grupos, dignos de los lienzos de Rubens o Pablo Veronés, bailaban y al mismo tiempo bebían en riquísimas copas de labrado cristal de Bohemia y Venecia, ardorosos mancebos y mujeres amables, sonrientes, bellas y felices... (1968, pp. 126-127)

La profusión y variedad de los objetos de arte que adornan el suntuoso recinto no cumplen en el relato una función meramente decorativa o esteticista, sino que forma parte de la intención de sentido de la novela. Estas y otras imágenes que se presentan a lo largo de la novela intentan indicar que en el arte, el lujo y el amor, el oro y la belleza, la voluntad y la contemplación, lo material y lo espiritual, al igual que los elementos apolíneos y dionisíacos del hombre que constituyen en la simbología utilizada por Nietzsche (de quien Reyles era admirador) las fuerzas violentamente opuestas pero creativas del hombre, no son elementos discordantes sino complementarios, como caras de una misma moneda. El sueño, en tanto arte o fantasía, constituye el elemento integrador, unificador. Es precisamente esto lo que Rapiña parece intuir desde un principio aún sin entenderlo y es esto precisamente lo que comprende al despertar de su largo letargo (sueño), aunque al fin descubra que es demasiado tarde.

Al comienzo del capítulo VII hay un comentario del narrador omnisciente que nos pone sobre la pista. Rapiña –ese ser tosco y abyecto que sólo vive para acumular ganancias– descubre, aunque no entienda el porqué, que es capaz de comprender cosas, de saber cosas que antes no podía. Así es cómo vemos al protagonista que despojado ahora de “la pesada lógica” (CC 22), puede arribar a través del sueño, o sea de mano de la fantasía, a revelaciones más sutiles que las proporcionadas por el intelecto:

Rapiña obraba, según sus hábitos, en estado de vigilia, sólo que le parecía *ver* más, *saber* más y vivir en otro mundo, porque junto algunas cosas que veía como eran, observaba también *otras* que no tenían ninguna relación con lo existente; sin embargo no las encontraba imposibles como seguramente le hubieran parecido estando despierto. Cosas de los sueños. (1968, p. 127)

Es posible advertir en estas palabras un eco nietzscheano. Esta última frase en particular apunta indiscutiblemente a la tendencia creativa apolínea discutida por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872). Allí el filósofo alemán desarrolla la idea que el “instinto apolíneo” está relacionado con el sueño, el cual, a la vez, constituye un medio de interpretar la vida a través de imágenes y de arribar a “[...] la verdad superior [...] que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna” (1980, p. 42). Asimismo, estas imágenes que son percibidas por el soñador, es decir, el “hacedor de imágenes” no por el intelecto, sino por el sentido estético, llenan de regocijo tanto al filósofo como al hombre sensible al arte, puesto que “[...] de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida” (Nietzsche, 1980, p. 42). A esta convicción parece apuntar toda la intención de la novela. Por eso Rapiña, a pesar de estar aun en sueños sujeto a la razón, intuye de algún modo que acaso su sobrino “ahora tenga razón...en el fondo [...] porque dormido y todo comprendía, quién sabe por qué que no debía juzgar las cosas por el orden vulgar y corriente” (1968, p. 99). Rapiña, que pese a sus dudas y cavilaciones se mantiene “insensible” a las revelaciones de su sueño, se peca al final del grave error y expira arrepentido.

La lección que resulta del fracaso de Rapiña, el mísero avaro que perece, como se lo pronosticara su sobrino, “[...] de hambre de carne, de sed de alegre vino, de fiebre de deseos” (1968, p. 132) pretende ser contundente. El lector que no ha podido hallar ninguna posibilidad de identificación con el protagonista a lo largo de la novela, no puede dejar de sentirse anonadado ante la magnitud de su tragedia, sobre todo cuando comprende que su fracaso pudo haberse evitado si tan sólo se hubiese dejado seducir por la belleza. Rapiña fracasa no por su sed de riquezas, sino por su incapacidad para reconocer el valor auténtico de las cosas, el valor estético de las cosas materiales, por ignorar intencionadamente el valor de uso de las cosas bellas e “inútiles” (1968, p. 129).

Todo parece indicar que el arte, la belleza, en suma, los ideales desinteresados del espíritu sólo pueden ser apreciados con justicia por el artista, cuya sensibilidad jamás podrá someterse a los criterios de utilidad que gobiernan a la sociedad burguesa. Sólo los seres como Rapiña, que son incapaces de reconocer el valor auténtico de lo que no tiene precio o de lo que carece, según la concepción materialista, de “utilidad”, pueden llevar una vida cómoda en esa sociedad degradada por el materialismo.

En conclusión, la figura tosca de Rapiña encarna el espíritu práctico vituperado por tantos modernistas, pues su temperamento materialista y prosaico, se proyecta como negación de los valores intrínsecos del arte según la concepción modernista. En esta novela, se advierte la tensión y el contraste entre los valores finiseculares –refinamiento, sensualismo, visión intimista (y artística) del paisaje, sofisticación del estilo– frente a los valores defendidos por la burguesía triunfante –pintoresquismo, realismo, materialismo y prosaísmo amenazante–. En este sentido, *El sueño de Rapiña*, lejos de representar un prurito de evasión, o de constituir “[...] un fenómeno aislado, sin antecedentes ni continuidad” como declarase Josefina Lerena de Blixen, representa un testimonio fidedigno de valoración intelectual de un presente conflictivo y cambiante en el que la América Latina está redefiniendo su identidad cultural.

Referencias bibliográficas

- Lerena Acevedo de Blixen, J. L. (1943). *Reyles*. Montevideo: L.I.G.U.
- Goldmann, L. (1967). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva.
- James, T. (1995). *Dreams, Creativity and Madness in Nineteenth Century France*. Oxford: Oxford UP.
- Nietzsche, F. (1980). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Reyles, C. (1968). *Cuentos completos*. Montevideo: Arca.
- . (1897). *Academias II: El extraño*. Madrid: Est. Tipográfico de Ricardo Fé.
- . (1896). *Academias I: Primitivo*. Montevideo: Dornaleche y Reyes.

Capítulo 2. Parodias de la ficción sentimental: *Amor se escribe sin hache* y *Amor se escribe con G*

MARVIN CASTILLO SOLÍS
MARIANA SOTO HIDALGO

1. Introducción

La narrativa sentimental, cuyo éxito de ventas se ha sostenido desde el siglo XVIII hasta el presente, ha sido parodiada en múltiples ocasiones con base en el argumento de su utilitarismo y frivolidad. En este trabajo, se analizará la forma en que dos textos reformulan de manera crítica este discurso: Por un lado, la novela *Amor se escribe sin hache* (1928), del español Enrique Jardiel Poncela (1901-1952); y por otro, el cuento *Amor se escribe con G* (1987), de la panameña Rosa María Britton (1936), texto cuyo título sugiere como clave de lectura la relación con el texto de Poncela.

Se debe tener en cuenta que “[...] hablar de melodrama presupone rasgos de exceso, hipérbole, primeros planos, espectacularidad” (Mazzioti, 2002, p. 125). Estos rasgos del discurso rosa impulsan a Poncela a realizar su texto, pues todo lo que promueven le parece irreal e ilógico, de ahí que se exprese en el prólogo: “[...] La diferencia existente entre lo que aprendí en las novelas de amor y lo que he aprendido viviendo, me prueba que esas novelas inculcan falsas y absurdas ideas en los cerebros juveniles [...] Pienso que las novelas de “amor” en serio solo pueden combatirse con novelas de “amor” en broma” (Poncela, 1990, p. 98). Poncela “[...] habla de la justificación de la novela que surge para combatir el género erótico en boga en aquellos momentos, porque dichas novelas, según demuestra humorísticamente, inculcan ideas falsas y absurdas que deben ser criticadas” (Martínez, 1983, p. 168). Así, anuncia como eje temático de su texto la resignificación del mundo novelado referente al espa-

cio de lo sentimental. Del mismo modo, Britton, mediante el título *Amor se escribe con G*, liga su cuento con el texto antes mencionado, lo cual implica al mismo tiempo una relación con el discurso melodramático y con su crítica.

Este capítulo surge de un trabajo de investigación comparativa, es decir, en él se analiza los rasgos en que los textos coinciden o difieren, tomando como eje temático la reformulación del universo del melodrama. Más específicamente, se dará prioridad al texto de Rosa María Britton, dado que su obra ha sido poco investigada, lo cual contrasta con sus numerosas producciones y su admirable calidad.

Para este abordaje se ha dividido el capítulo según los elementos que fueron más productivos durante la comparación de los textos; estos son: la construcción de los personajes, los enfoques críticos, los espacios narrativos, el discurso de la moda, la femineidad y los desenlaces.

2. Personajes paródicos: deshumanización y escisión del sujeto

En el texto de Poncela, la resignificación se caracteriza por parodiar el mundo del melodrama a través de un proceso de inversión. “Para ello empieza por deshumanizar convenientemente a los personajes” (Martínez, 1983, p. 171), despojándolos de todo sentimiento noble o profundo. En oposición a las subjetividades turbulentas usuales en la narrativa sentimental, estos personajes se convierten en seres tipo, supeditados a la ambición de dinero y al deseo sexual, “(...) sin que jamás aparezcan preocupaciones sociales, políticas, etc.” (Martínez, 1983, p. 164). Lo anterior se manifiesta en varios personajes, entre los cuales sobresalen lady Sylvia Brums y Zambombo. La primera se caracteriza por poseer “[...] el carácter disoluto de las cortesanas” (Poncela, 2011, p. 106), ya que se rodea de incontables amantes que acrecientan su fortuna y su inverosímil colección de vestimenta y joyas. El segundo, con tal de satisfacer su deseo sexual, acepta constantes trabajos y humillaciones impuestos por los personajes femeninos. Así, los personajes pierden su carácter humano, el cual radica en la complejidad del sujeto, y adquieren en cambio una naturaleza unívoca, ya que son conducidos irreflexivamente por el *Eros*.

Por su parte, Britton utiliza la fórmula del relato sentimental tradicional, pero su protagonista no produce simpatía en el lector, en oposición a lo usual en esta narrativa. María Caridad, con sus preo-

cupaciones por mejorar su status a cualquier costo, inspira rechazo, conformando de esta manera una crítica al mismo relato sentimental que encarna. La protagonista es un sujeto escindido entre las dificultades de su realidad inmediata y el anhelo de transformarla en un mundo de película.

Kary ha recibido su educación sentimental del cine norteamericano, que desde la primera mitad del siglo XX hasta la actualidad ha sido uno de los canales predilectos del melodrama. “Si se quiere comprobar el peso del melodrama, además de los testimonios sociales y familiares, examínese los índices de taquilla y la ansiedad de la industria cinematográfica que no quiere modernizar el melodrama para seguir reconociendo a su público” (Monsiváis, 2002, p. 112). Tal éxito, que influye en la formación de Kary, se vuelve parte del mundo literario y determina la búsqueda en la que invierte su vida.

En cuanto a este aspecto, la ubicación espacial del cuento no es gratuita, puesto que la actuación de los Estados Unidos en Panamá no solo implicaba la presencia militar, sino también la difusión de la cultura norteamericana. Tampoco lo es su ubicación temporal, es decir, cerca de 1950, año de la guerra entre la Corea comunista y la capitalista, mencionada de forma tangencial por Jerry en el cuento, pues “[...] el auge del cine melodramático llega hasta la década del sesenta” (Mazziotti, 2002, p. 126). Además, el género de la protagonista coincide con el del público de las salas de cine, ya que “[...] en gran medida, los films estaban destinados a públicos femeninos” (Mazziotti, 2002, p. 126), de igual modo que la generalidad de las producciones culturales de corte melodramático.

Así, el alcance del cine se ejemplifica en el caso de María Caridad:

De los gringos, estuve enamorada desde que tengo uso de razón. Mi hermana Maritza decía que yo vivía para ir al cine y en eso le doy la razón. Guardaba hasta el último centavo para irme los fines de semana a soñar en la oscuridad de un teatro, disfrutando a esa gente rubia y hermosa que vivía en casas grandes, con varios carros de lujo, sin problemas económicos, bailando y cantando hasta para hacer el amor (Britton, 1987, p. 118).

La joven experimenta fascinación ante lo que observa en la pantalla y anhela ser parte de este mundo. Mientras lady Brums se autoproclama como “una protagonista de novela”, María Caridad se sabe fuera de ese mundo; vive esperando convertirse en una prota-

gonista de película, siendo rescatada de su status bajo por un *gringo* y viviendo de ahí en adelante de manera frívola y lujosa. En tanto sea *Kary*, con su cabello alisado y su maquillaje y ropa impecables, tendrá oportunidades de integrarse al universo del melodrama. La relación entre cine y melodrama también se observa en *Amor se escribe sin hache*, ya que Zambombo conoce a Ramona, una de sus conquistas, en el “Cinema Menjou”, ella es una mujer romántica y apasionada. Poncela incluye este escenario puesto que muchas de las lectoras de la novela romántica, eran también asistentes asiduas a las salas de cine.

Esta práctica de consumo cultural, “[...] el cine sonoro, la gran escuela del melodrama del siglo XX, al que rigen los usos y costumbres de la industria norteamericana” (Monsiváis, 2002, p. 110) toma un papel definitorio en el proceso de aculturación en que está inmersa la protagonista. La asistencia a las salas de cine provoca dos reacciones fundamentales en María Caridad: en primer lugar, identificarse con los *gringos* de la pantalla, con los que comparte aspectos como la blancura y el cabello rubio; y en segundo lugar, hacer una generalización precipitada sobre la población norteamericana, al considerarla uniforme y suponer que la vida entre los estadounidenses es equiparable a la que muestran las películas. Por tanto, la protagonista se convence de que su éxito definitivo solo puede identificarse con el lazo matrimonial con un *gringo*, “[...] costara lo que costara” (Britton, 1987, p. 119).

María Caridad ha entendido como posible el mundo ficcional del cine estadounidense y lo ha comenzado a desear para sí, de forma que desarrolla un tajante rechazo por su familia y su lugar de origen. Al carecer de la riqueza que observa en las películas, la ansía hasta la obsesión. Lamenta sus circunstancias y opina que “[...] jamás hubiera escogido los padres que tengo si el destino me hubiera dado la oportunidad” (Britton, 1987, p. 115). De esta actitud proceden tanto su malestar como su afán de solucionarlo mediante el matrimonio con un *gringo* y la migración hacia los Estados Unidos. “Anhelaba enfrentarme algún día con un hombre así, alto, blanco, musculoso; lejos, de la rejilla de la calle catorce y las negras Quintero, como le decían a mis hermanas” (Britton, 1987, p. 118). El mundo del cine se ve encarnado en el esposo que busca, y por el cual espera alejarse de su familia y de Panamá. La protagonista frecuentemente utiliza el cine como elemento de comparación: cuando finalmente entra a la Zona del Canal menciona que “¡Todos parecían artistas de cine!”

(Britton, 1987, p. 123); por lo cual puede concluirse que el texto desarrolla la escisión en la consciencia de Kary a partir de dos polos: su posición marginal en Panamá y la construcción ideal de la cultura hegemónica.

3. Crítica cultural y crítica social

De lo expuesto hasta ahora se puede desprender la explicación de los distintos enfoques tomados por los dos escritores: Por un lado, Poncela ridiculiza el mundo del melodrama, realizando una verdadera *sátira*, mediante la caracterización exagerada y grotesca de los personajes y la presentación de situaciones absurdas; “[...] la ridiculización directa de las novelas eróticas que pretendía llevar a cabo se puede observar a lo largo de toda la novela” (Martínez, 1983, p. 176), por lo cual la crítica se dirige hacia un género literario. Un ejemplo de esto es el título del primer capítulo: “La vida extraordinaria que se ve obligada a llevar una protagonista de novela para no dejar de serlo” (Poncela, 2011, p. 103). Desde el inicio del texto, la parodia se ocupa de un género cuya semiosis se considera limitada, puesto que la historia de la protagonista debe tener rasgos específicos que cumplan con el programa de la narrativa rosa.

Además, “[...] en otras ocasiones la ironía recae sobre la pseudo cultura” (Martínez, 1983, p. 175), es decir, sobre la dinámica de las prácticas de consumo. Por tanto, en este texto interesa la exposición de un “[...] universo deshumanizado y crítico” (Martínez, 1983, p. 210), que ridiculice el modelo de vida representado por la narrativa sentimental, al margen de los conflictos políticos o sociales: “¿Fue aquel perfume lo que aturdió a Sylvia dejándola sin raciocinio? ¿O lo que la privó del raciocinio fue el deseo de lucir su camisa, color pervinca?” (Poncela, 2011, p. 107). En el caso anterior, se satiriza la cultura de consumo promovida por el melodrama. En síntesis, la crítica en este libro es sobre todo de carácter metaficcional o de las producciones culturales rosa, en la medida que lleva lo estético a un primer plano, para así reflexionar sobre el género con el fin de deconstruirlo.

Por otro lado, Britton elabora su parodia representando, con un estilo mucho más realista, el sufrimiento del sujeto cuya educación sentimental no le permite valorar su propia cultura. De este modo, el cuento logra presentar los alcances socioculturales del conflicto, puesto que el caso de la protagonista es ejemplo de la violencia

simbólica que los Estados Unidos ejercen sobre Latinoamérica. “El melodrama domina con plenitud el siglo XX. La crítica no lo afecta en lo esencial y ni la política ni la enseñanza del nacionalismo ni la catequesis se atreven a prescindir del aliado indispensable” (Mon-siváis, 2002, p. 113). En el cuento, el melodrama no solo educa a la protagonista en cuanto a las relaciones interpersonales, sino que trasciende este plano hasta condicionar incluso su noción de Panameñidad. En este sentido, la crítica ya ha señalado en otros textos de Britton, como *Laberintos de orgullo* (2002), “[...] la importancia de la dinámica global con la que se negocia la identidad panameña, especialmente a partir de la construcción del canal” (Caso, 2007, p. 132) dado que Kary es resultado de la difusión de productos culturales que presentan la población norteamericana como modelo de belleza y felicidad. Esto responde a un proceso de ingeniería social por parte de la población que controla el Canal de Panamá y desea prevenir la hostilidad de los locales. De esta forma, Britton pone de relieve el “[...] carácter inherentemente dividido y fragmentario de la Nación -la identidad nacional, los obstáculos, las amenazas y las contradicciones que han caracterizado la lucha de la Nación panameña por rescatar afirmar y defender su propia identidad” (Birmingham-Pokorny, 2007, p. 155). Los personajes que representan colectividades brindan al cuento un mayor alcance en cuanto a la exposición del conflicto social. “La narrativa de Britton responde a un análisis social en que la consciencia individual es absorbida por una consciencia colectiva” (López, 2001, p. 500), en el caso de Kary, la consciencia de la sociedad panameña, ya que, según lo expresa en una entrevista la propia escritora, “Existe aquí en Panamá, como ya te dije, el dicho que le aconseja a la mujer que debe mejorar la raza casándose con un gringo” (Lee, 2000, p. 187). Esta recomendación es precisamente el motor de acción de Kary.

Otro aspecto común en los relatos sentimentales retomado en ambos textos es la desigualdad social entre los amantes. No se puede esperar un romance inolvidable entre personas pobres, sino que usualmente el idilio es protagonizado por una muchacha pobre y el feliz heredero de una fortuna. Sin embargo, el abordaje de la desigualdad se da de manera distinta.

Por un lado, el cuento de Britton toma un matiz social, dado que Kary representa la realidad de la clase baja panameña, cuyas aspiraciones de ostentación se ven amargamente frustradas. Por otro lado, en *Amor se escribe sin habe*, los matrimonios de Sylvia no respon-

den tanto a la salida de un estado de flaqueza económica, sino a una acumulación desmedida de riquezas: “[...] el tránsito de lord Brums había dejado [a Sylvia] heredera de un capital de doscientas mil libras, vio cómo se acumulaba a su fortuna la fortuna de su fugaz marido” (Poncela, 2011, p. 109). Lo anterior convierte el motivo de la desigualdad social en otra forma de deshumanizar a los personajes.

También Jerry representa la colectividad de los militares estadounidenses en Panamá. A través de este personaje, se muestra la actitud cosificante con que esta cultura se dirige a la población panameña. “—Esta es Kary, mi novia —el único souvenir que me quiero llevar de Panamá” (Britton, 1987, p. 125). Además, la propia opinión de Jerry desmitifica la idealización de los militares *gringos*, dado que evidencia desencanto en relación con el ejército:

—Hay un lío armándose en Korea —me informó— y no quiero parte en ese asunto. No salimos de una guerra para entrar en otra. Con la que acabo de pasar me basta. Sólo me tocó el final en el Pacífico, pero tengo suficiente del ejército. Prefiero regresar a Ohio para trabajar en el negocio de plomería de mi padre. Te va a gustar Canton. Es un lugar tranquilo donde nunca pasa nada (Britton, 1987, p. 126).

Asimismo, las últimas líneas deconstruyen las ideas de cosmopolitismo y abundancia ligadas a los Estados Unidos, dado que Jerry proviene de un estado periférico y de una familia de clase media.

Además de los personajes colectivos, el carácter social del cuento radica en mostrar las diferencias entre la realidad de los personajes y la ficción de los constructos sociales. De la misma forma en que la apariencia oculta a Kary, asimilándola a un modelo enajenante, el uniforme militar también muestra una imagen irreal de los estadounidenses, construida por los productos culturales norteamericanos. Asimismo, otro rasgo de la literatura social utilizado por Britton consiste en los múltiples recursos de verosimilitud, como la mención de conflictos bélicos de la época, ubicaciones geográficas y prácticas culturales.

Con base en todo lo anterior, se confirma que, por un lado, el mundo narrativo de *Amor se escribe sin hache*, se enmarca dentro de una reflexión profunda sobre el género de la novela erótica, mientras que *Amor se escribe con G* se decanta principalmente por la presentación de personajes escindidos como metonimia de conflictos sociales e identitarios.

4. Los escenarios del melodrama desmitificados

En cuanto a los espacios, se observa que el viaje emprendido por lady Brums y Zambombo permite “[...] la desmitificación de algunos lugares [Madrid, París, Rotterdam, Londres] que, en las novelas eróticas al uso, se consideraban exóticos y caldo de cultivo idóneo para que floreciera el amor-posesión, tema único de tales obras” (Martínez, 1983, p. 173). Durante sus viajes, los protagonistas sufren igual desencanto y aburrimiento en cada lugar visitado, con lo cual se derrumba la supuesta idoneidad para el idilio de estas ciudades. Tales lugares no aparecen precisamente como un recurso de verosimilitud, dado que sus culturas y sitios representativos no se narran con un estilo realista, sino satírico, procurando invertir la fascinación profesada por la narrativa sentimental tradicional. Jardiel Poncela realiza una crítica al discurso construido acerca de París, ya que la supuesta ciudad del amor termina produciendo el hastío en los amantes. Asimismo, Londres se presenta como el paraje perfecto “para estudiantes de álgebra” y no como la ciudad intrigante generalmente descrita por las novelas rosa.

Como lo plantea Carlos Monsiváis, “[...] el público está ansioso de espiar por el ojo de la cerradura lo que no le es dado conocer, los ambientes de lujo, las sensaciones que se toman su tiempo porque no hay que ir a trabajar” (2002, p. 118). Este ambiente de lujo lo viven justamente Zambombo y Sylvia, quienes gozan de solvencia económica y pueden vivir su romance a lo largo y ancho de Europa, sin embargo el dinero aquí es un obstáculo para la pasión; Sylvia tiene tanto dinero y acceso a extravagancias exorbitantes que se aburre fácilmente y limita el contacto amoroso entre ella y Zambombo, de hecho, en un momento del relato deben acudir a un barrio bajo de París para reanimar la pasión que el ambiente burgués parisino había mermado. Lo anterior contribuye a desmitificar el cosmopolitismo de la narrativa sentimental tradicional.

En el cuento de Britton, los personajes no se han desengañado, y los espacios que idealizan son aquellos en los que la población es blanca; es decir, la Zona del Canal y los Estados Unidos. Dice la madre de la protagonista: “Por allá todo es igual que en la Zona del Canal: ordenado y limpio y con esos comisariatos llenitos de cosas buenas. Por allá no existen las cucarachas ni los alacranes y todo el mundo anda en carro” (Britton, 1987, pp. 127-128). Asimismo, estados periféricos como Ohio y Tennessee valen para la protagonista lo mismo que cualquier metrópolis norteamericana, el lugar de

residencia de Jerry se proyecta como el “paraíso terrenal”, donde “tendría una casa enorme, con perros, carros, aire acondicionado en verano, buena calefacción en invierno” (Britton, 1987, p. 126); sin embargo, esto es erróneo, puesto que White pertenece a la clase media. De esta manera, la vida de la protagonista no cambiaría tan radicalmente como ella espera, sin embargo, tanto ella como su madre continúan estando seguras de que “Todo es mejor en los Estados Unidos; absolutamente todo” (Britton, 1987, p. 127), y de que este país constituye un todo uniforme, blanco y económicamente exitoso.

En conclusión, ambos textos desmitifican espacios tomados tradicionalmente como escenario de la cultura hegemónica. La diferencia radica en que en *Amor se escribe sin hache* se cuenta con la complicidad de algunos personajes, mientras que en *Amor se escribe con G* el papel desmitificador de los personajes panameños consiste en reproducir estereotipos que los limitan y les impiden una autovaloración positiva.

5. Abordaje del lujo y la moda

Un aspecto en el que tanto lady Brums como Kary coinciden es en priorizar el plano de las apariencias. Por un lado, María Caridad se posiciona en contra de su origen y familia panameños, lo cual provoca que estos aparezcan de manera constante como obstáculos para su proceso de blanqueamiento. La protagonista oculta su lado panameño tanto en sus rasgos físicos (se alisa el pelo, se maquilla) como en los sociales (toma más de un autobús para regresar a su casa, miente sobre sus familiares). “La dualidad entre el ser y el querer ser marca la dicotomía del personaje” (López, 2001, p. 498); este debate la presenta como una protagonista escindida y cuyos valores son contradichos por la realidad de la que forma parte. Por otro lado, Sylvia no presenta una escisión, ya que se orienta de forma unívoca hacia el lujo y la sensualidad, con lo cual se perfila su carácter de personaje tipo. En síntesis, mientras Britton muestra el debate entre el ser y el parecer de la protagonista, Poncela lleva al extremo su parecer, anulando el ser de sus personajes y logrando el efecto de comicidad.

Asimismo, al efecto cómico se une un fuerte tono crítico, con lo cual la novela consigue “[...] expresar una tan honda desesperación y amargura” (Martínez, 1983, p. 177). Estos dos elementos, el humor y el desencanto, se convierten entonces en los principales rasgos de *Amor se escribe sin hache*, otorgándole un tono en conjunto satírico:

Lo que hace a estos relatos extraños incluso en un género tan abierto como la novela, es fundamentalmente la deformación grotesca de personajes, situaciones y argumentos que llegan hasta el absurdo y el cinismo y excentricidad del autor que, después de juzgarlo todo negativamente no ofrece soluciones para resolver las situaciones límite que ha planteado, porque su escepticismo todo lo considera inútil de antemano. (Martínez, 1983, p. 165)

Tal actitud brinda a la risa en la novela un carácter ambivalente, ya que no solo supone una actitud jocosa ante la realidad, sino una angustiada resignación frente a su vaciedad y decadencia.

Otro elemento común en la novela rosa es la tematización de la moda. En *Amor se escribe con hache*, en un comentario a pie de página, Poncela menciona: “*Repetimos a las lectoras que estas modas eran las que estaban en vigor la primavera de 1928” (1990, p. 258), con esto se parodia la presunta importancia que el género femenino concede a la moda, la cual es tan grande que si no se realiza la aclaración, podría generar descontento entre las lectoras.

En *Amor se escribe con G*, la importancia por la vestimenta también se critica; la protagonista gasta la mayor parte de su salario para poder aparentar ser una muchacha de familia que trabaja por placer; se menciona, además, la marca del vestido de baño como un dato relevante, este es marca “Jentzen”. Tal superficialidad produce antipatía en lector y evidencia la importancia del *parecer* sobre el *ser*, patente en los relatos sentimentales tradicionales.

6. Resignificación de la femineidad del melodrama: honra, fama, maternidad, orfandad

Amor se escribe sin hache, presenta a la mujer como una “Criatura vulgar y egoísta” (Poncela, 1990, p. 208). Zambombo después de haber terminado su idilio con Sylvia, opina: “¿Qué más quisiera yo, qué más quisieran los misóginos, sino que la mujer fuera noble, recta, pura, inteligente, discreta, púdica y abnegada? (...) Pero la mujer no es así aunque se lo crean los estudiantes de bachillerato” (Poncela, 1990, p. 370). De esta manera, muestra una imagen negativa de la mujer. La atracción inicial hacia las mujeres se excusa, pues ellas se enmascaran de modo que puedan atraer al varón, sin embargo, esta farsa se termina: “—En la intimidad —siguió— y no bien se han despojado del antifaz de los convencionalismos o de la

pseudopasión, se muestran egoístas, vanidosas, ineducadas” (Poncela, 1990, p. 209). Así, Poncela conforma una imagen de la mujer también parodiada y deshumanizada, en la cual incluso pueden leerse signos de misoginia.

También María Caridad es un ejemplo de femineidad negativa: ella “ama” a un hombre por prejuicios e intereses materiales, niega a su familia, oculta su pasado. Lo que se desea resaltar en este capítulo es que ambos textos resignifican la femineidad en el melodrama, dado que muestran la degradación de una serie de valores atribuidos a las mujeres por este discurso. Por tanto, se analiza a continuación estos valores en los textos, vistos desde las reformulaciones de Poncela y Britton.

En primer lugar, la *honra*, asunto tan serio en el relato sentimental tradicional, es parodiada en ambos textos. Poncela deja claro que la honra, lejos de ser resguardada hasta el casamiento, se pierde de las maneras más absurdas y risibles, un ejemplo es el episodio de la señorita Forel en París, se satiriza y sugiere que esta “violación” no lo fue en absoluto pues la señorita cuando su padre pregunta por qué no gritó pidiendo ayuda responde: “—Por no interrumpir vuestro sueño, papá” (Poncela, 1990, p. 248). Aunado a lo anterior, se menciona en el texto que probablemente Alice fuese la última virgen que quedaba en París.

La honra tradicionalmente presenta la represión de la sexualidad femenina en la soltería, así como su pudorosa práctica en el matrimonio, como un alto valor espiritual; sin embargo, en el siguiente fragmento de la novela, y particularmente mediante la animalización por el lexema “hembra”, tal concepción se invierte:

—¡Naturalmente! ¡Pues claro! Porque tampoco la mujer se la debe tomar en serio...Pues para ser feliz, para no sufrir, para no volverse pesimista y amargado, no hay que buscar en la mujer más que lo que yo busco, lo que se escribe con hache: la hembra...

-¿Y a poder ser el himen no? -apuntó Zamb sonriendo.
(Poncela, 1990, p. 389)

Desde esta óptica, no hay magia en la entrega femenina, tampoco consecuencias adversas, y su eje es más bien de carácter fisiológico.

En el caso de *Amor se escribe con G*, la honra es resignificada mediante la presentación de un doble discurso. Por un lado, Kary se presenta como una jovencita de valores tradicionales: “[...] desde

el principio dejamos saber clarito que no íbamos a acostarnos con nadie: Laury, Edy y Kary eran muchachas panameñas, de buena familia” (Britton, 1987, p. 123). Además, se escandaliza porque su hermana Clotilde no comparte tales valores. Por otro lado, páginas después, cuando Jerry ha hecho una propuesta de matrimonio y la promesa de vivir juntos en los Estados Unidos, la protagonista también explora su sexualidad antes del matrimonio: “En el agua me dejé besar y tocar por todas partes y hasta me metió los dedos por allá abajo. La cara de asombro que puso al darse cuenta que de verdad, verdad yo era señorita” (Britton, 1987, p. 126). Por tanto, al mercantilizar de este modo las relaciones afectivas y entregarse como retribución a quien considera su benefactor, Kary constituye un ejemplo de las actitudes que critica.

En segundo lugar, la narrativa sentimental tradicional también muestra, en muchos casos, la *fama* como una de las fuentes de bienestar de sus protagonistas. Este valor aparece parodiado en ambos textos: Por una parte, en *Amor se escribe con G*, se presenta como un valor degradado, ya que para Kary su fama radica en lograr que no se le vincule de ningún modo con su familia o su barrio, y se convierte en una motivación para el enmascaramiento. Por otra parte, en *Amor se escribe sin hache*, la fama pasa por una inversión, dado que Sylvia se regodea en el hecho de traicionar constantemente a su esposo de turno, Francisco Arencibia: “Ya, en los seis años de matrimonio con Sylvia, Paco Arencibia había conocido a un número de amantes de su mujer absolutamente inverosímil” (Poncela, 2011, p. 114). Asimismo, se manifiesta la decadencia de la fama como valor en tanto que el esposo lo acepta tranquilamente: “Al enterarse de cada nuevo resbalón de lady Brums, daba su opinión personal del interfecto y felicitaba calurosamente a sus esposa” (Poncela, 2011, p. 114); con lo cual se colabora a la conformación del mundo decadente en la novela.

En tercer lugar, se tratará otro valor femenino tomado del melodrama y presente en el cuento de Britton: la *maternidad* ligada a la noción de sacrificio, en especial cuando este lleva a la felicidad de los hijos. “En el cine melodramático, uno de los subgéneros más habituales es el melodrama de madre. Se caracteriza, continuando con la línea de la narrativa doméstica y sentimental del siglo XIX, por mujeres en roles maternos, que estarán siempre ligados a los padecimientos y al sacrificio” (Mazziotti, 2002, p. 127). El sacrificio materno en este cuento se orienta hacia el “mejoramiento la raza”, el cual

consiste en procurar que los hijos sean tan blancos cuanto sea posible. Este afán justifica la infidelidad de la madre de Kary, en tanto que permite el nacimiento de una niña rubia en la familia. “¿Cómo fue eso? Nadie sabe, aunque sospecho que mi madre lo sabe muy bien y no se atreve a confesarlo. Menciona a un tío lejano que era rubio igual que yo, pero francamente lo dudo mucho” (Britton, 1989, p. 116). La madre es el único familiar por quien María Caridad siente afecto, dado que le atribuye el supuesto mejoramiento de la raza verificado en sus rasgos blancos.

Más adelante el texto muestra la aprobación de la madre con respecto a la idea de Kary de salir del país para siempre, aun cuando no volvería a verla. Valorando la posibilidad de llegar a los Estados Unidos, Kary dice: “En cuanto cogiera el avión, más nunca iban a saber de mí. Me daba un poco de lástima con la vieja, pero ella entendió en seguida mis deseos de mejorar la raza” (Britton, 1989, p. 127). Además, con respecto a los planes para la boda de Kary y Jerry (que no llegará a realizarse) la madre incluso toma un rol de complicidad, ya que protege el proceso de blanqueamiento de su hija. “En la casa, la única que sabía que me casaba era mi madre, de acuerdo conmigo en que debía mantenerse el secreto para el resto de la familia para no alterarlos ¡Pobrecita mamá, que conocía bien, eso de mejorar la raza!” (Britton, 1989, p. 128). La insistencia en cuanto al mejoramiento de la raza como propósito asimila a madre e hija; de este modo, la relación entre ellas se mantiene dentro de los límites del afecto, puesto que la madre facilita el proceso de blanqueamiento de Kary. Sin embargo, se observa que el texto reinterpreta el rol patriarcal de la madre sacrificada característico del melodrama, ya que en este cuento el cumplimiento de tal rol convierte a la madre en cómplice de la enajenación y la desintegración familiar.

Por último, otro motivo de la novela rosa parodiado por estos textos es el de la orfandad del personaje femenino, quien está desamparada en un mundo hostil. La diferencia con respecto al melodrama tradicional consiste en que en ambos textos dicha orfandad es una farsa. Tal argucia es implementada tanto por la protagonista de *Amor se escribe con G*, como por Mignnone en *Amor se escribe sin hache*. Por un lado, María Caridad argumenta ser huérfana en su entrevista de trabajo para el banco, explicando así que tenga que vivir en un barrio bajo; por otro lado, Mignnone convence a Arencibia de ser una huérfana que “Acaba de fugarse de un colegio de monjas de Pau, donde la había encerrado un tutor desaprensivo que la ha

robado toda su fortuna” (Poncela, 1990, p. 366), de esta manera, ambas al ser “huérfanas” deben ser protegidas y apoyadas, sin que se les cuestione jamás por su pasado o su familia.

Así, se muestra que lo paródico en ambos textos se extiende a valores tradicionales de la femineidad promulgados por el melodrama, los cuales se abordan de forma crítica, mediante la muestra de su falsedad, como en el caso de la novela, o de la enajenación que producen en la identidad femenina, como se da en el cuento.

7. Comparación de los desenlaces

En cuanto a los desenlaces, se observa que ambos establecen una relación con el título del texto. En *Amor se escribe sin hache*, Fermín aclara que “Las cosas importantes, las únicas cosas importantes que existen en el mundo se escriben con hache, y, por el contrario, se escriben sin hache las infinitas cosas que no tienen importancia” (Poncela, 1990, p. 387), mientras que en *Amor se escribe con G*, tanto el desenlace como el título indican que lo único importante para la protagonista es la búsqueda de la felicidad mediante la unión matrimonial con un estadounidense, dado que María Caridad, después de su fracaso, continúa esperando alcanzar el matrimonio con un estadounidense.

Tanto Zambombo como María Caridad, cometen el error de elegir el amor irreal del melodrama como su motor vital; ambos sufren las consecuencias de asumir como posible un mundo ficcional. La diferencia radica, por una parte, en que Zambombo pasa por un proceso de desencanto y llega a darle la razón a su amigo Fermín, admitiendo su ingenuidad y cambiando su forma de pensar; por otro lado, María Caridad continúa con su vida de apariencias pese a su fracaso con Jerry: “Algún día, voy a casarme con un gringo, que me va a sacar de todo esto y cuando me vaya a ir a los Estados Unidos, no van a saber más nunca de mí en calle catorce oeste, se los aseguro” (Britton, 1987, p. 129), aún en el final del cuento su pensamiento obsesivo persiste.

Los finales presentan una diferencia cualitativa importante, puesto que Zambombo pasa por un proceso de concientización, inclusive el desenlace se da en un ambiente informal durante una conversación en un bar, al lado de Fermín y dos mujeres, de esta manera se crea un ambiente posibilista, que sugiere un mejoramiento en el destino del personaje. En *Amor se escribe con G*, sucede lo contrario; el

personaje se siente acorralado: “Como estoy vieja, no puedo darme el lujo de esperar mucho. He tenido varios amigos norteamericanos, que desgraciadamente, o eran casados o el entusiasmo les duró poco, pero no puedo desalentarme” (Britton, 1987, p. 129). Kary persiste en la negación de su realidad inmediata. Este desenlace implica una marcada desesperanza y produce en el lector un efecto de concientización, ya que la protagonista retorna a su estado inicial, pero con una mayor degradación, lo cual sugiere un esquema en espiral que la asfixia hasta dejarla sin salida.

8. Conclusión

A manera de recapitulación, los resultados del estudio comparativo de los textos se pueden sintetizar en los siguientes rasgos principales:

En primer lugar, en cuanto a los personajes, los textos optan por construcciones distintas: Poncela escoge la deshumanización y Britton la escisión de la consciencia. En segundo lugar, para la crítica del melodrama, Poncela dedica una sátira a las producciones culturales fáciles y repetidoras de una semiosis preestablecida; y Britton se enfoca en los efectos que tales producciones pueden tener sobre la tensión individuo/sociedad. En tercer lugar, ambos textos desmitifican los escenarios tradicionales del melodrama: la novela lo hace mediante la descripción de espacios degradados y declaraciones de los personajes, mientras que el cuento lo hace mostrando las consecuencias negativas de los estereotipos reproducidos. En cuarto lugar, por un lado, la novela tematiza el campo semántico del lujo y la moda como otra de las orientaciones del personaje deshumanizado; y por otro, el cuento lo presenta como parte de la enajenación sufrida por la protagonista. En quinto lugar, la crítica del discurso melodramático se extiende a los valores que el melodrama atribuye a las mujeres: en la novela, estos valores son ridiculizados por su falsedad; mientras que en el cuento, además de mostrarse falsos, se perciben como ejemplo de hipocresía o alienación. Por último, ambos textos emplean el desenlace para sostener su propuesta; sin embargo, lo hacen de manera distinta: por un lado, el final posibilista de la novela aprovecha el humorismo para enfatizar una vez más la falsedad de lo expuesto por la literatura rosa; y por otro lado, en el desenlace del cuento, la voz narrativa se sirve de la ciclicidad y el pesimismo, con lo cual sostiene y otorga un tono mucho más grave al final del texto.

De lo anterior puede concluirse que ambos textos se dedican a parodiar la literatura rosa, puesto que aprovechan los elementos del universo narrativo del melodrama. Sin embargo, llevan a cabo su parodia con base en orientaciones distintas. El título del cuento, como clave de lectura, alude a la sátira que Poncela dirige a los productos culturales y en la cual se sirve de mecanismos como la deshumanización y la inversión de una semiosis; sin embargo, Britton se apropia del tema mediante un abordaje distinto y complementario, enfocado en las tensiones del sujeto escindido y la sociedad violentada en el nivel simbólico por la cultura hegemónica.

Referencias bibliográficas

- Birmingham-Paiewunsky, E. (2007). "Nación, historia e identidad: una relectura del discurso de la *panameñidad* en *Laberintos de orgullo* de Rosa María Britton". En H. López Cruz (ed.). *Rosa María Britton ante la crítica* (pp. 149-158). Madrid: Verbum.
- Britton, R. M. (1987). *La muerte tiene dos caras*. San José: Editorial Costa Rica.
- Caso, N. (2007). "Laberintos de apariencias y reiteraciones: reconstruyendo la identidad psíquica nacional en *Laberintos de orgullo* de Rosa María Britton". En H. López Cruz (ed.). *Rosa María Britton ante la crítica* (pp. 130-148). Madrid: Verbum.
- Daniel, L. A. (2000). "Entrevista a Rosa María Britton". *Mester*, 29, 182-191. <http://escholarship.org/uc/item/8nf8082z>
- Escudero Martínez, C. (1983). "Sobre las novelas de Enrique Jardiel Poncela". *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, 41 (1-2), 163-210. <http://hdl.handle.net/10201/12827>
- López Cruz, H. (2001). "Aproximación social a la obra de Rosa María Britton". *Revista Iberoamericana*, 67 (196), 497-506. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5872/6016>
- . (1999). "Rosa María Britton: nuevo perfil de la literatura panameña". *Confluencia*, 15 (1), 121-126. <http://www.jstor.org/stable/27922721>
- Mazzioti, N. (2002). "Melodrama de madres e hijas: una difícil construcción". En H. Herlinghaus (ed.). *Narraciones anacrónicas de la modernidad / melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 125-139). Chile: Cuarto propio.
- Monsiváis, Carlos. (2002). "El melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'". En H. Herlinghaus (ed.). *Narraciones anacrónicas de la modernidad / melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 105-123). Chile: Cuarto propio.
- Ott, Michaela. (2002). "El discurso de lo melodramático. Entre cristianismo, psicoanálisis y cine". En H. Herlinghaus (ed.). *Narraciones anacrónicas de la modernidad / melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 245-279). Chile: Cuarto propio.
- Poncela, Enrique Jardiel. (2011). *Amor se escribe sin bache*. Madrid: Cátedra.
- Walter, Monika. 2002. "Melodrama y cotidianidad. Un acercamiento a las bases antropológicas y estéticas de un modo narrativo". En H. Herlinghaus (ed.). *Narraciones anacrónicas de la modernidad / melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 199-244). Chile: Cuarto propio.

Capítulo 3. Un puente entre sujeto y objeto: el humor en la poesía de José Watanabe

JUAN RYUSUKE ISHIKAWA

Un cauteloso observador de la naturaleza, José Watanabe, poeta peruano, publica su primer poemario *Álbum de familia* en 1971. Posteriormente, después de un periodo de 18 años de silencio, en 1989 publica el *Huso de la palabra*; a partir del cual se vuelve más prolífera su producción. Por ejemplo, publica: *Historia natural* (1994), *Cosas del cuerpo* (1999), *Antígona* (2000), *Habitó entre nosotros* (2002), *Lo que queda* (2005), *La piedra alada* (2005), *Banderas detrás de la niebla* (2006) y el guion para la versión fílmica de *La ciudad y los perros* (1985) dirigida por Francisco Lombardi. También contribuyó en un libro de historia sobre japoneses en Perú titulado *La memoria del ojo* (1999) junto con Oscar Chambí y Amelia Morimoto. Tras su fallecimiento el 25 de abril de 2007, nos deja un legado de poemas que, con suma simplicidad, gran ternura y profundas reflexiones sobre la condición humana, el mundo que le rodea y el sentido de la vida, acentúan la importancia de la observación como condición primaria para la creación poética de Watanabe.

Según la crítica, a José Watanabe se le considera como parte de la Generación de los 70s del Perú —especialmente como parte del grupo “Hora Zero”—, pero más por los años en los que le toca vivir y crear, que por las características de su producción, ya que no son poemas comprometidos, ni se ambientan en la urbe. Los poemas de Watanabe son únicos en el sentido de que la mayoría se ubican en espacios rurales o campestres, y no tienen como eje principal la cuestión sociopolítica. Sus poemas más bien se caracterizan por temas como: la naturaleza, la nostalgia por la niñez, la muerte, los animales, la familia, el cuerpo, el espacio rural, los límites de la palabra (poesía) y la percepción (el ver).

No cabe duda de que el elemento que resalta en la poética de Watanabe es la percepción. El ojo es el que capta y recorta escenas de

la naturaleza, el recuerdo y las experiencias personales, y de ahí, sus poemas nos invitan a una reflexión profunda. Percy Galindo (2003) en su artículo titulado “La integración del yo en la naturaleza en *Cosas del cuerpo* de José Watanabe” menciona que: “[...] [e]l universo poético de este autor ha recibido laudatorios comentarios y artículos fragmentarios que han brindado sugerencias interesantes sobre su relación con el haiku japonés, sus temas recurrentes, la economía de sus recursos, su esencialismo ideológico, su sincretismo vivencial, etc...” (2003, s. p.)

Asimismo, señala que: “[...] una de las características primordiales de la poética de Watanabe [es]: las diversas estrategias con que los locutores de sus poemas asumen sus discursos para establecer un vínculo con la naturaleza a través de la acción perceptiva” (Galindo, 2003, s. p.). Establece, de esta forma, un vínculo con la tradición del haiku y la naturaleza, así como la percepción de esta.

El elemento que sobresale en la poesía de Watanabe es su manera de aproximarse a la naturaleza por medio de una herramienta principal que es el ojo y de ahí hace que ese espacio mínimo e íntimo entre objeto y sujeto, cobre vida. Al final, las imágenes se filtran para crear una impresión que incita a un pensamiento profundo; casi meditativo. Aun cuando el formato no sigue en absoluto el haiku, la aproximación hacia la materia poética sí vislumbra su indudable marca.

En una entrevista con Rebeca Tsurumi (2012), Watanabe afirma que se considera peruano con una herencia japonesa. En efecto, una de las grandes influencias en su trayectoria literaria ha sido su padre que le recitaba haikus y le mostraba libros de grandes pintores clásicos nipones. En algunos de sus poemas aparecen haikus —de Moritake y Basho, por ejemplo— lo cual indica que conocía y apreciaba dicha tradición poética japonesa. Como se mencionó anteriormente, el elemento que resalta en gran parte de la poesía de Watanabe es producto de la estética del haiku que consiste en su posicionamiento frente al objeto y su capacidad de evocar ideas, reflexiones y sentimientos de él sin tener que manifestarlo abiertamente. Es decir, se puede ver una sutil muestra de una estética y perspectiva japonesa. No obstante la reconocible influencia del haiku y lo que le inculca su padre en torno a la cultura japonesa, coincido con lo que indica Ignacio López-Calvo al afirmar en su libro *The Affinity of the Eye: Writing Nikkei in Peru* (2013) que tal vez la crítica se haya enfocado demasiado en “lo japonés” del poeta. Aunque sí es evidente, como indica López-Calvo, que hay una marcada influencia del haiku, espe-

cialmente sobre la percepción de las cosas; el aproximarse al objeto sin metáforas, y es notable su cosmovisión budista al ver que en muchos de sus poemas, el sujeto poético —el ser humano— se ve ante la naturaleza y hay un intento de integrarse a ella o de acercarse a ella (López-Calvo, 2013, p. 173), es importante señalar que hay otras maneras de entender la poesía de Watanabe. Esto es, verlo como un poeta que ha logrado colocarse como uno de los más grandes poetas contemporáneos de Hispanoamérica.

Ahora bien, para este capítulo en particular, lo que interesa es primero, hacer un análisis de la poesía de Watanabe, no desde el punto de vista de su etnicidad, sino más bien enfocándome en su poesía misma. Es decir, se dejará a un lado el hecho de que se trate de un poeta descendiente de japoneses, y más bien se leerán sus poemas con base a teorías occidentales sobre el humor. Posteriormente, partiendo de este tema del humor y la sátira como marco analítico, se analizarán tres poemas en específico —“La mantis religiosa”, “Fábula” y “El camello”— que tienen como elemento en común el enfoque en animales e insectos. Aquí se pretende ver qué tipo de relación se establece entre el sujeto poético y el objeto que pertenece al mundo animal, así como la importancia del humor en esta relación. Finalmente, se verán estos tres poemas para establecer una conexión entre el uso del humor y los temas constantes en la poesía de Watanabe como: el ser humano ante la naturaleza; los límites de la palabra ante lo que uno ve y finalmente una reflexión sobre la condición del ser humano y su aproximación al sentido de la vida, que en el caso de estos poemas, se percibe como un ser diminuto ante las leyes de la naturaleza.

La semilla de este ensayo se encuentra en un pasaje de un artículo del crítico peruano Víctor Vich titulado “El materialismo ‘real’ de José Watanabe” (2010) donde menciona que en la poesía de Watanabe se nos muestra cómo lo humano se encuentra atrapado en las redes del lenguaje o la metáfora:

[...] la condición del poeta es representar lo irrepresentable, [...] la causa del deseo, aquellas formas o significados que se están desvaneciendo. A pesar de lo inútil de dicha tarea, a pesar de no poder nombrar lo innombrable, la poesía se propone a insistir una y otra vez en lo mismo: no importa que el hielo se derrita y que las palabras no alcancen, sólo importa estar ahí apuntando hacia dicho objetivo (2010, p. 133).

Por eso, según el análisis de Vich sobre la poesía de Watanabe, siempre hay algo en la naturaleza que se trata de captar por la palabra o el ojo, pero que se queda fuera. Por ende, la poesía sirve para señalar aquello que no se puede describir. En la poesía de Watanabe, la naturaleza es algo que supera el nivel de lenguaje, pero puede abarcarse en el nivel de la experiencia. No obstante, tiene que haber algo que sirva como puente entre el orden simbólico y lo Real —según lo define Lacan— que señale qué es aquello que queda fuera del “discurso”. Por esto mismo un enfoque en el concepto del humor podría servir como una posibilidad. Este capítulo, por lo tanto, se propone a explorar este tema.

Las ideas del filósofo inglés Simon Critchley en su texto *On Humor* (2002) servirán como referencia teórica. En este texto, Critchley analiza el significado y la importancia del humor. Según Critchley, hay tres teorías en torno al humor: “La teoría de la superioridad” (*Superiority Theory*) donde, “[...] we laugh from feelings of superiority over other people” (p. 2). Esta teoría dominó la tradición filosófica hasta el siglo dieciocho. La segunda, “La teoría del alivio” (*Relief Theory*) que “[...] emerges in the nineteenth century in the work of Herbert Spencer, where laughter is explained as a release of pent-up nervous energy” (p. 2). La liberación de energía —como el estrés—, “[...] provides pleasure because it allegedly economizes upon energy that would ordinarily be used to contain or repress psychic activity” (p. 2). Finalmente, “La teoría de la incongruidad” (*Incongruity theory*), donde “[...] humor is produced by the experience of a felt incongruity between what we know or expect to be the case, and what actually takes place in the joke, gag, jest or blague” (p. 3). Para este análisis de los poemas, me enfocaré en las teorías de la superioridad y de la incongruidad.

En un análisis claro de lo que es el humor, Critchley comienza señalando que la risa es propiamente del ser humano. En su contraste entre el ser humano y los animales, Critchley nos hace ver que el humor marca los límites de aquél. Si volvemos a las teorías mencionadas anteriormente, vemos cómo el humor marca la diferencia entre nosotros los seres humanos que nos sentimos superiores, y los otros animales o seres que percibimos como inferiores. Asimismo, en términos de la teoría de la incongruidad, el humor marca la frontera o el límite entre lo que esperamos y lo que la realidad nos presenta. En este sentido, creo importante comenzar con el análisis de los poemas con la siguiente cita del texto de Critchley:

[...] humour explores what it means to be human by moving back and forth across the frontier that separates humanity from animality, thereby making it unstable, and troubling the hiatus of which Plessner speaks. Humour is precisely the exploration of the break between nature and culture, which reveals the human to be not so much a category by itself as a negotiation between categories. We might even define the human as a dynamic process produced by a series of identifications and misidentifications with animality. Thus, what makes us laugh is the reduction of the human to the animal or the elevation of the animal to the human (2002, p. 29).

Como se explica aquí, el humor es un elemento importante para tender un puente entre los seres humanos y los animales —incluyendo los insectos— y guiarnos hacia una reflexión sobre nosotros mismos. En el contexto del análisis de los poemas los seres humanos serían los sujetos observantes, mientras los animales serían los objetos observados.

Comenzaré con el análisis del primer poema, “La mantis religiosa” que se incluye en el poemario *El buso de la palabra* (1989). Este poema abre con la mirada del sujeto poético que se desplaza del “bosque azulado por el sol” hasta enfocarse en la *mantis religiosa* “que permanecía inmóvil a 50 cm. de / mis ojos” (2008, p. 66). Una vez que el sujeto poético detiene su mirada en el insecto, le entran las ganas de atraparla. Dice: “Quise atraparla, demostrarle que un ojo siempre nos descubre” (2008, p. 66). Aquí presenciamos cómo el ser humano intenta imponerse; trata de poseer al insecto y de demostrarle que alguien siempre está al acecho. Sin embargo, nos damos cuenta de que es un truco de percepción, ya que en el intento la *mantis religiosa* se desvanece en sus manos: “pero se desintegró entre mis dedos como una fina y quebradiza / cáscara” (2008, p. 66). Lo que ha tratado de atrapar el sujeto poético es un “*macho vacío*”; uno que solamente es cáscara ya que le han devorado sus entrañas. En un segundo intento de poseer al insecto, la voz poética acude a una enciclopedia, pidiendo una explicación de lo que acaba de experimentar. Es decir, exige una definición racional de lo que ha presenciado; simbólicamente quiere atrapar al insecto por medio de la palabra y la ciencia. Prosigue entonces a exponernos unos versos en donde se explica el coito de las mantis:

Duradero es el coito de las mantis.
 En el beso
 Ella desliza una larga lengua tubular hasta el estómago de él
 y por la lengua le gotea una saliva cáustica, un ácido
 que va licuándole los órganos
 y el tejido del más distante vericuerdo interno, mientras le hace gozo,
 y mientras le hace gozo la lengua lo absorbe... (2008, pp. 66-67)

Aparte de los detalles de acto peculiar en donde se mezclan el amor y la muerte, como es evidente, en estos versos se ejemplifica la teoría freudiana del *eros* y *thanatos*. Mientras le hace el amor al macho, la hembra le absorbe su sustancia y lo deja vacío. Es decir, los dos elementos simbólicos del amor y la muerte se resumen aquí; se trata de la expresión más contundente de la condición humana. Asimismo, se asume una tentativa posesión del insecto por el ser humano con base a la explicación científica y la asociación con el mundo de la psicología. No obstante, el poema, después de conducirnos por esta diminuta pero cruel escena en donde se expresa la ley de la naturaleza, concluye con los siguientes versos llenos de un humor irónico que presume colocarle en boca del macho: “Nosotros no debemos negar la posibilidad de una palabra / de agradecimiento” (2008, p. 67). Obviamente se trata una alusión al placer del coito. La última palabra, aunque se trate de una suposición, la tiene el mismo “*macho vacío*”.

Este poema nos hace reflexionar sobre los temas del amor, la muerte y la vida, partiendo de la perspectiva de los seres humanos. Sin embargo, en este pequeño cuadro, que a primera vista podría considerarse como muestra de la cruel realidad del mundo natural que finaliza en la muerte, a través de la risa que provocan los versos finales, se convierte en una expresión del amor y la muerte como dos caras de la misma moneda que en el poema se define como una “suprema esquizofrenia” (2008, p. 67), negando así la superposición de una sobre otra. Al igual, este poema nos muestra las limitaciones en el poder o querer “atrapar” a través de nuestra conciencia y nuestra palabra —me refiero al ser humano— el reino animal. Al ser humano que atestigua la tajante ley de la naturaleza, se le desintegra el objeto que intenta capturar, y al final solamente puede hablar de posibles palabras o suposiciones; esto es, se le escapan las palabras. Aquí vemos que la representación simbólica de la distancia entre lo que concibe y percibe el ser humano y la realidad que se presenta ante él es la risa que provoca el imaginar al macho muerto pronunciando

palabras de agradecimiento. Si es que entendemos que Eros, además de ser el dios del amor y la pasión, también representa la fuerza cósmica, entonces podemos interpretar el deseo de la voz poética por integrarse al todo —que representa la naturaleza— y el deseo de trascender. En palabras de Critchley, esto se relaciona a la condición del ser humano ante la naturaleza:

Humour effects a breakage in the bond connecting the human being to its unreflective, everyday existence. In humour, as in anxiety, the world is made strange and unfamiliar to the touch. When I laugh or just smile, I see myself as the outlandish animal that I am, and being to reflect on what I had previously taken for granted. In this sense, humour might be said to be one of the conditions for taking up a critical position with respect to what passes for everyday life, producing a change in our situation which is both liberating and elevating, but also captivating, showing all too clearly the capture of the human being in the nets of nature (2002, p. 41).

Al tratar de imaginar las últimas palabras del “*macho vacío*”, el sujeto poético es presa —contrario a su intención inicial— de las redes de la naturaleza y la risa lo conduce a una reflexión sobre lo extremo en el placer del coito; un éxtasis equiparable solamente con la muerte. En esta esfera, la palabra misma se desintegra. Lo único que queda es suponer o no “[...] negar la posibilidad de una palabra / de agradecimiento” (2008, p. 67).

Proseguiremos ahora al análisis del segundo poema titulado “Fábula”. El poema es parte del poemario *Piedra alada* (2005), y nos conduce por una escena cotidiana en un lugar árido y caluroso donde la voz poética es testigo de una yegua que se orina sobre un sapo. Los primeros versos abren con la siguiente observación: “En el cauce del río seco / una espigada yegua orina sobre un sapo agradecido” (2008, p. 362). Inmediatamente se presenta el humor que se puede apreciar en la combinación de elementos contrastantes como serían “orina” y “sapo agradecido”. Es decir, uno se imagina una escena graciosa donde el sapo está agradecido que la yegua se orine sobre él. Desde el punto de vista del ser humano que suele posicionarse por encima de los otros animales o insectos al considerarlos como seres inferiores, esta acción, por la risa que provoca, puede analizarse desde la “teoría de la superioridad” que propone Critchley.

Si cambiamos de perspectiva, sin embargo, de acuerdo con las leyes de la naturaleza hay una razón lógica detrás del “sapo agradecido”. Ya que el poema insiste en que se trata de un ambiente seco y árido como lo indica el siguiente verso, “[...] es sólo un poco de agua ácida en esta sequedad solar” (2008, p. 362), aun cuando se trata de la orina de la yegua, para el sapo es un baño que refresca. Al ver al sapo meado, el sujeto poético trata de racionalizar e interpretar lo que ha atestiguado, recordando la historia del príncipe y el sapo. Nos indica: “[...] recuerdo una antigua ley de compensaciones de la magia: más feo el sapo más bello y deslumbrante el príncipe” (2008, p. 362). Esto es, trata de minimizar lo que en esencia expone la triste condición del sapo. Una vez que termina con sus necesidades, la yegua se va trotando aliviada y la voz poética concluye con una reflexión en los últimos cuatro versos: “[...] el pobre [sapo] no tenía encantamiento y se quedó solo y soportando su fealdad inmutable y ahora meada” (2008, p. 362). Esta última sentencia provoca, de nuevo, una risa. Se trata de una conclusión irónica que ayuda a que el sujeto poético pueda aceptar su propia condición.

En esta última reflexión por parte de la voz poética, está la clave para entender el poema. En este poema hay dos lógicas: la de la naturaleza donde el sapo agradece por la bendición del baño de orina en un ambiente sofocante, y la del “yo” poético que siente pena por el sapo solo, feo y encima meado. Estas dos lógicas se contraponen y es precisamente en el hiato donde surge el humor. Lo que dicta el mundo natural no coincide con la perspectiva de supuesta superioridad del ser humano que intenta colocarle un valor subjetivo a la escena que ha presenciado. El pobre sapo, como ser inferior, ha sido ridiculizado y no se percata de esto. No obstante, si analizamos los últimos versos con detenimiento, uno se da cuenta de que el sentimiento que esta escena evoca en el ser humano, no es exactamente uno de simpatía. El poema dice:

[...] Yo voy por los espinos resecos
recordando al sapo:
el pobre no tenía encantamiento
y se quedó solo
y soportando su fealdad inmutable
y ahora meada. (2008, p. 362)

Lo que vemos aquí, más bien es un sentimiento de empatía. El sujeto poético se aleja andando por los “espinos secos” pero marcado

por el recuerdo del sapo meado que acaba de presenciar. En esta reflexión podemos entrever una superposición del sujeto y el objeto.

Para entender el verdadero sentimiento de la voz poética, cabe señalar que este poema se puede dividir, esencialmente, en dos escenas. La voz poética va de paso en la primera escena. Es testigo, en ese momento, de la ley de la naturaleza donde presencia al sapo meado. En la segunda escena, hay un proceso de pensamiento y reflexión sobre su propia condición. Cuando la yegua se aleja “tro-tando y moviendo las ancas como una muchacha” (2008, p. 362), es cuando comienza la empatía que obliga a la voz poética a verse a sí mismo y reflexionar sobre sí mismo. Es decir, el sapo se vuelve una representación simbólica de él, y la risa que provoca es a la vez una risa de autocrítica; él también está solo, es feo y está abandonado.

En el texto de Critchley se indica que el humor es parte del entenderse uno mismo. Se trata de una autocrítica en donde se contraponen el ego (el yo) y el super-ego (el superyo). Según Critchley, al hacer una comparación entre la depresión y el humor: “Humor has the same formal structure as depression, but it is an anti-depressant that works by the ego finding itself ridiculous” (2002, p. 101). Asimismo menciona que “[...] in humour, we see the profile of ‘super-ego II’, a super-ego which does not lacerate the ego, but speaks to its words of consolation. This is a positive super-ego that liberates and elevates by allowing the ego to find itself ridiculous” (2002, p. 103).

Partiendo de esta idea por el filósofo inglés en torno a una percepción freudiana del humor, el sentir pena por el sapo y el insistir en su condición desesperante en los últimos versos—especialmente cuando dice: “y soportando su fealdad inmutable y ahora meado”—es un humor irónico que ayuda a que el super-ego (superyo) no domine su ego (yo); que la voz poética pueda aceptar su propia condición. En otras palabras, se ríe para no llorar, y el sujeto poético se identifica con el sapo meado. Hasta se podría conjeturar que hay un elemento de alivio por parte de la voz poética ya que estamos ante una escena donde otros seres padecen de un infortunio similar, pero lo que los “salva” psicológicamente es que no hay una reflexión sobre su condición. Para el sapo las cosas son como son, pero es el mismo sujeto poético que, al infundirle sentimientos propios a la escena, provoca una risa que a su vez se trata de una ridiculización de sí mismo sufriendo de soledad y falta de amor.

Finalmente tenemos un tercer poema titulado “El camello” que es parte de algunos poemas inéditos que dejó Watanabe. Se trata

de un poema corto de once versos. El poema abre con una escena donde la voz poética está caminando por unas dunas cuando se fija en un camello. La voz poética nos indica que: “la proverbial mirada del camello / es la de un estúpido que nos comprende” (2008, p. 456). En estos versos se establece un contraste: la mirada del camello es “la de un estúpido” pero la del sujeto poético, no. Sin embargo, hay una paradoja; esta “mirada estúpida” dice la voz poética, “nos comprende”. Es decir, comprende al ser humano. Inmediatamente después tenemos un verso aislado que dice: “Una mirada insultante” (2008, p. 456). Aquí se invierten los papeles. El ser humano —el sujeto poético— ahora se siente amenazado por la “mirada insultante” que “lo comprende”; lo ha delatado. En la tercera estrofa, hay un cambio de tono en donde se le está dando la razón al camello y se pone en duda la interpretación que en un inicio la voz poética le da a la mirada del dromedario. Ahora nos indica que la mirada del camello es: “tal vez razonable”. Es decir, basándonos en la teoría de superioridad que propone Critchley, aquí la voz poética va cuestionando la aparente superioridad del ser humano con la que abre el poema. El camello sabe más sobre el desierto y eso lo indica la voz poética diciendo: “porque en medio del desierto / que simplifica nuestros objetivos, pregunto: / ¿para qué nos atrevemos con las inmensidades?” (2008, p. 456) La risa surge inmediatamente después; cuando la respuesta a la pregunta es el silencio del camello. El poema concluye con los siguientes versos: “No hay respuesta / y el sol se pone entre las dos gibas del camello” (2008, p. 456). Este silencio es tajante; aunque no diga nada lo dice todo. Las palabras en boca del sujeto poético son relegadas a un segundo plano.

Este poema se trata de una visión satírica del hombre en su intento por abarcar y explicar todo. El camello en realidad sabe cuál es la respuesta a la pregunta retórica; hay límites, especialmente cuando hablamos de la inmensidad del desierto. Como se puede apreciar, en este poema se nos invita otra vez a hacer una reflexión sobre la condición del ser humano que sale a relucir por medio del uso de un humor irónico que surge como resultado del intento de enfrentarse a las leyes de la naturaleza. El sujeto poético trata de imponer su superioridad al calificar la mirada del camello como “la de un estúpido”. No obstante, poco a poco la voz poética se va achicando para verlo todo reducido al silencio; una pregunta que hace sin respuesta. Al reírnos de esta inversión de papeles, entendemos la relación que se establece entre el “yo” y el todo que representan los elementos

de la naturaleza. Esto es evidente en el último verso donde dice: “y el sol se pone entre las dos gibas del camello” (2008, p. 456) Simbólicamente entendemos que el ser humano no puede imponerse ni puede dominar su entorno. De nueva cuenta, el humor aquí es una autocrítica de la voz poética que, con base a la burla implícita del camello, el cual le responde simplemente con una mirada insultante, le hace saber sobre sus limitaciones y lo calla o más bien lo pone en su lugar, ante su actitud ingenua de pretender saberlo todo, de poder abarcarlo todo. Como señala Critchely, “What makes us laugh, I would wager, is the return of the physical into the metaphysical, where the pretended tragical sublimity of the human collapses into a comic ridiculousness which is perhaps more tragic” (2002, p. 43). En efecto, en este poema presenciamos cómo el ser humano se come sus palabras y se hunde en la ridiculez. El humor nos indica que el ser humano no es superior a la naturaleza sino es solamente una parte —tal vez diminuta— de esta.

Como se ha podido apreciar a través del análisis detallado de los tres poemas seleccionados, vemos que el humor sirve como un puente que se tiende para expresar las limitaciones del ser humano que se enfrenta a la lógica de las leyes de la naturaleza. Lo que en un principio pareciera como un intento por captar la naturaleza a través del ojo y la palabra, y de esa manera establecer su superioridad, a través de la risa, se invierten los papeles. Las leyes de la naturaleza, en última instancia, se imponen haciendo que la voz poética y el lector entren en un estado de reflexión o meditación. Por medio de las teorías de Critchely sobre el humor, podemos aproximarnos al mundo poético de Watanabe, compaginando los elementos de la naturaleza, la mirada y la palabra, que son fundamentales. La palabra no llega a abarcar lo que el ojo puede, y asimismo, el ojo no llega a abarcar lo que la naturaleza nos muestra. En los espacios o intersticios se pueden encontrar elementos humorísticos y satíricos que nos hacen reflexionar sobre nuestra condición como simples sujetos que componemos el gran mundo natural. Al final lo que queda es una conjetura; una ausencia de la palabra; y una pequeña sonrisa.

Referencias bibliográficas

- Critchley, S. (2002). *On Humor*. London, New York: Routledge.
- Galindo, P. (2003). “La integración del yo en la naturaleza en *Cosas del cuerpo* de José Watanabe”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 24. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/watanabe.html>

- López-Calvo, I. (2013). *The Affinity of the Eye: Writing Nikkei in Peru*. Tucson, AZ: The University of Arizona Press.
- Tsurumi, R. (2012). *The Closed Hand: Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature*. West Lafayette, IN: Purdue University Press.
- Vich, V. (2010). "El materialismo "real" de José Watanabe". *Iberoamericana*, 37, 119-134.
- Watanabe, J. (2008). *Poesía completa*. Lima, Perú: Editorial Pre-Textos.

Capítulo 4. El ensayo personal como herramienta para la construcción de la identidad latina

LYDIA GIL KEFF

El presente estudio propone un análisis de las características del ensayo personal, en su vertiente estadounidense, como herramienta de construcción identitaria en textos de tres escritores latinos: Julia Álvarez, Judith Ortiz Cófer y Richard Rodríguez. A través de estas lecturas, intentaré demostrar que el ensayo personal, por sus características formales y estilísticas, flexibilidad temática y alcance transdisciplinario, es un medio eficaz para exponer las complejas variantes de la identidad latina en EE.UU. y resistir a su vez el impulso homogenizador de la identidad nacional.

El análisis parte de las características del ensayo personal, como subgénero de la memorialística, según lo definen Phillip Lopate y Vivian Gornick: texto autobiográfico breve en el que coinciden en un mismo plano la narración y la reflexión, la situación y la historia. A diferencia del ensayo autobiográfico, estas narraciones personales no se esfuerzan por construir una coherencia didáctica o heroica. Son narraciones fragmentarias de carácter íntimo, a menudo en torno a la minucia cotidiana, mediante las cuales se explora un tema universal que las trasciende. Lopate señala que la marca distintiva del ensayo personal recae precisamente en su carácter íntimo: “El escritor parece susurrarte al oído, confiándote todo, desde chismorreos hasta sabiduría. Mediante estas confidencias, de pensamientos, recuerdos, deseos, quejas y caprichos, el ensayista personal establece una relación con el lector, un diálogo --una suerte de amistad basada en la identificación, comprensión, irritabilidad y compañía”² (1995, p. xxiii, traducción propia).

² “The writer seems to be speaking directly into your ear, confiding everything from gossip to wisdom. Through sharing thoughts, memories, desires, complaints, and whimsies, the personal essayist sets up a relationship with the reader, a dialogue--a friendship, if you will, based on identification, understanding, testiness, and companionship” (1995, p. xxiii).

A diferencia del ensayo tradicional, el ensayo personal no se adscribe al orden explicativo-argumentativo, sino al orden narrativo³, al adoptar las herramientas y técnicas de la ficción y exigir una mayor veracidad poética o emocional que factual o autobiográfica. Estos textos se nutren de contradicciones, ya que no tienen como meta convencer al lector de la validez de sus propuestas, sino exponer la complejidad de la experiencia humana. El escritor mexicanoamericano Richard Rodríguez, uno de los mayores exponentes del género, describe el ensayo personal como “la biografía de una idea”⁴ destacando así la traducción del proceso de pensamiento a la escritura: un proceso no-lineal, inquieto, e inconcluso que le aporta al texto su característico aire deambulante.

La ensayística latina en EE.UU. ha optado, en su mayoría, por formas más tradicionales como el ensayo autobiográfico, el ensayo político y la viñeta literaria; formas en las que el “yo” suele desplazarse fácilmente entre lo íntimo y lo colectivo. Estos textos son a menudo celebrados por la crítica académica –aunque no siempre la literaria– ya que, por lo general, se ajustan a las expectativas políticas, sociales y literarias de la ensayística tradicional dentro del campo de estudios latinos: en ellos predomina el tono testimonial del “nosotros” y la aspiración a efectuar, mediante la construcción de una memoria colectiva, algún cambio en la conciencia social del lector.

En el ensayo personal, el acto enunciativo está estrictamente ceñido al “yo que narra” en lugar de una voz colectiva. Como consecuencia, cualquier intento de trascendencia tiene que partir necesariamente del “yo”, ya que de otro modo se destacaría la construcción del nexo autobiográfico al tema que lo trasciende como un recurso falso o propagandístico, rasgo inaceptable para este género. Al exigir historias singulares e íntimas como punto de partida, el ensayo personal ofrece un mecanismo de resistencia al impulso homogenizador de la cultura dominante que impone su visión singular de un solo “otro” sobre la pluralidad de la experiencia inmigrante.

³ Responde al postulado de Liliana Weinberg en relación con el ensayo tradicional: “En nuestro días las corrientes de la nueva retórica, la pragmática y la semiosis social se preocupan por el tipo de contrato de intelección y de veridicción que el ensayista establece con el lector a través de un texto que se adscribe antes al orden explicativo-argumentativo que al narrativo, y que pertenece --para tomar la clasificación de Genette--a los géneros de dicción antes que a los de ficción” (2007, p. 17).

⁴ “I consider an essay to be the biography of an idea.” (Robert Pollie entrevista a Richard Rodríguez)

Los ensayos seleccionados para esta discusión son de escritores que plasman en sus textos experiencias y trasfondos diferentes, en cuanto al estatus socioeconómico de la familia antes y al momento de la emigración, el acceso a la lengua ancestral mediante una educación formal o informal bilingüe, y la marca visual del mestizaje explorada desde su manifestación textual. Son textos que, en su conjunto, apuntan a la pluralidad de la experiencia latina en EE.UU. desde la singularidad del “yo” que se rehúsa a colectivizar su experiencia y traducirla a una acción concientizadora.

En el ensayo “A Genetics of Justice” la escritora dominicoamericana Julia Álvarez explora la historia del éxodo familiar dentro del contexto de la dictadura de Trujillo y las repercusiones de su pasado —mayormente imaginado— para la construcción de su compleja identidad cultural. El ensayo es parte de *Something to Declare*, una colección miscelánea que, según Álvarez, nació de las preguntas y provocaciones tanto de sus lectores como de sus críticos (1998, p. xiv). Álvarez aborda las interrogantes a partir de la experiencia personal y familiar, estrategia que ha utilizado exitosamente a lo largo de su obra creativa. Del ensayo se desprenden contradicciones que la escritura busca remediar: 1) cómo conciliar su situación socioeconómica privilegiada con el ímpetu de conciencia social; 2) cómo definirse racialmente en EE.UU., donde los parámetros fenotípicos distan tanto de los establecidos en la República Dominicana; y 3) cómo situarse profesionalmente en un campo literario definido por la marginación como una minoría étnica que no amenaza o incomoda.

En “A Genetics of Justice” Álvarez limita el enfoque del ensayo a una perspectiva estrictamente personal, y ese “yo” exclusivo de la narración que vincula lo individual a lo universal en el texto constituye una apertura que amplifica la resonancia de su temática y la literariedad de su estilo. Partiendo de la explicación de Vivian Gornick en *The Situation and the Story: the Art of Personal Narrative*, la “situación” se refiere al contexto o la circunstancia autobiográfica que se narra, y la “historia” es la experiencia emocional que suscita la escritura al igual que el entendimiento que se desprende de ella. El paso de “situación” a “historia” se logra a través de la organización poética del material, siempre mediado por el “yo”. Como señala Liliana Weinberg en *Pensar el ensayo*: “El ensayo resulta entonces el despliegue de la inteligencia a través de una poética del pensar y la puesta en práctica de nuestra capacidad de entender y dar juicio sobre la realidad desde una perspectiva personal” (2007, p. 19).

A pesar de preeminencia del “yo” personal, Álvarez no siempre logra resistir la tentación del “yo” colectivo en su ensayística. Algunos de sus ensayos más conocidos, como “A White Woman of Color” and “Doña Aída, with your Permission”, desembocan en la enunciación de un “nosotros” que parece preocuparse más por pertenecer al grupo de “U.S. Latino Literature” que de participar en su misión política. En “A White Woman of Color”, por ejemplo, Álvarez describe la jerarquía racial que aun impera su país natal –e incluso en su familia– donde la tez y facciones blancas concuerdan con el ideal de belleza femenina. Considerada una joven “blanca” en la República Dominicana, Álvarez recuerda haber sentido cómo su acento al hablar inglés, su latinidad, sus hábitos y hasta sus olores, parecían oscurecerle la piel antes sus compañeras blancas americanas⁵. Por otra parte, Álvarez reconoce que su tez blanca la favorecería más tarde al solicitar puestos académicos ya que, en su caso, la etnicidad no se evidencia salvo en sus manifestaciones culturales. Su latinidad, explica, podría pasar desapercibida, ya que es, en sus palabras, “una elección política”⁶. En este punto, la voz narrativa del ensayo se transforma en un “nosotros” que, curiosamente, parece operar desde afuera, como si pidiera permiso para pertenecer: “Espero que, como latinos, venidos de distintos países y continentes, podamos lograr solidaridad como la mezcla que somos. Espero que no nos disparemos en el pie con tal de mantener una falsa pureza como si fuera la pega que nos une”⁷ (1998, p. 148).

Este “nosotros” es distinto al de su otro ensayo, “Doña Aída, con su permiso”, donde le responde al reproche de “la gran dama de las letras dominicanas” doña Aída Cartagena Portalatín, quien le dijera en un foro público: “[...] parece mentira que una dominicana se ponga a escribir en inglés. Vuelve a tu país, vuelve a tu idioma.

⁵ “We were lucky we were white Dominicans or we would have had a much harder time of it in this country. We would have encountered a lot more prejudice than we already did, for as white as we were, we found that our Latino-ness, our accents, our habits and smells, added 'color' to our complexion” (1998, p. 144).

⁶ “My Latino-ness is also a political choice. I am choosing to hold on to my ethnicity and native language even if I can 'pass'. I am choosing to color my Americanness with my Dominicaness even if it came in a light shade of skin color” (1998, p. 148).

⁷ “I hope that as Latinos, coming from so many countries and continents, we can achieve solidarity in this country as the mix that we are. I hope we don't shoot ourselves in the foot in order to maintain some false 'purity' as the glue that holds us together” (1998, p. 148).

Tú eres dominicana” (1998, p. 171). “Con su permiso”, le responde por escrito Álvarez, definiéndose ni como dominicana ni como estadounidense, y expresando que a menudo se siente marginada por ambos. Esta hibridez, según Álvarez, es lo que nutre su escritura: “Esto es probablemente cierto para muchas de nosotras, escritoras caribeñas. El haber emigrado de nuestros países nativos y familias nos ayudó a lograr una separación importante de un mundo en el cual no hubiese podido ser fácil trabajar por cuenta propia, escapar las definiciones opresivas de los roles de género tradicionales”⁸ (1998, p. 174, traducción propia).

A través del “nosotros” (nosotras) que afirma su mestizaje cultural, Álvarez intenta inscribirse dentro del grupo dominante en las letras latinas de EE.UU., aunque racialmente se le dificulte ajustarse a la visión tradicional de “U.S. Latina”.

En “A Genetics of Justice” Álvarez explora la represión durante la dictadura de Trujillo y la persistencia del miedo, como legado de esa represión, aun en el exilio. Más que una genética de justicia, como sugiere el título, parece tratarse de una genética del terror: cómo se pasa el miedo de una generación a otra aun cuando el vínculo actual con la represión se ha roto, sea por la distancia física o temporal. De niña, Álvarez emigró con su familia a EE.UU. y, por lo tanto, sus recuerdos de infancia no tienen el tinte oscuro de los años de la dictadura. Protegida de la situación opresiva que se vivía en la isla, por su familia extendida y por el privilegio de su estatus social, Álvarez siente la necesidad de recurrir a la imaginación para construir el vínculo con el pasado que habría de explicar el exilio familiar. El ensayo comienza tentativamente, con la palabra “quizás”:

“Quizás porque me libré a los diez años de la dictadura que mis padres sufrieron la mayor parte de sus vidas es que a menudo imagino cómo debió haber sido para ellos crecer bajo el poder absoluto del Generalísimo Rafael Leónidas Trujillo”⁹(1998, p. 103, traducción propia).

⁸ “This is probably true for many of us Caribbean women writers. Our emigrations from our native countries and families helped to achieve an important separation from a world in which it might not have been as easy for us to strike out on our own, to escape the confining definitions of our traditional gender roles” (1998, p. 174).

⁹ “Perhaps because I was spared, at ten, from the dictatorship my parents endured most of their lives, I often imagine what it must have been like for them growing up under the absolute rule of Generalísimo Rafael Leonidas Trujillo” (1998, p. 103).

Este énfasis en “imaginar” el pasado familiar se repite a lo largo del ensayo: Álvarez imagina a su madre de niña fascinada el retrato del dictador que colgaba al lado del crucifijo y la virgencita en su casa, como en todo hogar dominicano. Más adelante, la imagina de joven en una de las muchas marchas obligatorias rindiéndole falso tributo a Trujillo. En esa misma marcha, imagina a su madre presenciando la desintegración física del dictador como una suerte de culminación de su proceso de concientización. Son recuerdos falsos que Álvarez elabora con base en lecturas, retazos de recuerdos ajenos y las explicaciones parciales de sus padres. Sin embargo, estas imaginaciones tienen una función práctica, ya que la ayudan a comprender el porqué de la emigración y el silencio –también como legado del pasado– que su madre ha impuesto en el hogar del exilio. “En boca cerrada no entran moscas” (1998, p. 109) solía decirle su madre, palabras impresas en un cartel del SIM que colgaba en el centro de tortura de La Cuarenta. En el ensayo, el recuerdo imaginado a través de la escritura hace que de la “situación” del ensayo se pase a la historia/*story*: ya que la construcción del recuerdo hace eco de la construcción misma de la Historia/*history*. Si estas imaginaciones son la base de su identidad dominicana, queda claro Álvarez no las considera propias hasta que hayan pasado por la alquimia de la escritura.

La puertorriqueña Judith Ortiz Cófer recurre también al ensayo personal para reconstruir su historia familiar y elaborar una narrativa itinerante que reflejara sus desplazamientos entre dos culturas. Como ya lo ha señalado la crítica¹⁰, la obra de Ortiz Cófer apunta hacia una conciencia migratoria que difiere del ensayo del exilio o ensayo emigrante. A diferencia de estos textos unidireccionales, en la ensayística de Ortiz Cófer se destaca el movimiento transnacional, el ir y venir entre la isla y el continente.

Los ensayos de *Bailando en silencio: Escenas de una niñez puertorriqueña* abordan los retos de una crianza y formación bilingüe y bicultural. Aunque algunos críticos perciben un cierto didactismo en el texto, de la lectura se desprenden rasgos característicos del ensayo personal que se oponen a una lectura fija: perspectiva del “yo” individual, que se acerca y se aleja como un lente fotográfico al momento de la narración; literariedad; predominio de la función estética; cuestionamiento de la memoria; y desconfianza de que el

¹⁰ Ver “Judith Ortiz Cófer's Rituals of Movement”. J. Bruce-Novoa (1992), p. 93.

texto pueda adquirir la ejemplaridad que algunos lectores insisten en otorgarle.

Ortiz Cófer relata recuerdos de su niñez y juventud, años que transcurren entre Paterson, New Jersey y Hormigueros, Puerto Rico—su ciudad natal. Por razones económicas, su padre se integra a la Marina estadounidense, lo cual conlleva no solo la mudanza familiar a EE.UU., sino también largas ausencias paternas del hogar. Si bien el “más acá” de los ensayos es el relato de esa niñez entre dos tierras, el subtítulo del libro, “Recuerdos parciales de una niñez puertorriqueña”, apunta hacia el “más allá” del texto: la parcialidad de la memoria y el cuestionamiento de la premisa autobiográfica cuando tanto de esta historia se construye de retazos de segunda mano. Curiosamente, en la versión en español del texto, el subtítulo fue traducido como no como “recuerdos parciales” sino como “escenas” de una niñez puertorriqueña, restándole énfasis al cuestionamiento de la memoria y sumándoselo a la narración. Ambos términos, sin embargo, hacen referencia a la parcialidad de la memoria: “escenas” destacando más el proceso de construcción y organización del texto, y “recuerdos parciales”, la fragmentación de la memoria. En ambos casos queda explícito que, a pesar del deseo y la intención de recordar, el recuerdo se construye a través de la escritura.

En el ensayo titular Ortiz Cófer explora temas similares a los que aborda Álvarez en su ensayística: dislocación cultural, proceso de aculturación, conciencia racial, límites del bilingüismo y biculturalismo. Sin embargo, en los ensayos de *Bailando en silencio* se hace evidente desde el inicio que el contexto socioeconómico que motivó el desplazamiento familiar es radicalmente diferente al de Álvarez. Si bien en el caso de Álvarez, la situación privilegiada de la familia facilita el acto migratorio, en el caso de Ortiz Cófer, es la situación colonial de Puerto Rico lo cual lo hace posible. En el ensayo, “Bailando en silencio”, se trenzan dos historias, una estrategia común del subgénero: la primera es sobre una película casera de una fiesta familiar de fin de año en Paterson, New Jersey y la segunda, la crónica de la mudanza y primeros años entre Paterson y Hormigueros con sus respectivas idiosincrasias culturales. La película casera se convierte en artefacto de la memoria y, como recurso narrativo resulta significativo, ya que destaca los paralelos entre el artificio de la película y el del ensayo mismo:

Tenemos una película casera de esta fiesta. Varias veces mi madre y yo la hemos visto juntas y le he hecho preguntas sobre los silenciosos fiesteros que entran y salen de la pantalla. La imagen es granosa y de corta duración, pero es un gran recurso visual para ayudarme a recordar mi vida en aquel entonces. Y es en colores —la única escena completamente en colores que puedo recordar de aquellos años (1997, p. 84).

El recuerdo —que constituye la segunda narración— se construye a partir del artefacto de la película silente, el testimonio de su madre y la memoria sensorial de la escritora. El camarógrafo, explica Ortiz Cófer, se las ingenió para que los invitados desfilaran frente a la cámara al hacerlos bailar en un círculo, entrando y saliendo de foco en una escena de absurda intensidad y movimiento, de personas bailando en silencio. Cuando ella le pregunta a su madre por qué tantas mujeres están vestidas de rojo, ella le responde: “No recuerdo. Sólo una coincidencia” (1997, p. 87). Y añade la narradora: “No tiene la obsesión que tengo de asignarle simbolismo a todo” (1997, p. 87). El recuerdo se complementa con la memoria sensorial que la fiesta ha dejado en la escritora: el perfume de las mujeres, el aroma de los pasteles y el sofrito del arroz con gandules, un viejo llorando de nostalgia regada con ron, y las baladas de Daniel Santos. Los tres artefactos de la memoria se unen en la escritura del ensayo, pero aun así, Ortiz Cófer lo estima insuficiente y opta por recurrir al sueño donde al recuerdo se le añade el testimonio de los muertos: “Aquellos que todavía son parte de mi vida permanecen en silencio, dando vueltas y vueltas en su baile. Los otros se siguen acercando para decir cosas del pasado” (1997, p. 95).

El movimiento pendular del ensayo entre una narración y la otra, recuerdos e imaginaciones, hace eco de los desplazamientos de Ortiz Cófer entre EE.UU. y la isla¹¹. Los lugares de significación se desprenden de la localidad geográfica para trasladarse a los espacios intermedios que, como el sueño y la frontera, albergan múltiples posibilidades discursivas e interpretativas.

El último ejemplo que considero en esta discusión del ensayo personal como herramienta identitaria es el ensayo “Ojalá” de Richard Rodríguez. Publicado el año pasado como parte de la colección

¹¹ Ver “Deseo, viaje e identidad en *Reaching for the Mainland* de Judith Ortiz Cófer”. M. del Pozo (2010).

Darling: A Spiritual Autobiography, “Ojalá” ofrece un complejo mosaico de los componentes de la identidad nacional, fragmentos que en el texto, como las figuras coloridas de un caleidoscopio, se van multiplicando y cambiando de lugar. Si bien la ensayística de Rodríguez goza de una gran visibilidad en los foros literarios, su temática controvertida la ha colocado fuera de los parámetros de la literatura latina de EE.UU., ya que se rehúsa a adoptar la postura de marginalidad y opresión que caracteriza a la mayor parte de esta literatura. Tildado por algunos como reaccionario, Rodríguez expresa una postura provocadora a través de la persona del “yo que narra”, a fin de alterar las ecuaciones de la identidad y problematizar sus componentes. Como escritor abiertamente gay y fervientemente católico, de familia inmigrante mexicana pero prácticamente monolingüe, académico pero rotundamente opuesto a la educación bilingüe y a la acción afirmativa, su obra exclusivamente autobiográfica constituye una invitación a la polémica. Rodríguez explota los marcadores de identidad (lenguaje, religión, etnicidad, nacionalidad) con tal de provocar una reacción que invite al cuestionamiento de estereotipos tanto de izquierda como de derecha. A menudo descrito como “pocho” (traidor/vendido) o “coco” (oscuro por fuera, blanco por dentro) por sus detractores, Rodríguez ofrece su propia historia de asimilación para sugerir que el imaginado crisol de razas de EE.UU. no difiere tanto del concepto de latinidad, ya que ambos parecen requerir la asimilación de sus miembros, provenientes de diversas etnias y nacionalidades, en una sola comunidad imaginada.

En “Ojalá”, Rodríguez indaga en los factores que componen la hispanidad, deteniéndose en otro crisol: la comunidad imaginada de la España de la convivencia. Siguiendo una rebuscada lógica, Rodríguez encuentra en la herencia musulmana que le dio a su madre la expresión favorita de “ojalá” y en la fe compartida entre judíos, cristianos y musulmanes que adoran al mismo Dios del desierto, un acercamiento humano al musulmán denigrado por los medios, incluyendo provocadoramente entre ellos a los protagonistas de los ataques del 11 de septiembre de 2001.

El ensayo se inicia con un recuerdo de juventud: un día, mientras estudiaba en Londres durante sus años universitarios, una mujer le pregunta si es árabe. El recuerda haberle respondido “[...] con cierta tristeza” que no, pero añade, cambiando a tiem-

po presente, “[...] ahora, no estoy tan seguro” (2013, p. 1)¹². Con este pretexto se lanza la historia/*story* del ensayo. A través de la escritura, Rodríguez intenta aproximarse al extranjero, al árabe –incluyendo el terrorista– para revelar su humanidad: una propuesta provocadora y peligrosa en EE.UU. después del 11 de septiembre: “Compro un curso de árabe porque quiero escuchar lo que dicen. Quiero escuchar su disputa conmigo. Quiero probar sus maldiciones en mi lengua e imitar las posturas de sus rezos. Anhele escuchar las extrañas interrupciones de la voz de Dios. Pero es en vano: el programa es incompatible con mi computadora”¹³ (2013, p. 6, traducción propia).

En esta cita se evidencia por qué a Rodríguez se le considera uno de los mayores estilistas del ensayo personal estadounidense: por su hábil acercamiento y alejamiento al tema, su estilo elevado y a la vez coloquial, y la resonancia fugaz de sus propuestas. Esta “autobiografía espiritual”, como se describe en el subtítulo de la colección, revela tanto la evolución de sus ideas como la insumisión política y estética que sus críticos “progresistas” pasan de largo. Desde los márgenes del intelectualismo liberal, del heterosexismo, del catolicismo, de la identidad nacional y de la latinidad, y mediante la complejidad narrativa de sus ensayos, Rodríguez problematiza las categorías establecidas y exhorta la exploración crítica de las mismas.

A través de la lectura de estos textos autobiográficos, he intentado demostrar cómo el ensayo personal es una herramienta esencial del proyecto identitario deconstructivo de estos escritores latinos. Mediante la literariedad, el poder evocativo de una exposición no causal sino relacional, y la reiteración del yo, estos ensayos disputan la identidad latina en EE.UU. como una serie de características fijas en cuanto a la herencia étnica, nacional o lingüística, exponiendo la inestabilidad de dichas categorías. En conclusión, estos ensayos

12 “One summer evening in London, many years ago, I was walking through green twilight in Hyde Park when I attracted the gaze of a large woman who was wearing several coats; she was tending to two children, a girl and a boy —her grandchildren, I surmised. As I passed, the woman posted a radiant, recognizing smile. ‘Arabic?’ she asked.

I smiled, too. I shook my head, as though, sadly. ‘No.’

Now I am not so sure” (Rodríguez, 2013, p. 1).

13 “I send for a language course in Arabic because I want to hear what they are saying. I want to hear their quarrel with me. I want to taste their curses on my tongue; I want to imitate the posture of their prayers. I yearn to hear the strange heckling voice of God. Anyway, the software is incompatible with my computer” (Rodríguez, 2013, p. 6).

personales se oponen a la singularidad del discurso de la marginalización y, al sumarse a otras historias íntimas, sus voces individuales revelan la pluralidad de la identidad latina en EE.UU.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, J. (1998). "A White Woman of Color". En C. O'Hearn (ed.). *Half and half: Writers on growing up biracial and bicultural* (pp. 139-149). Nueva York, EE.UU: Pantheon Books.
- Álvarez, J. (1998). *Something to declare*. Chapel Hill, N.C., EE.UU: Algonquin Books of Chapel Hill.
- Bruce-Novoa, J. (1992). "Judith Ortiz Cófer's Rituals of Movement". *The Americas Review*, 19 (3-4), 88-99.
- Del Pozo Ortea, M. (2010). "Deseo, viaje e identidad en Reaching for the Mainland de Judith Ortiz Cófer". *Mester*, 38 (1), 1-14.
- Lopate, P. (1995). *The art of the personal essay: An anthology from the classical era to the present*. Nueva York, EE.UU: Anchor.
- Ortiz Cófer, J. (1997). *Bailando en silencio: escenas de una niñez puertorriqueña*. (E. Olazagasti-Segovia, Trad.). Houston, EE.UU: Arte Público.
- (1990). *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood*. Houston, EE.UU: Arte Público.
- Rodríguez, R. (13 de octubre de 2013). *Darling: A Spiritual Autobiography*. Robert Pollie entrevista a Richard Rodríguez. <http://7thavenueproject.com/post/64631819668/richard-rodriguez-darling>
- (2013). *Darling: A Spiritual Autobiography*. Nueva York, EE.UU: Viking.
- Vazquez, D. J. (2011). *Triangulations: Narrative Strategies for Navigating Latino Identity*. Critical American Studies. Minneapolis, EE.UU: University of Minnesota.
- Weinberg, L. (2007). *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI.

PARTE II
DIÁLOGO ENTRE LA LITERATURA Y
OTRAS NARRATIVAS FICCIONALES
(ARTE PLÁSTICA, CINE, MÚSICA, DANZA)

Capítulo 5. El tiempo como enemigo en la obra de Francisco Amighetti y en la literatura de Max Jiménez

ARIADNE CAMACHO ARIAS
SIGRID SOLANO MORAGA

“Es más fácil soportar la muerte
sin pensar en ella,
que soportar el pensamiento de la muerte.”

Blaise Pascal

“En una palabra:
que con razón, sin razón o contra ella,
no me da la gana morirme. Y cuando al fin muera,
si es del todo,
no me habré muerto yo, esto es,
no me habré dejado morir,
sino que me habrá matado el destino humano.”

Unamuno

1. Introducción

La humanidad ha buscado el sentido a la existencia y en esa constante pesquisa ha encontrado una verdad: el paso del tiempo y, con ello, la llegada inexorable de la muerte. Las incógnitas existenciales han quedado plasmadas en el arte y la poesía de Max Jiménez, así como en la pintura y los grabados de Francisco Amighetti, manifestaciones en las que se identifica el tópico de este estudio.

A pesar de las investigaciones en relación con la obra de Amighetti y Jiménez y sus visiones acerca de la muerte, no existen referencias que identifiquen las similitudes entre ambos, ni las múltiples coin-

ciencias en sus temáticas, tales como el paso del tiempo, la muerte como problema, el dolor que provoca el estar vivo y la angustia que afecta el pensamiento del ser humano, las cuales pueden abordarse desde el existencialismo cristiano a través de Kierkegaard y Unamuno. Ambos pensadores, al igual que los artistas en estudio, coinciden en que la imposibilidad de detener el destino final se traduce en una espera mortificante que carcome el alma y asfixia el entendimiento.

Respecto de los artistas costarricenses tratados, es importante recalcar que ambos estuvieron inmersos en los procesos europeos y latinoamericanos de experimentación vanguardista de principios del siglo, “[...] en un ambiente cultural casi inmune a las vanguardias” (Herrera, 1999, p. 88), dado sus caracteres cosmopolitas o sus intereses personales por las artes. Respecto de dicha participación, Monge indica que:

Entre los escritores, que por su edad y por sus intereses se acercaron a la «nueva sensibilidad», están quienes hacia 1925 eran jóvenes principiantes y entusiastas: Max Jiménez, Francisco Amighetti, Fernando Centeno Güell, Arturo Echeverría Loría, José Marín Cañas, Moisés Vincenzi, Isaac Felipe Azofeifa, Carlos Salazar Herrera. Unos más que otros, alimentados por la lectura de la literatura «moderna» procedente de España y de ciudades sudamericanas, adoptaron aspectos y rasgos esenciales de la literatura de vanguardia (Monge, 2012, p. 50).

Jiménez y Amighetti participaron en el *Repertorio Americano* con la publicación de obras literarias, así como de grabados y pinturas; incluso, de ambos artistas se afirma que “[...] fueron quienes más escribieron sobre problemas estéticos relacionados con problemas de vanguardias” (Monge, 2012, p. 60). Ambos pueden clasificarse como intelectuales, ya que, desde el vanguardismo, cumplen con un papel de artistas interesados en su contexto, aparte de que sus obras, en muchos casos, se alejan de la estética del *ars gratia artis*, al punto de que su apego a los movimientos de vanguardias se refleja en sus búsquedas “[...] y suponen una respuesta a las inquietudes y problemas de los sectores emergentes [...] el vanguardista pugna por el reconocimiento de la individualidad y por la emancipación del intelecto” (Baltodano y Ramírez, 2006, p. 62).

La creación artística de Max Jiménez se basó en diferentes manifestaciones estéticas propias de la vanguardia encontradas en su

obra en prosa y pintura; no obstante, su poesía se inclina por una escritura tradicional y variada (Herrera, 1999: 93-94) de la cual, para este estudio, se considerará diversos poemas extraídos de *Quijongo* (1933) y *Revenar* (1936).

En cuanto a Amighetti, su obra se sustenta en modelos cubistas y expresionistas (Monge, 2012: 33); este último movimiento surgió a principios del siglo XX en Alemania y enfatiza lo expresivo y lo emocional, debido a que “[...] se caracteriza, esencialmente, por la deformación y simplificación formal tendientes a aumentar la tensión y la intensidad en la expresión. Se trata, así, de un arte preponderantemente psíquico y emotivo, individual e individualista” (Reuter, s.f., p. 6), en el que el color, el dinamismo y el sentimiento se convierten en su fuente de producción y las formas que se quebrantan dan paso a la manifestación de sentimientos y emociones profundas.

La corriente vanguardista rechaza la visión idealizada romántica de la figura humana para dar paso a la exposición de imágenes grotescas que dejan en entredicho los modelos identificados como bellos, comunes y naturales (Pérez, 2009, p. 76). Tales cualidades se asocian con el arte de Amighetti, es específico, en los grabados producidos entre 1967 y 1987, obra que se caracteriza por su sensibilidad y por la preocupación respecto de aspectos ligados a la existencia humana. Un caso de esta inquietud existencial es la etapa de la vejez, la más próxima al deceso y que se constituye en un tema recurrente en las obras “La ventana blanca” (1970), “Vieja, niño y nagual” (1971), “Cabeza de vieja” (1972) y “Asilo de ancianos” (1973), ejemplos que proyectan el interés del artista por ese periodo de la vida y que manifiestan los rostros de resignación, el paso del tiempo y la espera de la muerte (Echeverría, 1977, s.p.). En este trabajo se interpretará y analizará las obras “Vieja, niño y nagual” (1971), “La cruz” (1971), “Cementerio de Escazú” (1975), “Parque de las tres edades del hombre” (1978) y “Viejos esperando a la muerte” (1982).

Entre las similitudes encontradas en las obras de los respectivos intelectuales, se destaca la muerte configurada como un problema.

En lo que concierne al tema de este trabajo, el fin de la existencia es una circunstancia con un sabor agrídulce: para unos es sinónimo de recompensa, alivio y descanso, mientras que para otros es una idea tormentosa, capaz de trastornar al más cuerdo.

Quien rehúye de la muerte vive precavido, puesto que sabe que lo acecha, lo persigue y lo alcanzará tarde o temprano, aun cuando se trate del más veloz corredor: nadie escapa de la temida parca. A

pesar de que religiones, como el cristianismo, y sistemas filosóficos como el budismo pregonan la idea de la vida eterna y de un fluir sin principio ni fin, la verdad es que los seres humanos tan solo cuentan con la experiencia de los que han partido, suceso que poco sirve para afirmar que el más allá existe y que es tal como se ha representado durante la historia de la humanidad; sin embargo, tal creencia funge como una señal de esperanza al final del camino, dado que hay una “[...] esperanza en la trascendencia, a veces, que calma ese malestar. Otras veces no. En algunas ocasiones, el individuo queda abandonado, caído ahí en el abismo, y le toca sucumbir o levantarse a través de sus propias herramientas” (Amoretti, 2009, p. 146).

El problema de la muerte es un tema que atañe a la existencia; por consiguiente, es esencial referirse al existencialismo cristiano, postura filosófica desde la que se aborda dicho tópico y que considera la vida como un absurdo. Entre algunos teóricos del existencialismo figura Kierkegaard, quien reflexiona acerca de cómo el individuo se desgasta continuamente al pensar en el paso del tiempo y en la incertidumbre como única certeza de la condición humana; para el filósofo, cada uno es carcomido por la desesperación y la angustia de un viaje sin retorno e imposible de detener, cuyo remedio es precisamente aquello a lo que más se teme, la muerte; sin embargo, “[...] no puede haber sino desesperación en quien sabe que el fin es la muerte” (Amoretti, 2009, p. 152), un planteamiento paradójico que, además, incrementa la ya pesada carga de quien vive en el suplicio y la acechanza de la muerte.

El planteamiento de Kierkegaard rescata la idea de la vida como tragedia, debido al eterno asedio de la muerte y a que se vive sin rumbo, dado que nadie es dueño de sí. De igual forma, el pensador considera que es imposible construir la significación del ser, puesto que esa tarea no tiene sentido, máxime que la muerte va unida al tiempo, elemento que transforma al individuo en un despojo miserable que “erige” su existencia a partir de su deceso.

En el caso de Unamuno, hay una referencia al hambre de inmortalidad, a una necesidad de trascender, de permanecer a pesar de la muerte, estado que produce una especie de vértigo. El hombre se declara esclavo de su existencia, porque vive atado al pensamiento de que debe morir y de la incertidumbre de qué pasará luego de la muerte. La pregunta sobre la muerte es la pregunta acerca de la dialéctica presente-futuro: el ser vive en un presente poco acogedor, inhóspito, alienado, contradictorio y sueña con un futuro que sea pa-

tria de la identidad; sin embargo, entre el presente sufrido y el futuro soñado se intercala la realidad de la muerte.

Al igual que Kierkegaard, Unamuno reflexiona sobre el destino final del ser, quien vive esclavo de su libertad y condenado a la espera; esa espera transforma la vida en una enfermedad, cuya única cura, irónicamente, se halla en la muerte, dado que representa el final de la angustia. Vista como un absurdo, la vida “[...] no es más que una fática procesión de fantasmas que van de la nada a la nada” (Unamuno, 1964, p. 43), en la que el individuo ansía ser eterno; sin embargo, si no lo consigue, ¿para qué el gran teatro de la vida? Ese para qué lo dota de una conciencia absoluta acerca de su realidad, del presente y de los minutos que pasan y que aligeran el camino al gran final y que originan la eterna interrogante: si todo es en vano, ¿para qué todo? ¿Para qué toda congoja? El ansia por vivir más allá de la muerte roba al individuo cualquier goce de la felicidad y, básicamente, lo obliga a combatir cada día la amenaza de la muerte:

El ser ocupa una casa que se está destruyendo de continuo y a la que de continuo hay que restablecer. De continuo la voluntad, quiero decir, la voluntad de no morirse nunca, la irresignación a la muerte, fragua la morada de la vida y de continuo la razón la está batiendo con vendavales y chaparrones (Unamuno, 1964, p. 100).

La muerte es, entonces, la más acérrima enemiga del ser humano, razón por la que hay que retrasar su llegada y evitarla con toda clase de subterfugios.

Por otro lado, desde esta misma perspectiva existencialista, el dolor se constituye en un recordatorio de que se está vivo. Desligarse del dolor es una tarea imposible, puesto que es el eterno compañero de la vida, tal como afirma Schopenhauer:

[...] los esfuerzos incesantes para desterrar el dolor no consiguen otra cosa que variar su figura: ésta es primordialmente carencia, necesidad, cuidados por la conservación de la vida. Al que tiene la fortuna de haber resuelto este problema, lo que pocas veces sucede, le sale de nuevo el dolor al paso en mil otras formas, distintas, según la edad y las circunstancias, como pasiones sexuales, amores desgraciados, envidia, celos, odios, terrores. Ambición, codicia enfermedades, etcétera. Y cuando no

puede revestir otra forma, toma el ropaje gris y tristón del fastidio y el aburrimiento, contra el cual tantas cosas se han inventado. Y aunque se consiguiese alejar éste, difícil sería que no volviese en cualquiera de las otras formas para empezar otra vez su ronda; pues entre el dolor y aburrimiento se pasa la vida (2000, p. 159).

Ciertamente, una vida sin dolor es una quimera, una ilusión inalcanzable por la que todos luchan, mas pocos alcanzan, por no decir nadie. El dolor es una constante en la vida, se nace con él y este acompaña al ser humano en la muerte; constituye un elemento irrenunciable, una carga y una constancia de que se está vivo, además de que:

[...] es la ausencia de la vida y la raíz de la personalidad, pues solo sufriendo se es persona. Y es universal y lo que a los seres todos nos une es el dolor, la sangre universal [...] Y tiene el dolor sus grados, según se adentra, desde aquel dolor que flota en el mar de las apariencias, hasta la eterna congoja, la fuente del sentimiento trágico de la vida que va a posarse en lo hondo de lo eterno.

El dolor nos dice que existimos; el dolor nos dice que existen aquellos que amamos; el dolor nos dice que existe el mundo en que vivimos y el dolor nos dice que existe y que sufre Dios; pero es el dolor de la congoja, de la congoja de sobrevivir y ser eternos (Unamuno, 1964, p. 184).

En este entorno, árido de esperanza, el arte constituye una forma de lo eterno y una reivindicación del artista tanto en el arte de Jiménez, como en el de Amighetti. La obra funge como un escudo contra el tiempo, puesto que, si el ser pasa, la obra permanece, de modo que, mediante esta, el individuo trasciende y se perpetúa en el tiempo y en el espacio. Para todo artista, su creación sirve como un puente o medio que lo vincula con la vida terrenal; por tanto, es —hasta cierto punto— un triunfo sobre la muerte.

Ante la imposibilidad de ser eterno, la obra aparece y consuela al angustiado en el momento de más pesar; se convierte, pues, en su garantía de trascender, debido a que es sinónimo de vida. Su importancia reside en que es mal y antídoto al mismo tiempo: representa la angustia del artista y el remedio para apaciguarla; es confidente y testigo del sufrimiento y, al mismo tiempo, catarsis y algarabía momentánea.

Lejos de abandonarlo en su soledad, en su temor, degradado y minimizado por la idea del tiempo y la muerte, la obra se convierte en la herramienta más valiosa para alentar al abatido artista, dado que mantiene su función, a pesar de que un día será huérfana. No obstante, en vida, artista y obra se complementan en una perfecta simbiosis que terminará rescatando a una de las partes.

2. Jiménez y Amighetti: unidos por el dolor

Si la muerte se considera un problema, fallecer está lejos de ser una recompensa o premio, por el contrario, es tan solo un paso más en dirección a un destino que se padece y se niega en todo momento. Desde esta perspectiva, el ser humano “vive”, mas esa vida es relativa y absurda, porque el individuo se encamina hacia la muerte, aun cuando no la entienda ni la acepte, dado que se trata tan solo de un transitar mecánico que pretende emanciparse en ese último momento.

Dado que, irónicamente, la muerte es parte de la vida, el tema es recurrente en diversas ramas del arte como la pintura (Rembrandt, Rubens), la escultura (Barlach), el grabado (Amighetti, Holbein, Barlach) y la literatura (Jiménez, Poe, Pessoa), cuyo objetivo es servir al artista, ya sea en función de confidente o como medio para desahogar y comunicar la angustia de la vida.

En el caso de Max Jiménez, periodista, escritor, poeta, escultor y pintor costarricense, su obra es atravesada por un sentimiento de nostalgia, desasosiego y una rotunda presencia de la muerte como tema protagonista. Tras leer crítica sobre la obra de Jiménez, se colige que los tópicos principales giran en torno del:

[...] ansia de lo infinito, el terror ante la muerte y la inevitabilidad de su presencia diaria. El tiempo, que lo angustia, se deshace, ante la imposibilidad de afrontarlo cara a cara y la soledad, en el desamor, le sirve para interrogar al espíritu, sobre lo pasajero y leve, y sin embargo terrible, de la vida que continuamente se apaga. En el caso Jiménez, la muerte se apura lenta, y la única resurrección es la permanencia de la fuerza propia y la valentía de la impotencia, que encierra la voluntad de sobrevivir, como esa imagen de la rama: en soledad se afronta y se vence a la muerte, porque, por lo menos, se sobrevive a la presencia de la aurora (Chase, s.f., s.p.).

Jiménez plasma su lamento existencial, originado en el hondo pesar que le genera la finitud, sentimiento que lanza múltiples interrogantes a un individuo que cuestiona el porqué y el para qué del paso por esta vida, si no es infinita. Para Jiménez, la vida es un proceso desgastante, ineludible e inexorable que encamina al ser humano a la muerte, a la destrucción. Congoja, desencanto y muerte forman una tríada indisoluble que acompaña al autor a través de sus poemas: “Implorar... Implorar... / Al que esta noche misma me quita un haz de vida... / ¿Acaso a mí me importa que venga otra cosecha? / ¿Acaso porque imploro se ha de parar la vida? / No queda más que el lloro / en esta obligada y miserable brecha...”

En el anterior poema, “Vendimia”, Jiménez presenta la vida como un absurdo en la que nada se puede hacer para detener el tiempo; aparte, se identifica un sentimiento de desinterés ante las contingencias, máxime considerando que la vida es tan solo un transcurrir pesimista de momentos que no llevan a nada más que una acumulación de fechas, horas y percances. La idea del autor coincide con los pensamientos existencialistas de Kierkegaard de asimilar la vida como una tragedia en la que el paso apresurado del tiempo obliga al ser humano a acercarse a ese fatal destino que tanto aborrece.

Luego, en “El mal del tiempo” se establece una comparación entre la belleza de la juventud, de un amor vivido, y los estragos del tiempo que arrebató lo bello y borra cualquier dejo de felicidad pasada; todo acontecimiento pasa a ser turbio cuando el tiempo desfila sin detenerse: “Ahora, ya vieja, pasión de mis veinte años, / ¿quién se ve ahora en tus ojos, en tus dos ojos castaños? / ¡qué daño el de los años, pasión de mis veinte años!”

Jiménez rescata el tema de la belleza, y en este caso no se trata de una belleza romántica e idealizada, sino de una marchita, mancillada por el paso de los años, de la que tan solo queda el eco de una hermosa época sin retorno.

En el poema “Revenar”, Jiménez continúa exponiendo el tema de cómo el tiempo acerca al individuo a la muerte; la idea de que cada respiro resta vida es casi una obsesión en el artista:

Porque es lo inevitable, todo habrá de pasar,
 porque ahora lo digo, y es un minuto más.
 ¿En dónde están los otros, los que yo quiero amar?
 Se llevaron mis mieses, me dejaron sin haz.
 Si el paso por la vida pudiéramos grabar,
 si hubiese un alma amiga, de suyo en la bondad,

que, palabra a palabra, el Eterno Nocturno volviese a recitar,
tal vez lo que es la nada, se tornara en
caricia de suave claridad.

Del mismo modo que los pensadores del existencialismo, el autor se interroga acerca de temas cotidianos y muy humanos que reinciden en su obra al punto de la obsesión; nuevamente aborda un tema escatológico, la muerte, no como un lecho de ensueño, sino como un cúmulo de momentos que se borran en cuestión de segundos.

En “El poema perdido”, Jiménez plantea la vida como un absurdo, cuyo sentido no es claro, en la cual los individuos se encuentran inmersos en un proceso cíclico incontrolable: “¿Qué ha sido, pues, del sentido / de la tan dicha existencia? / Cuando todo ya se ha ido / pretendemos empezar”.

El anterior poema subraya lo efímero del tiempo y del paso del ser humano por este mundo, al punto de que, como apunta Unamuno, es inútil pensar en un mañana, cuando este se desvanece ante nuestros propios ojos. El tono pesimista, cargado de emotividad, refleja el sentir no solo de Jiménez, sino de muchos otros que experimentan con amargura el paso del tiempo.

Para finalizar, “La última súplica” es muestra de un Max Jiménez que encara a la muerte como suceso impostergable que aguarda a cada individuo:

¡Abrid más ese hueco!
que tal vez a este cuerpo le quede algo de vida.
Y para que no pierda su contacto de cielo
cuidaréis de que ese árbol jamás llegue a estar seco
y que hunda sus raíces profundas en el suelo.
Abrid más ese hueco:
¿No véis que es muy pequeño?
Tal vez alguno quiere deseternizar mi calma...
Tal vez su corazón ya ande de fantasma
en busca de su sueño.

En el anterior poema, el sentimiento es el de quien ya no tiene nada que perder, puesto que todo ya está perdido; no obstante, el poeta se dirige a la muerte y le suplica un espacio más amplio para que yazca ese cuerpo que, aunque ha llegado al final, todavía alberga una vida, alimentada de experiencias del pasado. Se expresa también

una actitud desafiante similar a la de Unamuno respecto de no dejarse vencer por la muerte, aun cuando esta aceche. El grito de Jiménez entremezcla el dolor y la victoria de quién, viéndose morir, conserva fuerzas para encarar a la muerte, a pesar de su inminencia.

Del mismo modo que en Jiménez, en Amighetti, la obra dialoga con el dolor. En el caso de los grabados, el mensaje se percibe por medio de la imagen —y no la palabra— condición que contribuye a dejar claro los sentimientos, máxime considerando que “[...] es con el expresionismo cuando el lenguaje formal nos revela, en toda su potencia, su capacidad de acercarnos a la verdad de la vida, como también es cierto que cuando su pincel le cede el lugar a la gubia es cuando nos entrega realidades más evocadoras y alucinantes” (Gutiérrez, 1999, p. 202). Un caso de este reflejo de realidad se encuentra en “Cementerio de Escazú”, grabado en el que aparece un hombre de cuclillas que manifiesta la gravedad del momento ante la cruz. En este caso, de la angustia y el sufrimiento provocados por la muerte ajena (aunque probablemente cercana) resulta el descubrimiento del *yo* y los temores inconscientes. En este caso, por su ambivalencia, la pérdida humana no es del todo negativa debido la reflexión que provoca acerca de la vida, asediada por la posibilidad de un fin; no obstante, al mismo tiempo, implica el enfrentamiento del sujeto con el deceso que, para ese momento, ya ha adquirido dimensiones reales. En ambos casos, la muerte, se ha convertido en el pensamiento debilitador que indica la finitud humana.

Luego, en “Vieja, niño y nagual”, la angustia desempeña un papel relevante. Este grabado presenta a una mujer mayor sosteniendo a un niño en brazos, escena en la que se identifica un mensaje ambiguo: ese abrazo que, desde un lenguaje denotativo, indica protección y sostén al niño, implícitamente representa un acto de asirse a la existencia por medio de esa fuente de vida infantil. Tal idea se sustenta en el gesto de preocupación y angustia de la mujer, alienada y amenazada por el presente que pronto se convertirá en pasado. Otro detalle curioso se destaca en la imagen: su mirada se dirige hacia la izquierda, el lado del corazón. Desde la visión occidental, mirar al lado izquierdo indica “en la dirección del infierno”; además, considerando que la palabra latina *sinister* originó “siniestro”, se interpreta que la anciana no ve ni percibe nada placentero ni positivo. La obra representa un contraste entre edades: el niño, sinónimo de un futuro por delante, y la vejez, vinculada al paso del tiempo y a la imposibilidad de detener el reloj.

De igual modo, esa segmentación entre estadios de la vida es abordada en el “Parque de las tres edades del hombre”, obra en la que se observa dos personajes mayores: uno de ellos, cabizbajo y afligido, recoge hojas del suelo y el otro, ve al frente con una mirada contemplativa y angustiada y dirige su mirada al espectador fuera del marco; sus ojos muestran su estado de congoja, proveniente quizás de la observación del mundo que circunda al receptor. La interpelación a quien mira la obra convierte la obra en un elemento lúdico, capaz de introducirlo en la escena. Se interpreta que la intencionalidad del anciano es dirigir un mensaje al otro, quien lo observa con el fin de prevenirlo sobre el peligro que lo acecha.

El cuerpo del personaje oculto tras un árbol, junto a esa reveladora mirada, indica un instinto de conservación, la necesidad de continuar existiendo y, al mismo tiempo, la formulación de la interrogante ¿para qué la vida? dirigida siempre al otro fuera del marco. La imagen de los tres hombres de enfrente se contrapone con la felicidad de la niña en el fondo, quien, al igual que el anciano, está ausente pero por una experimentación de júbilo, lo cual se demuestra en la posición de sus brazos libres al viento, así como por el uso de tonos cálidos, como el anaranjado que, a la par del verde del suelo y el amarillo del firmamento, dota de vivacidad al grabado, y que contrasta con los colores que rodean a los adultos, los cuales son opacos, oscuros y remiten a la muerte. Al respecto, coincidimos con el análisis de Zamora en relación con la escena: “Las hojas secas de los árboles han abandonado la ubicación esencial para retornar al origen [...] al igual que el anciano que se encuentra en el otoño de su vida” (2005, p. 10). La estación que da fin a la naturaleza marca la cercanía del fin.

Por otro lado, el cuerpo femenino es, a la vez, una alegoría de la montaña y un obstáculo y define el espacio al que los adultos ya no tienen acceso, la juventud, y por ello se hallan confinados a ese mundo oscuro. Se comprende, entonces, que la intención de la obra es cuestionar el proceso de vida que lleva a la muerte en la que la angustia experimentada hace de la vida una experiencia querida (Jolivet, s.f., p. 51), pero inasible, lo cual indica que cada etapa es un periodo imposible de repetir. El pesimismo que envuelve a la obra no deja de parecerse al mostrado anteriormente en los poemas de Jiménez en los que la desesperanza y el absurdo de la vida es imposible de evadir, más no de compartir, razón por la que tanto espectadores como lectores se adentran junto con la obra de arte en la difícil experiencia de existir.

Por último, en “Viejos esperando a la muerte”, los personajes corresponden a cuatro ancianos sentados e inactivos, cuyas miradas parecen estar absortas en la nada o en el paso del tiempo. Ese estado de espera, desde la etimología del verbo, manifiesta entre otras acepciones: “tener esperanza de conseguir lo que se desea”, “creer que ha de suceder algo, especialmente si es favorable” y “permanecer en sitio adonde se cree que ha de ir alguien o en donde se presume que ha de ocurrir algo” (RAE, 2001). De acuerdo con las definiciones, se colige que el objeto de deseo de los cuatro hombres sería la muerte, tras haber experimentado un largo viaje cargado de historias: sus caras curtidas por las arrugas indican ese pasar de los años. Por otro lado, ese “creer que sucederá algo” propone la inacción, el hacer nada, mientras se acerca, igualmente, la nada o lo desconocido; esa inacción es, por lo tanto, la renuncia a la existencia activa y la vejez, motivo por el que “[...] se convierte en una larga espera” (Zamora, 2005, p. 11).

En la misma xilografía los colores marcan las distintas etnias, negro, blanco, indígena, mestizo, rasgos que indican que la muerte no establece diferencias entre sus víctimas: todos tienen las mismas posibilidades de ser elegidos y, a pesar de sus particularidades, cada uno es un ser de la muerte, puesto que “los hombres solo se sienten de veras hermanos cuando se oyen en el silencio de las cosas a través de la soledad”; pero, al mismo tiempo, experimentan la individualidad, la soledad, porque, de acuerdo con Kierkegaard, a la muerte se llega irremediamente solo (Greene, 1955, p. 68).

La obra de Amighetti expone una muerte siempre al acecho; el ser humano se encuentra en contacto con el fin de la existencia, ya sea por vivencia propia o por la de otros, en la que se entremezcla el pesimismo, el absurdo de vivir una vida con un fin definido y la alienación ante una realidad conocida y desconocida a la vez. Es ese mismo humano que debe lidiar con la angustia de sentir la presencia constante de una realidad que bien puede mantener a sus criaturas estáticas o, bien, en la penuria, pensamiento que lo homologa con Jiménez: ambos son sobrevivientes de la muerte, más el mañana trae un nuevo pero conocido reto que consiste en enfrentarla y salir victorioso, puesto que la victoria sobre la muerte significa la mayor de las ganancias, a pesar de lo que piensen los escépticos. El arte, ejemplificado por la poesía y grabados, representa la victoria sobre la muerte que tanto pregona el existencialismo.

Para los artistas mencionados, la muerte es suplicio y aflicción y, como seres humanos que son, ambos experimentan la angustia ante

la incertidumbre de un recorrido cuyo final desconocen, pero que tarde o temprano deberán enfrentar. En este escenario, en el que la vida se construye como una lucha, no queda una alternativa distinta de la resignación o de vivir en la más arraigada de las evasiones; de cualquier modo, cada camino representa un modo de vivir en el que se puede sonreír a la muerte o darle la espalda.

Referencias bibliográficas

- Amoretti, M. (2009). *El discurso existencial de Hanni Ossot*. http://servicio.bc.uc.edu.ve/multidisciplinarias/estudios_culturales/num4/art8.pdf [Consulta: 19/03/2014].
- Baltodano, G y Ramírez, G. (2006). “Max Jiménez: Un retrato del artista moderno”. *Revista de Comunicación del Tecnológico de Costa Rica*, 15, 63-69.
- Chase, A. (2000). *Max Jiménez*. San José, Costa Rica: EUNED.
- (1973). *Max Jiménez*. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Departamento de Publicaciones.
- (s.f.). *La poesía de Max Jiménez*. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHBHmaxjimenez01.htm> [Consulta: 20/03/2014].
- Echeverría, C. (1977). *Sobre Amighetti*. www.franciscoamighetti.com/articulos/articulo8.htm [Consulta: 05/06/2014].
- González, M. (s.f.). *El arte, la muerte, la historia. El problema del tiempo y la historia en las reflexiones estéticas hegelianas*. <http://www.magonzalezvalerio.com/arteymuerte.pdf> [Consulta: 08/06/2014].
- Grene, M. (1955). *El sentimiento trágico de la existencia: análisis del existencialismo*. Madrid: Aguilar.
- Gutiérrez, J. (1999). *Los azules días*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Herrera, B. (1999). *El caleidoscopio estético de Max Jiménez. Max Jiménez: Aproximaciones críticas*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Jolivet, R (s.f.). *Las doctrinas existencialistas. Desde Kierkegaard hasta J.P. Sartre*. Madrid: Gredos.
- Kierkegaard, S. (2005). *Tratado de la desesperación*. Buenos Aires, Argentina: Leviatán.
- Monge, F. (2012). *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.
- Oviedo, M. (2013). Un grabado de Francisco Amighetti sobre la muerte se vincula con obras de otros maestros. http://www.nacion.com/ocio/artes/grabado-Francisco-Amighetti-vincula-maestros_0_1352264834.html [Consulta: 10/04/2014].
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Reuter, J. (s.f.). *Arte expresionista alemán*. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx> [Consulta: 05/06/2014].
- Schopenhauer, A. (2000). *Los dolores del mundo*. Madrid, España: Editorial Sequitur.

- Torregrosa, J. (2010). *La muerte en la pintura: muertos, entierros y "lloronas"*. <http://tallerdejuliatorregrosa.blogspot.com/2010/04/la-muerte-en-la-pintura-muertos.html> [Consulta: 08/06/2014].
- Unamuno, M. (1964). *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires: Losada.
- Zamora, H. (2005). "La vejez y la cercanía de la muerte en la obra de Francisco Amighetti". *Revista Pensamiento Actual*, 5 (6), 5-22.
- (2002). *La influencia del existencialismo en la producción artística de Francisco Amighetti*. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66630515> [Consulta: 04/06/2014].
- (2002). *La construcción de la identidad costarricense en los textos plásticos y literarios de Amighetti*. <http://revistas.ucr.ac.cr> [Consulta: 04/06/2014].

Capítulo 6. El erotismo (grotesco) femenino en la novela *La Turca*, de Jorge Luis Oviedo, y en el corpus escultórico de Leda Astorga

ILEANA PANIAGUA RETANA

1. Introducción

El presente capítulo tiene como finalidad sistematizar y comparar el erotismo (grotesco) femenino, a partir de la representación del cuerpo femenino, en dos producciones artísticas: la novela *La Turca*, del escritor hondureño Jorge Luis Oviedo y un corpus de diez esculturas de la artista costarricense Leda Astorga Mora. Cabe advertir que se dará mayor importancia a las diferencias que a las semejanzas entre los dos textos mencionados, pues en aquellas es donde está la riqueza del trabajo comparativo.

Se parte de una perspectiva teórica diversa, que comprende la teoría del dialogismo y el realismo grotesco de Bajtín, la representación del cuerpo femenino como espacio donde se vive el erotismo, propuesto por Marcela Lagarde, Karen Poe, Claudia Mandel y otros, y la semiótica de la productividad textual de María Pérez Iglesias.

2. Entre la búsqueda del falo y la obesidad sonriente: convergencias y divergencias

Comenzando con las características que acercan a los textos semióticos escogidos, la principal, y que motivó este trabajo, es la representación del cuerpo femenino basado en el Realismo grotesco. Ese

cuerpo femenino es enorme y desproporcionado, cuyas partes más destacadas son: el abdomen, los senos (pezones), las nalgas, muslos y caderas, partes del cuerpo que por siglos han simbolizado la fertilidad tanto femenina como telúrica (de ahí tantas asociaciones de la mujer con la tierra). Esto no quiere decir que la mujer representada por los autores esté supeditada al elemento telúrico y por ende, sea una metáfora de la tierra-mujer fecundada por el varón—con todas las implicaciones de pasividad que esta lectura conlleva—o que se la asocie con lo salvaje y lo irracional que debe dominarse. Esa mujer obesa va más allá de estas lecturas tradicionales.

Al leer la novela *La Turca* y al observar la producción escultórica de Astorga, surge la imagen de una mujer obesa, dominante, muy dueña de sí misma, una mujer que no le importa su apariencia física pues sabe que es atractiva y deseable sexualmente para los hombres, a pesar de su sobrepeso. Ella no se fija en la contextura física de sus amantes, sino en la capacidad que tengan para complacer sus exigencias sexuales, que son tan gigantescas como su cuerpo.

Además, los autores construyen a sus gordas dentro de una atmósfera carnavalesca donde los rebajamientos, los mundos al revés y las ambivalencias son posibles: *La Turca* es el elemento central en las festividades de los pueblos en los cuales vivió; afianzan esta imagen de fiesta las continuas procesiones que provocan los desmayos de la protagonista, su expulsión del pueblo de San Juan del Sur y su boda con Zacatón donde el pueblo y la *Turca* forman parte indisoluble. Para muestra, algunos fragmentos textuales, que ejemplifican claramente esa mezcla entre la vida pública y privada de la protagonista con el pueblo:

[...] pero al final todo el mundo se acostumbró a ella y a los ligeros temblores que provocaban sus repentinas y esporádicas caídas que se convirtieron de pronto en parte del acontecer normal del pueblo (Oviedo, 1988, p. 17).

Media hora después, entre el murmullo de su clientela más indiscreta y las sonrisas cómplices de los jugadores de billar, alcanzó el tercer piso, subiendo a pasitos cortos y haciendo estaciones cada cinco peldaños, para que no se le fuera a estallar el corazón por el esfuerzo y la ansiedad (Oviedo, 1988, p. 47).

A su vez, las gorditas figuradas por Astorga involucran al espectador al hacerlo partícipe de su eroticidad y al trastocar los imaginarios occidentales de esbeltez, recato, posiciones en el acto sexual, manifestación de sus placeres eróticos en lugares públicos; cuyos ejemplos los constituyen “¡Hola!” (imagen 1): una gordita vestida con “baby doll”, se muestra tal y como iría a la cama (a dormir o a realizar el acto sexual), ¡Mmmh! (imagen 8), por su parte, subvierte las normas sobre las manifestaciones amorosas —máxime si son de índole sexual— al masturbar la gorda a su compañero; y “Tomando el sol” (imagen 4), “Rayito de sol” (imagen 9) y “Rayito de luna” (imagen 5) quienes exudan sensualidad con sus posiciones sugerentes. Todo esto sin dejar de lado el elemento de la risa carnavalesca, patente no solo en sus rostros sonrientes sino en los dobles paródicos (como “La bella durmiente y sus tres demonios” [imagen 6]), destacando las zonas erógenas con flores (“Atardece” [imagen 7]) o con “chaquiras” (como en “Rayito de luna”). Todo lo cual revela que el principio de unión entre los planos individual, social y cósmico, materializado en el cuerpo grotesco se cumple en estos dos textos. Otro de los puntos de conexión entre estos códigos semióticos, y que se vinculan con el erotismo (grotesco) femenino estudiado, son *los sentidos corporales*: la vista, el tacto y el gusto.

Se dejarán hasta aquí las semejanzas entre estos dos textos por considerar que ya han quedado suficientemente demostrado, a través de esta investigación, las afinidades entre ellos: la más relevante es el erotismo (grotesco) femenino. Lo que resta es profundizar en la interpretación particular de este intertexto por parte de los autores, ya que, obviamente, tienen diferencias formales y de contenido que merecen examinarse.

La primera diferencia encontrada es el código semiótico aplicado para construir los textos. En el caso de las esculturas de Astorga, ella no las talla ni las esculpe, sino que primero las modela en arcilla para crear un molde en el cual vaciarlas; para este último proceso, utiliza el concreto y la marmolina, materiales poco comunes en la escultura costarricense (predominan las esculturas en piedra, madera y metal) y que constituyen en sí mismos una subversión estilística, junto con el pintado de las mismas. A diferencia de otras técnicas, el modelado es más rico para plasmar los volúmenes, sobre todo al representar la gordura. En una entrevista con la escultora, ella expresó que el modelado en arcilla le permite comunicar con fluidez sus ideas; así-

mismo, comentó que la gordura en sí misma no es un tema sino un medio para comunicarse mejor con el espectador y así compartir su visión acerca de la condición humana, cuyo erotismo es parte integral.

Por su parte, la concreción de la gorda erotizada, según Oviedo, se lleva a cabo mediante el código lingüístico; específicamente, el literario (novela). La novela, dentro de la teoría bajtiniana, se caracteriza por la pluralidad de voces y discursos que no necesariamente comparten las ideologías del autor ni de los personajes; por lo tanto, son zonas de conflicto.

La segunda diferencia —la cual considero primordial— entre la novela *La Turca* y el corpus escultórico de Astorga es la búsqueda insistente del *Falo* en el primer texto, ya que este es el eje del deseo erótico de la protagonista. Para sustentar estas aseveraciones, conviene hacer una pequeña digresión sobre el falocentrismo, sistema que organiza la cultura occidental.

Cubillo, en su estudio sobre las imágenes de la mujer en el *Reperitorio Americano*, define el falocentrismo como un “[...] sistema que considera el falo como símbolo o fuente de poder” (Cubillo, 2001, p. 122, nota al pie de página # 6).

Teniendo claro lo anterior, se entrará de lleno en las relaciones entre erotismo y falocentrismo. Poe hace una interesante teorización sobre la caída del falocentrismo en la novela decadente hispanoamericana; en el capítulo tercero de su tesis doctoral argumenta que en la historia del erotismo se han trazado relaciones de dominio (uno domina y el otro es dominado)¹⁴. La imposibilidad de los personajes masculinos, en los textos decadentistas, de consumir el acto sexual, ya sea por su caída o por la insaciabilidad femenina, obedece —para la autora— a la caída del falo; con todo lo que esto implica: la pérdida del poder, la “feminización” del hombre en el plano sexual y el goce de esta caída por parte del varón¹⁵; lo cual atenta contra el dominio del “amo”:

Pero además, el eros decadente habría posibilitado la inscripción de una sexualidad no centrada en el falo. O al menos, una experiencia erótica en la cual el falo no alcanza, no es nunca suficiente. Una sexualidad que permanentemente pone en cuestión el dominio del macho y que plantea la posibilidad para éste de abandonarse, de perder el dominio. En este sentido es un eros subversivo, que atenta contra el falocentrismo.

¹⁴ Cfr. Poe, 2007, p. 162

¹⁵ Cfr. Poe, 2007, p. 201

Exagerando un poco, los textos parecieran decir que el placer está en todas partes menos ahí donde se lo espera. Lo cual no deja de ser un estímulo para procurarlo (Poe, 2007, p. 236).

Esa pérdida del “dominio de sí” o del poder que la autora entrevé en los textos decadentes y la teorización sobre el eros decadente propuesta por ella permite entender el discurso fálico que atraviesa la novela. En líneas generales —y como se irá apreciando en los siguientes párrafos— la protagonista busca constantemente ese falo, ese poder, ser penetrada; pero a la vez ella sucumbe, se “cae”, se pierde porque su orgasmo¹⁶ es intenso y desmesurado como el mar, como un volcán en erupción o como una percoladora. Entonces, cabe preguntarse: ¿Este texto propone el predominio del falocentrismo o, por el contrario constituye una parodización de ese dominio del sí masculino?

Hay que buscar una posible respuesta en los personajes masculinos, principalmente en Zacatón; porque a La Turca, como personaje femenino y según el falocentrismo, se le permite “perderse” en el orgasmo.

Esa insistencia en el texto por describir el tamaño del miembro viril obedecería a un “fantasma” masculino, a un miedo de impotencia y de la insatisfacción femenina que tanto ha preocupado a los hombres. En la novela, son dos los personajes masculinos que no logran satisfacer plenamente a la protagonista: el marine norteamericano,

¹⁶ Dentro del recuento bibliográfico acerca de la historia del erotismo en Occidente, la autora cita la erótica griega, que exige que el amo, en la relación sexual, tenga siempre el dominio de sí y que nunca ocupe un lugar pasivo. Pero esto supone una contradicción, ya que el sexo, muchas veces, es una pérdida del sí. En este sentido se cita el comentario que Allouch hace al respecto: “[...] tener cuidado de sí empieza seriamente a causar dificultades desde que se trata de abordar el sexo. Es allí, con respecto al sexo que se localizaba preferentemente una evitación muy específica del sí mismo que inventó el amo antiguo. Su cuidado de sí exigía de él que siguiera siendo amo incluso en su sexualidad. Pero como el sexo, a menos que sea de una abrumadora tristeza, es un transporte en que uno se olvida de sí, como no se obtiene más que siendo esclavo de algo que a uno le pesaría decir que se trata de un sí, de un prójimo o de una cosa, como pone en cuestión el anhelo de libertad (eleutheria), ahí el amo está muy fastidiado” (Allouch, Jean. *El psicoanálisis, una eratología de pasaje*. Córdoba: Edelp, 1998, p. 184, citado en Poe, 2007, p. 24). Ese dominio se pierde con el orgasmo, ya que este pone en entredicho el falocentrismo al sacar al falo del juego (cfr. Poe, 2007, p. 173).

por lo reducido de su pene y Zacatón: este último, por gran tamaño del miembro viril. Este último caso es significativo y aquí es quizá donde la lógica falocéntrica del pene como centro de todo erotismo es degradado: podría pensarse que Zacatón es privilegiado por las dimensiones de su pene; sin embargo, es precisamente este aspecto lo que lo aísla de las mujeres, ya que vive resignado a autocomplacerse por el peligro de dañar a alguna potencial compañera:

[...] evocando los consejos de su madre: “no vayas nunca a cometer una barbaridad con semejante cosa que tenés, y pensando en la primera mujer que decidió condescender a sus proposiciones, a pesar de las advertencias que le hicieran sus compañeras y él mismo, la cual estuvo a punto de morir, de no haber sido por la rápida atención que le brindaron los cirujanos del hospital Atlántida. A partir de ese incidente no tuvo más remedio que resignarse y vivir sin mujer y a autocomplacerse (Oviedo, 1988, p. 61).

Esta lamentable situación cambia al encontrarse con la Turca, mujer de grandes dimensiones que se complementa muy bien con él, pero que al ser excitado por la protagonista se desmaya, no logra concretar el acto sexual y después de treinta meses de matrimonio, muere.

La novela juega entonces con esa aparente “potencia” masculina que no es estable (al menos, no en Zacatón), la rebaja al mostrar que en el tamaño del pene no ésta el placer sino en otras partes del cuerpo. Dicho rebajamiento opera tanto en el nivel léxico, al feminizar el nombre dado al pene en el lenguaje popular, en diferentes países centroamericanos: la turca, la picha, la verga, como en el nivel textual:

Y fue en ese preciso instante, en el que ella había creído alcanzar la gloria por vez segunda, cuando se enteró, sin proponérselo, que su alargado amante estaba flácido, desmadejado, suelto de sí mismo, [...] Zacatón le narró entonces su problema con la misma simpleza con que se lo contaba a sus amigos de La barra allá en la Ceiba. [...] Le causaba risa eso de que su querido Zacatón, por tener tan desarrollado el miembro, culminara desmayándose cuando estaba en lo mejor del asunto, porque toda la sangre de su cuerpo tendía a juntarse en el sitio del placer (Oviedo, 1988, pp. 63, 64 y 67).

Lo anterior entrevisto en un plano individual. Extendiéndose al plano social, y teniendo en cuenta el Faló como la simbolización del Poder, otra lectura posible y justificable en el texto es la ostentación del poder económico de la Turca: gracias a las ventas ambulantes y a la recuperación de los bienes confiscados por la municipalidad de San Juan del Sur, ella se enriquece y construye el hotel en Talanga, lo cual la coloca a la altura de otros comerciantes y le permite relacionarse con las personalidades de la política nacional: diputados que llegan con sus “queridas” al hotel los fines de semana, miembros del Gobierno que asisten a su boda con Zacatón, entre otros.

A pesar de ese poder, la protagonista no sólo es *penetrada* genitualmente sino políticamente, al sofocar las ideas comunistas de su prometido por miedo a perder su negocio. Por ello, la penetración de la Turca es la actualización de la penetración cultural, económica y política sufrida en Centroamérica desde la Conquista española hasta nuestros días, con la implantación de bases militares norteamericanas. El intento del marine por penetrar a la protagonista y su reducido miembro rebajan la figura de este otro conquistador ante la exuberancia de Centroamérica; ese intento de conquistarla en lo cultural, al menos. El extracto de la novela que se transcribirá a continuación entretiene la historia de la conquista española (con todos los mitos contruidos por los europeos sobre el Nuevo Continente, virgen como una mujer) con el orgasmo de la Turca podría sentir, evidenciándose así el concepto de la actualización, propuesto por Bajtín:

[...] porque se iba a quedar nuevamente con el deseo de que aquella gigantesca víbora sin ojos ni colmillos venenosos, [...] se anidara en sus callejones de débil angostura, [...] hasta hacerla delirar, como potro sin freno, y hacerla vomitar esos borbollones de aire interior comprimidos en su vientre y expulsados con más estruendo que el de los cañones de los conquistadores españoles cuando llegaron, quinientos años atrás, a estas remotas tierras de indias e indios [...] sin más espíritu de aventura que el de lograr salir vivos a como diera lugar de semejante enredo sin nombre; con más estruendo que el arcabuzazo que le reventara el pecho al cacique Lempira, con más jaleo que la descarga de fusilería que le quitó la vida a Chico Morazán un 15 de septiembre en San José, Costa Rica, con más furia que el golpeteo del oleaje en los acantilados; hacien-

do que sus carnes se movieran como el tempestuoso mar Caribe en las costas de la Mosquitia, y de donde sus atribulados amantes, en un vértigo de incertidumbre y en un atolondramiento sin madre, abandonados por completo a su desgracia como náufragos en alta mar, y sin aliento y con la voz partida en cien mil quejidos, culminaran exclamando, como Colón cinco siglos atrás: “Gracias a Dios que hemos salido de estas honduras”

—“Techumbres de la abundancia corregía ella, con un humor reservado (Oviedo, 1988, pp. 65-67).

Lo anterior permite entrever la inextricable relación, que propone la novela, entre el orgasmo femenino y los hechos históricos hondureños, extensibles a la realidad centroamericana, todo ello mediante el símil de los cañones de guerra, tan potentes como el orgasmo de la protagonista; cumpliéndose la premisa carnavalesca de la actualización y el acercamiento de voces a una zona de contacto familiar, y la extensión del plano individual al plano social e histórico; de ahí el sistema de representación del cuerpo tan desbordante.

Lo erótico y lo político están presentes, también, dentro de la escultura (el corpus seleccionado) de Leda Astorga; aunque hay que señalar que este elemento no es tan explícito dentro del texto escultórico, si se lo compara con la novela analizada. Este trasfondo político de la producción artística de Astorga se observa a la luz de las teorías de género (patriarcado) y sobre los aportes de Foucault sobre el cuerpo humano. Conviene reseñar los lineamientos de cada corriente, si bien entre ellas existen puntos de relación.

Tanto para Foucault como para Lagarde, el cuerpo es un espacio atravesado por lo político, por relaciones de poder y de dominación¹⁷. Es lógico que, dentro del sistema patriarcal, el cuerpo de la mujer sea el más sometido, el más controlado, ya que garantiza la reproducción, no solo de la prole del “pater familias” sino de la ideología machista. Todos los placeres eróticos de las mujeres debían servir al fin de la reproducción; por lo que surgieron múltiples discursos para regularlos por parte de la Iglesia, el Estado y de otras instancias. Al respecto, la antropóloga y feminista mexicana reflexiona acerca del cuerpo y de la sexualidad femenina, a partir de lo planteado por Michel Foucault:

¹⁷ Cfr. Foucault, 1980, p. 32 citado en Lagarde, 2003, p. 200

El cuerpo y la sexualidad de las mujeres son, en efecto, un campo político definido, disciplinado para la producción y para la reproducción, construidos ambos campos como disposiciones sentidas, necesariamente femeninas, irrenunciables. El cuerpo de las mujeres es un cuerpo sujeto y, ellas encuentran fundamento a su sometimiento en sus cuerpos, pero también su cuerpo y su sexualidad son el núcleo de sus poderes (Lagarde, 2003, p. 200)

Esta última oración podría dejar abierta la posibilidad entonces, de una liberación de lo impuesto por el patriarcado, ya que el cuerpo —propriadamente, el cuerpo femenino— es un espacio de resistencia, tal como lo sugirió Mandel (2006, p. 17). Aquí es donde el erotismo juega un papel importante para esa liberación, esa resistencia.

A propósito de *La historia de la sexualidad* de Foucault, Poe explica que la sexualidad, tal como la entiende el teórico francés es una construcción histórica, de carácter normativo y disciplinario que se reduce a la genitalidad: “Es decir, que los placeres están circunscritos a una geografía corporal que centra la obtención del placer en los genitales y el modelo del orgasmo, castigando como desviaciones o perversiones toda la gama de posibilidades que escapan del mencionado modelo” (2007, p. 17).

Esa limitación de los placeres sexuales a los genitales es observable en el caso de la Turca, al buscar la obtención del placer erótico en la penetración (pene-vulva). En el caso de la escultura de Astorga, esa territorialización del placer y su ubicación exclusiva para la procreación no es posible; de ahí lo político en su producción artística, porque mediante los cuerpos de las gordas y la manifestación de sus placeres opera una lucha en contra de esos mandatos culturales, que sujetan a las mujeres en cuanto a su erotismo y en cuanto a las representaciones corporales.

Por ejemplo, en “Gordita rica” (imagen 10), la zona donde se ubica el placer erótico no se restringe a los genitales sino que, como se aprecia en la figura, son los senos (debidamente estimulados por el amante) los que desbordan ese placer; otro caso de *desterritorialización* del placer lo constituye “¡Auuuuu...!” (imagen 3), al materializar a los dos participantes de los “juegos de Venus” en pleno gozo, sin mediación genital alguna: las caricias del varón-demonio son las que lo llevan al orgasmo (¡Auuuuu!) y a su compañera también.

Las gordas materializadas por la escultura se asumen como sujetos eróticos y están felices con su cuerpo, pues sólo aceptándolo y no re-

primiendo su erotismo (energía con la que nace todo ser humano) es como lo podrán compartir con el otro, aunque no dependan tanto de él: “Rayito de sol” y “Rayito de luna” así como el resto de esculturas que representan a gorditas solas subrayan esa erotización femenina, esa obtención del placer sin la presencia del otro.

Si el cuerpo es un espacio de lucha política, entendido lo anterior como la resistencia a la regulación de los placeres y el erotismo por parte de los centros del poder (llámese Estado, Iglesia, instituciones de salud, etc.), la producción de Astorga es política porque deconstruye la visión perfecta del cuerpo humano¹⁸; a la vez que expresa, de una forma cómica que no por ello está exenta de choque, el erotismo de las parejas o de las gorditas solas en espacios públicos, como en el caso de “¡Hola!” que muestra una faceta del ser humano que muchas veces se desea esconder, o como “Mmmh...!” donde la pareja se entrega al placer sexual en un lugar público (tal como lo sugiere la vestimenta) haciendo caso omiso a las normas sociales que prohíben las escenas amorosas y mucho menos, las de contenido sexual.

A través de esta disertación hemos expuesto la diferencia fundamental entre los dos textos semióticos analizados: la protagonista de la novela *La Turca* busca incansablemente a un hombre cuyo miembro viril le provea satisfacción sexual; por lo que la diégesis se estructura en torno al discurso falocrático, tanto en el nivel individual como político-ideológico; mientras que las gorditas astorgianas se asumen como eróticas sin depender tanto del otro, ni de su fallo: “Rayito de luna” con su postura sensual y su boca irradian erotismo,

¹⁸ Tal como lo señala el artículo de Claudia Mandel Katz, acerca de la representación de la mujer en las artes plásticas de Costa Rica, es imposible desligar los proyectos político-ideológicos del Estado con las representaciones de ese cuerpo: en las producciones artísticas analizadas por la autora, que van desde 1880 hasta 1949, la figura femenina (generalmente, la madre) representa a la Patria, al amor que deben los ciudadanos manifestarle a esa Madre Patria, o también constituye alegorías de la libertad, las artes, la belleza, la homogeneidad racial del país, entre otros; ideologías que el Estado intenta inyectar en la sociedad. Al respecto, léase: Mandel, Claudia. “La representación de la mujer en las artes plásticas (1880-1949). *Revista Herencia*. Vol. 17, número 1, pp. 49-80, 2005, donde hace un minucioso análisis de la formación de los Estado-Nación y cómo las producciones simbólicas (entre ellas las artes) contribuyen a plasmar los imaginarios, proyectos políticos e ideológicos que permitan consolidar ese Estado-Nación. En el caso específico de la figura femenina, léase pp. 64-75.

semejante a “¡Hola!”, “Rayito de sol” y “Tomando el sol”. Ahora, el análisis se enfocará en las esculturas que materializan a parejas en “divertimentos eróticos”, ello con el fin de que la diferencia entre la novela y la escultura de Astorga esté mejor cimentada.

El conjunto escultórico “El demonio feliz y el ángel también” presenta a simple vista el “fuera de juego” del pene masculino: no se ve por ningún lado, lo que no significa que no está ahí; pero no es el centro del placer, como se detallará. El ángel, tomando en cuenta la observación de la pieza, subvierte la posición impuesta por el patriarcado de hombre-arriba y mujer-abajo, y la expresión de los placeres sexuales femeninos; al colocarla arriba y sobre el demonio, a la vez que este ángel materializa en su rostro sonriente la plenitud del goce. Sin embargo, la mujer no toma el poder total y avasallador de la relación (el falo como símbolo del poder) ni se observa tampoco que el hombre —en este caso representado por el demonio— sea dominado ni ocupe el lugar tradicionalmente asignado a la mujer; pues, él también goza y participa de ese juego erótico al tocar a su compañera y al mirarla pícaramente: esta escultura constituye un ejemplo de la pérdida del sí y la desterritorialización del placer sexual, pues el placer no se centra únicamente en el falo, sino en la cara, la mirada, la piel, los pezones del ángel, etc. Ambos actores viven por igual su erotismo sin que medie una jerarquización.

“¡Auuuuuu!” constituye otro ejemplo de la caída del falocentrismo, al concretar a dos amantes (especialmente, la mujer) que no necesitan del pene para obtener placer sexual: ambos llegan a la cúspide orgásmica prescindiendo de la penetración porque la liberación del orgasmo —me atrevo a decir— se manifiesta, en el hombre, por la articulación del ¡uuuu! lujurioso y sensual, mientras que en la gordita se aprecia por la posición de su cuerpo, las redondeces de éste que se repiten en las nubes, en su rostro apacible y en su pezones rojos y erectos que materializan el goce sexual.

En la siguiente escultura “¡Mmmmhhh...!” el falo, si bien no es visible, se hace presente en la mente del observador al leer la posición de la mano femenina dentro de la pantaloneta de su compañero para masturbarlo, lo que le proporciona placer a ambos. Si se la compara con el resto de las esculturas analizadas, la presencia fálica es mayor, pero no dominante; comparada con la novela, más bien el falo es ocultado, más implícito; porque desde el título hasta las descripciones textuales subraya el discurso falocéntrico de *La Turca*.

La protagonista de la novela busca incansablemente a un hombre con el falo desarrollado; además, la Turca es quien goza: al menos el

texto no evidencia algún goce por parte de sus amantes (el marino, Zacatón y los enanos), sólo se sabe que era deseada por los niños y adolescentes de los pueblos donde ella vivió. Por su parte en “¡Mmmh...!” los amantes gozan por igual: el gordo lo refleja en su rostro al recibir la “caricia” de su amante y ésta, por el sólo hecho de masturbarlo. Podría decirse que tanto él como ella pronuncian ese ¡Mmmh...! placentero, motivado por el contacto familiar e íntimo en el que los dos se encuentran en el mismo nivel, pues no se trata de la típica posición hombre-arriba, mujer-abajo ni de la sustitución de la mujer en la jerarquía sexual sino en la horizontalidad de las figuras, que les permite no sólo disfrutar equitativamente del erotismo sino de todas las oportunidades que la vida les ofrece.

Por último, en “Gordita rica” opera esa ambivalencia fálica, ya que la posición de la pareja sugiere una posible penetración coital, pero no se puede estar completamente seguro: queda entonces a criterio del espectador su interpretación. Lo que sí puede decirse es que existe otro punto corporal que les procura placer a ambos: el seno de la gordita que es acariciado con los labios del varón. Otra vez, el rostro pleno y sonriente de la mujer es la que comunica al espectador el goce sexual de esta.

A la hora de contrastar la presencia del falo en el texto literario y el texto escultórico, puede notarse que el discurso falocéntrico recorre la novela de Oviedo de principio a fin; por el contrario, en la producción escultórica de Astorga el falo como lugar del placer es casi inexistente (en ¡Mmmh...! y en “Gordita rica”, aunque esté sugerida la presencia fálica, el placer erótico no se circunscribe exclusivamente a ésta o por lo menos, el placer sexual se distribuye en otros lugares, tales como la boca, el rostro sonriente en ambos actores y los pezones).

Así confrontados ambos textos artísticos, el literario y el escultórico, queda ahora por sistematizar lo que podría llamarse el Erotismo (grotesco) femenino, dar algunas conclusiones sobre las dos obras analizadas y señalar algunos problemas que se presentaron en la marcha de este trabajo; que pueden ser abordados en estudios posteriores.

3. Hacia una sistematización del erotismo (grotesco) femenino: conclusiones

Luego del análisis realizado a los textos semióticos escogidos, *La Turca* y el corpus escultórico de la costarricense Leda Astorga, ha

llegado el momento de sistematizar lo que se ha propuesto en esta investigación como erotismo (grotesco) femenino; pero antes de continuar, hay que hacer algunas observaciones:

La primera, y la más relevante, es el uso del término “grotesco”, que usualmente tiene una significación negativa; en este caso, la palabra se relaciona con el sistema de imágenes propias del carnaval —más concretamente, del Realismo Grotesco, que alude a su vez a un tipo de pinturas encontradas en grutas (de ahí su nombre).

La segunda observación pertinente consiste en que, como se ha visto a través del análisis los textos, este tipo de erotismo tiene puntos convergentes y divergentes; por lo cual es difícil apreciar ese erotismo como algo homogéneo —después de todo, si el erotismo es una construcción social atravesada por la imaginación, como anota Octavio Paz en *La llama doble* tiene que manifestarse de múltiples formas— sino con matizaciones, siempre unido por las coordenadas del carnaval (Aquí tomo prestadas —un poco modificadas— las reflexiones teóricas de Bajtín sobre el género literario, pues no se puede hablar de géneros estables temporal y espacialmente, sino que ellos portan el principio del arcaísmo y la actualización, es decir, conservan los lazos con los géneros antiguos sin por ello renovarse constantemente).

Hablar del erotismo (grotesco) femenino sin relacionarlo con el Realismo Grotesco es imposible: tanto la Turca (y los demás personajes) como las gordas modeladas por Astorga presentan las características del sistema de imágenes carnalesco: cuerpos voluminosos e inmensos, los órganos que remiten a lo bajo corporal (nalgas, senos, bocas, narices, barrigas, penes, entre otros) son grandes y sobresalen del resto del cuerpo; estos órganos ligan el plano individual con el plano cósmico y social. Asimismo, esa monumentalidad plasma la gran energía erótica de las protagonistas, reforzada ya sea por las asociaciones con las fuerzas marinas o telúricas (los volcanes) o por la postura de los cuerpos, gestos faciales e incluso los colores (por ejemplo, los pezones rojos y erectos) y los accesorios (como en el caso de “Rayito de Luna”, las chaquiras puestas en su vello púbico).

Todo ese erotismo desmesurado como el cuerpo de esas gordas tienen un intertexto: las representaciones de las diosas neolíticas de la fertilidad, cuyo ejemplo paradigmático lo constituye la “Venus de Willendorf, (imagen 11) y su vínculo con las fuerzas regeneradoras de la tierra, donde todo nace y muere (de ahí su ambivalencia. Como parte de esa lógica cíclica, posibilitadora de la continuidad sobre la

tierra, el erotismo contiene en sí mismo el principio de vida y muerte: vida porque, como lo decía Paz en el ensayo citado arriba, promueve la unión de los cuerpos para crear a otro ser vivo, pero sin circunscribirse únicamente a esta función¹⁹.

La ambivalencia del erotismo (grotesco) femenino va más allá de la oposición vida-muerte: los participantes al acto sexual son rebajados y enaltecidos; sus vidas privadas salen a la luz pública para demostrar que muchas veces, las imposiciones sociales son falsas; por ejemplo, Zacatón, Varecuete y los enanos, descritos en el texto como seres feos, enfermizos, tímidos y hasta “maricas” tiene una vitalidad que contrasta grandemente con el marino norteamericano, cuya impotencia provocó su trágica muerte. Lo sensorial juega un papel importante porque le confiere ese viso de materialidad al texto (en las esculturas es más notoria la representación de los sentidos de la vista, tacto y gusto) donde los sentidos se confunden, los placeres eróticos y gastronómicos se trasponen (¡Gordita rica!)

Los partícipes del erotismo (hombres y mujeres) son construidos como individuos satisfechos con sus cuerpos: gordos, flacos, altos, pequeños, feos, etc, pues lo que realmente importa es el goce sensual, el carácter lúdico del sexo y lo sensorial. Los textos analizados no se guían por los cánones clásicos ni patriarcales de cuerpos bien proporcionados y perfectos, cuyos remitentes son, en el caso de las mujeres, obras de arte clásicas griegas o representaciones de la Virgen María (pureza) sino que los autores se nutren de lo cotidiano y no de idealizaciones. Los encuentros amorosos no son descritos de una forma sublime; dentro de la narración el lenguaje familiar y grosero, la risa, lo cómico están presentes al describir orgasmos y órganos del cuerpo que participan del coito.

Las gordas que se han examinado poseen, en general un doble papel, pues son sujeto y objeto del deseo: la Turca es buscada por los “cipotes” para experimentar los placeres carnales, ya sea por primera, cuarta, quinta o sexta vez (la cantidad de muchachos que hacían filas larguísimas en las afueras de su casa todos los sábados dan fe de ello) y es sujeto porque, a través de los narradores y de ella misma, da a conocer sus orgasmos y la construcción de su amante ideal. Las gordas de Astorga, por su parte, irradian sensualidad, son sujetos plenos que se sienten felices con sus cuerpos y su erotismo sin depender tanto del Otro; lo que sí ocurre con la protagonista de *La Turca*.

¹⁹ Cfr. Paz, 1993, p. 17

Uno de los puntos que llaman la atención del trabajo de la antropóloga mexicana Marcela Lagarde, *Los cautiverios* es la asimetría y la relación vertical entre el hombre y la mujer en cuanto al erotismo y la saber erótico se refiere: la mujer en la lógica patriarcal y falocéntrica no posee el saber erótico, siempre es el otro (el hombre) quien se lo da (cfr. Lagarde, 1992: 217). Los análisis a los textos seleccionados indican una propuesta hacia el autoconocimiento de los cuerpos y sus placeres, libre de sublimidades al acto sexual y las construcciones corporales con referentes al canon clásico occidental que otros autores utilizan en sus textos, por ejemplo, Belli, Istarú, Macaya y otros.

A pesar de haber demostrado que la Turca necesita del Otro (más específicamente del falo del Otro) para asumirse como sujeto erótico, ese Otro (el hombre) no le da ese conocimiento erótico, pues ella lo obtiene por sí mismo, los amantes (Zacatón, Varecuete) son instrumentos que le permiten acceder a tal para luego transmitirlo a los otros (los “cipotes”). Las gordas de Astorga se asumen en su eroticidad, no necesitan que nadie les revele ese saber (lo pueden obtener por sí mismas, ¿masturbándose? Para compartirlo con sus eventuales amantes).

Se propone que dentro de la narrativa centroamericana²⁰ ha existido un continuum en cuanto a las representaciones del cuerpo femenino y del erotismo: 1) el canon patriarcal (pregona la belleza delicada y la asexualidad de la mujer, sin que esta se represente); 2) la recuperación de la voz femenina con respecto a su cuerpo y sus placeres, pero utilizando los referentes del modelo patriarcal del cual se quieren alejar; y 3) el Realismo grotesco, donde se ubicarían las dos prácticas significantes estudiadas, que buscan la inversión de roles, normas sociales y construcciones rígidas y perfectas del ser humano; además, y tomando prestadas las palabras de Poe, esas nuevas manifestaciones de lo erótico buscan, sobre todo la liberación de los sujetos, la desposesión del sí, la desterritorialización del sexo, mediante la risa y la lógica del carnaval.

Ese erotismo (grotesco) del cual se ha intentado trazar sus características y su ubicación en las producciones artísticas centroamericanas forma parte de un proceso contestatario que se enfrenta a las normas sociales y que busca la liberación de los sujetos en todos los ámbitos de su vida.

²⁰ No se puede extender esta aseveración hacia las prácticas pictóricas y escultóricas, por ejemplo, de la región centroamericana porque no tengo formación en historia del arte para investigar si efectivamente hay una evolución del erotismo en las artes plásticas.

Asimismo, se está consciente de la existencia de otras formas de expresar lo erótico y que operan como espacios de resistencia, como el homosexual (principalmente el lésbico), el erotismo en el cuento “Solítitos en todo el universo” del salvadoreño Horacio Castellanos; que merecen ser estudiados a profundidad.

Quizás hubiera sido más rico estudiar estos textos (la novela de Oviedo y las esculturas de Astorga) en comparación con las obras de Gioconda Belli o Ana Istarú para apreciar mejor los puntos divergentes en el tratamiento del erotismo femenino y las representaciones del cuerpo femenino. Queda, pues el camino trazado para una futura investigación en esa línea, que será muy extensa y “osada”.



Imagen 1.

¡Hola...!

Escultura en concreto sólido pintado al óleo.

Dimensiones: 61 cm x 44 cm x 29 cm

Año: 1996.



*El demonio contento...
y el ángel también*

Imagen 2.

El demonio feliz y el ángel también
Escultura en concreto sólido pintado al óleo.

Dimensiones: 50 x 50 x 78 cm

Año: 1996.



¡Auuuuu!

Imagen 3.

¡Auuuuuu...!

Escultura en concreto sólido, pintado al óleo.

Dimensiones: 25 cm x 40 cm x 39 cm

s. f.



Imagen 4.

Tomando el Sol
Concreto sólido pintado al óleo.
Dimensiones 34 x 65 x 40 cms.
s. f.



Imagen 5.

Rayito de Luna

Escultura en hormigón armado vaciado en hueco, pintada al óleo.

Dimensiones: 55 cm x 38 cm x 39 cm

Año: 1996.

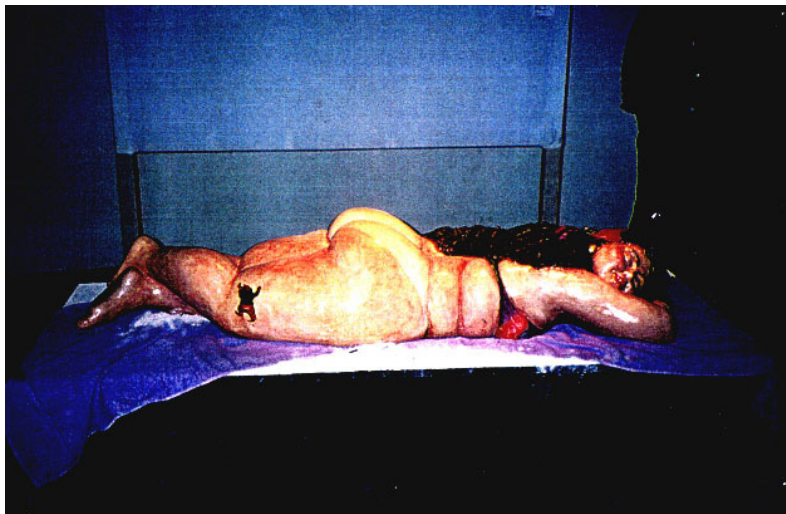


Imagen 6.

La bella durmiente y sus tres demonios
Escultura en hormigón armado vaciado en hueco, pintada al óleo.
Dimensiones: 180cm x 70 cm x 35 cms.

Año: 1993.

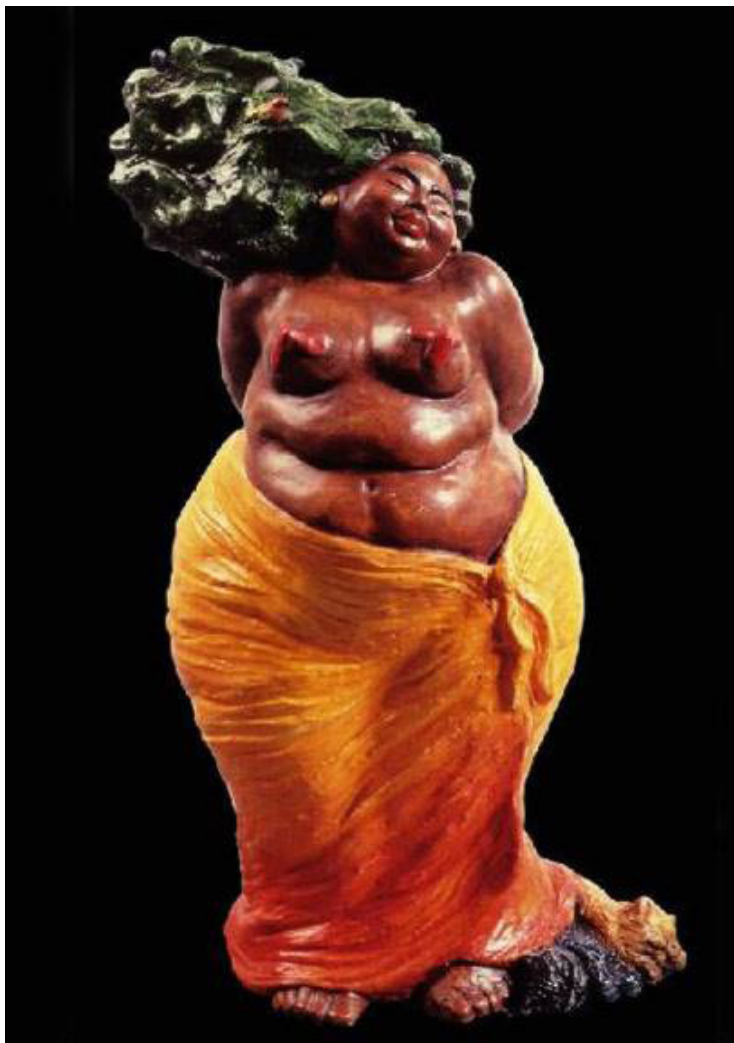


Imagen 7.

Atardece

Escultura en concreto sólido pintado al óleo.

Dimensiones: 52 cm x 40 cm x 25 cm

Año: 2000.



Imagen 8.

Mmmmmhhh...!

Escultura en concreto sólido pintado al óleo

Dimensiones: 19 cm x 39 cm x 30 cm

Año: 2003

**Imagen 9.**

Rayito de sol

Escultura en concreto sólido pintado al óleo

Dimensiones: 28 cm x 30 cm x 30 cm

Año: 1991, 1988



Imagen 10.
¡Gordita rica....!



Imagen 11.

Venus de Willendorf

Marmolina sólida pintada al óleo.

Dimensiones: 33 x 38 x 34 cms.

s.f.

https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Willendorf

Autor: anónimo

Fecha: 20 000 a. C.

Museo: Museo Pigorini de Roma.

Características: 10.5 cm

Estilo: Prehistoria

Material: Piedra calcárea

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2002). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Letras cubanas.
- Cubillo Paniagua, R. (2002). "Las representaciones del cuerpo femenino en Sofía de los presagios de Gioconda Belli". *Revista Reflexiones*, 82 (2), 105-112.
- (2001). *Mujeres e identidades: las escritoras del Repertorio Americano (1919-1959)*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Duch, L. y Mèlich, J. C. (2005). *Escenarios de la corporeidad. Antropología de la vida cotidiana 2/1*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- González de Ávila, M. (2001). "Sobre literatura y comparación". *Letras de Deusto*, 31 (92), julio-setiembre.
- Información sobre Leda Astorga y sus esculturas en: http://madc.ac.cr/madc_old/madc/artistas/castor.html [Consulta: 27/10/2006].
- Jofré Berríos, M. A. (1990). *Teoría literaria y semiótica*. Santiago: Editorial Universitaria, Universidad de la Serena.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2003). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1996) *Identidad de género. La construcción de las humanas. Capítulo 3 de Estudios Básicos de Derechos Humanos IV*. Laura Guzmán y Gilda Pacheco (comp.). San José: Instituto Interamericano de Derechos Humanos-Comisión de la Unión Europea, pp. 85-124. file://A: /5_NOCIONES Y DEFINICIONES BÁSICAS.htm. [Consulta: 22/04/2005].
- (1992) *Identidad y subjetividad femenina* (Memorias). Managua: Puntos de encuentro.
- Mandel Katz, C. (2006) *Un mapa del cuerpo femenino y su reconstrucción en las artes visuales contemporáneas*. Tesis de maestría. Universidad de Costa Rica.
- (2005) "La representación de la mujer en las artes plásticas (1880-1949)". *Revista Herencia*, 17 (1), 49-80.
- Oviedo, J. L. (2005) *La Turca*. Tegucigalpa, Honduras: Editores Unidos.
- Paniagua Retana, I. "Entrevista con la escultora Leda Astorga Mora" (vía Internet) Día: 18 de Agosto de 2008. Hora: 4:00 p. m.
- Paz, O. (1999). *La llama doble: Amor y erotismo*. México: Editorial Planeta Mexicana.
- Pérez Iglesias, M. (1981). "La semiología de la productividad y la teoría del texto en Julia Kristeva". *Revista de Filología y Lingüística*, 7 (1/2), 59-77.
- Poe Lang, K. (2007). *Eros pervertido. Erotismo, cuerpo y autoficción en la Novela Decadentista Hispanoamericana*. (Tesisdoctoral) Universidad de Costa Rica.
- Vega, M. J. y Carbonell, N. (1998). *Literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredós.

Capítulo 7. El teatro de José Basileo Acuña: texto e ilustración

OLGA MARTA MESÉN SEQUEIRA
RUTH CUBILLO PANIAGUA

1. Introducción

A finales de 2011, la Editorial de la Universidad de Costa Rica publicó las *Obras completas* de José Basileo Acuña Zeledón. Don José Basileo nació en 1897 y falleció en 1992; es decir, tuvo una larga vida y además una fructífera actividad creativa en el campo de las letras, aparte de una serie de experiencias muy enriquecedoras que alimentaron su vida, como la docencia, los viajes, la participación en la Logia Teosófica, y otras más.

Señalaba la editora de sus obras completas, la Dra. Peggy von Mayer Chaves, que no obstante haber recibido don Basileo muchos reconocimientos de la institución académica oficial, entre ellos el premio Magón en 1983 (máximo galardón con que el país reconoce a quienes han entregado su vida al servicio de la cultura), se encontró muy pocos estudios académicos sobre su obra e indicaba que la crítica lo había mantenido relegado y en el olvido, no obstante ser su obra muy vasta y erudita; situación que le resultaba, a todas luces, paradójica y contradictoria. Por eso, ella llamaba la atención sobre la necesidad de “[...] difundir, dar a conocer, explorar, [y] analizar una obra tan multifacética (Von Mayer, 2011, p. xviii), como la de Acuña Zeledón.

En 1972, salió publicado bajo el título de *Máscaras y Candilejas*, un libro con once piezas de teatro de “naturaleza variopinta” (2011, p. ii), en palabras de la editora ya mencionada. Esta publicación pasó inadvertida para los grupos teatrales. Hasta donde tenemos conocimiento, ninguna de las piezas de ese *corpus* fue puesta en escena, situación que, lamentablemente, se mantiene hasta el día de hoy. Es

posible que uno de los factores que contribuyeron a que esa situación se diera, es el que se señala en el informe final (2009) rendido por la editora, Von Mayer Chaves. Dice ella: “Es de muchos conocido que el autor solía publicar sus libros, por su cuenta y acostumbraba regalarlos entre sus allegados. De modo que el mecanismo de circulación era mínimo” (Von Mayer, 2009, p. 5). Otra razón que, a nuestro juicio, dejó sus obras sin esa importante fase a que aspira todo autor teatral (como lo es la puesta en escena de sus creaciones dramáticas), es que por esas fechas, el montaje de obras de autores nacionales se volcó hacia los más conocidos como Alberto Cañas, Samuel Rovinski y Daniel Gallegos y dejó aparcados a los otros, que se fueron quedando por ahí, sin que se les tomara en cuenta ni en ese momento ni más adelante. Cabría, además, pensar que algunas de las obras compendiadas con el título ya indicado, *Máscaras y candilejas*, podrían haberse considerado ofensivas a la moral tradicional, según los cánones de la época. Las dos piezas (*Bajo llave* y *El viaje*) a las que nos vamos a referir en esta ocasión, son de 1968, cuando todavía operaba, según tenemos entendido, la Oficina de Censura de Espectáculos Públicos, adscrita al entonces Ministerio de Gobernación y Policía, que probablemente no hubiera permitido que se pusieran en escena.

Nos interesa muchísimo destacar la participación que tuvo en esa publicación el escultor, pintor y dibujante costarricense Juan Manuel Sánchez, nacido en 1907 y fallecido en 1990; también premio Magón, como don Basileo (1982). Como bien sabemos, el Maestro Sánchez fue uno de los artistas plásticos más importantes del país. Como dice Ana Sánchez Molina (2011), quien ha estudiado la obra de este artista de la plástica, “él narraba con la línea”; una línea de trazo muy sencillo, suave y redondeado.

Parte importante de la obra del maestro Sánchez se puede ver en el Museo de Arte Costarricense, en la sala permanente que lleva su nombre, ya que este Museo recibió, en 1998, de la señora Berta Solano, esposa de Sánchez, una donación de más de cuatro mil obras de este reconocido artista.

Al rescatar para este trabajo los dibujos que el insigne artista hizo para las dos piezas que nos ocupan, no solo tenemos oportunidad de poner en diálogo la ilustración con el texto de Acuña Zeledón, sino que también podemos recordarlo en una de sus facetas más destacadas: la relación dibujo-texto, pues él fue el ilustrador de importantes publicaciones, como el *Repertorio Americano*, la revista *Farolito*, la

cuarta edición de *Los cuentos de mi tía Panchita* de Carmen Lyra, *Versos para niños* de Emma Gamboa, *El moto* y *Cuentos grises* de Gagini, *Mulita mayor* de Carlos Luis Sáenz y otras muchas obras más.

El hecho de que las piezas estén ilustradas y que los dibujos aparezcan inmediatamente después del título de las obras, implica, entre otras muchas consecuencias, que el texto de Acuña nos va a llegar mediatizado, porque en la lógica “normal” de la lectura, lo que el lector se encuentra de entrada es un dibujo y se ve, de golpe, incitado, diríamos casi obligado, a detenerse y hacer un ejercicio especulativo y de reflexión; es decir, los dibujos son su pasaporte visado y su *boarding pass* para el viaje por el texto de Acuña Zeledón. Y siguiendo esa analogía, así como el viajero no puede desechar los documentos del viaje, tampoco puede el lector deshacerse de la ilustración del maestro Sánchez.

La palabra “ilustración” etimológicamente significa iluminar, sacar a la luz, divulgar y mostrar; y, en esta oportunidad, veremos cómo lo hace el maestro Sánchez. Los elementos ilustrativos pertenecientes técnicamente a lo que se conoce como paratextos, son fundamentales en este caso. Sabemos que la crítica literaria no había sido muy adicta a detenerse en las ilustraciones de los textos o en otros detalles paratextuales, pero desde hace ya algunos años a estos elementos se les está prestando mucha mayor atención.

En el caso que nos ocupa, podemos afirmar que estos dibujos no son elementos accesorios, subsidiarios o auxiliares sino que se integran a la lectura total, porque han sido insertados dentro del terreno acotado del texto de Acuña, lo cual significa que, como lectores, no podemos prescindir de ellos. Al menos así lo creemos, porque son ilustraciones elaboradas específicamente para la pieza teatral y no tomadas de otras fuentes ajenas al texto por Acuña Zeledón. Esto implicó que una persona ajena al texto (el maestro dibujante), fuera convocada por Acuña Zeledón para que le diera a los lectores, y por qué no, a quien estuviera interesado en una puesta en escena, una primera impresión del texto, por medio del dibujo. Por lo tanto, hay una relación intrínseca, una fusión alquímica entre las dos creaciones: el texto y el dibujo.

En principio podríamos decir que si bien el texto tiene su propia independencia, no sucedería lo mismo con el dibujo, que fue hecho para ese texto concreto. Aunque, también es cierto, y esto podría

parecer paradójico con lo que acabo de decir, al ser el dibujo el resultado de una lectura distanciada del texto de Acuña hecha por el maestro Sánchez, hay entre el dibujo y el texto una zona que los separa. Pero en todo caso es una zona imantada.

De lo dicho se puede concluir que el hecho artístico que significó la ilustración de los textos que hoy nos ocupan, no puede verse, entonces, como un adorno al texto, es decir como un asunto meramente estético, sino que nos permite establecer la dinámica de un diálogo o interacción entre las obras de estos dos maestros; y es difícil dejar de preguntarse y especular sobre los posibles motivos que tuvo el dibujante para privilegiar determinados elementos y en cambio, desear otros; la forma en que imaginó a los protagonistas, el énfasis en la gestualidad; o por qué no los dibujó y prefirió acudir a símbolos conocidos universalmente para dejar la lectura librada al conocimiento, imaginación e interpretación del lector. Maite Alvarado (2006) nos habla de la ilustración como aquella imagen que ancla el texto, dándole *volumen* o *jerarquizando* ciertos momentos o pasajes; y eso es lo que vemos en las ilustraciones de Sánchez.

Ahora bien, si partimos del criterio de que la literatura comparada es, en términos generales, una manera o modo de estudiar la literatura, es lógico pensar que podemos echar mano a distintas herramientas que nos ayuden en esa tarea. En este caso, tendremos muy presente la noción de la intertextualidad, tal como la entiende José Enrique Ramírez Fernández (2001); es decir, las relaciones entre distintos textos y la apertura que este autor manifiesta cuando dice que no está en contra de que el mecanismo de la intertextualidad se ensanche a otras artes como la música, la plástica, etc²¹. ¡Qué bien que se vaya entendiendo esa integración, que casi nos parece obvia!, porque en la situación que nos ocupa tenemos frente a nosotros una ilustración y un texto literario-dramático que comparten una zona imantada como ya dijimos.

En cuanto a las áreas temáticas que abordaremos en esta ocasión, nos centraremos en los modelos femeninos y masculinos que podemos reconocer en las dos piezas de Acuña Zeledón, modelos en los cuales sopesaremos la carga de la tradición cultural y de las diferencias sociales, culturales y económicas, que han incidido en su construcción y que, concomitantemente, han generado distintas formas de enajenación, extrañamiento o exclusión, en una doble vertiente: una social y otra personal, mental-emocional, como la que se mani-

²¹ Cfr. pp. 78-79

fiesta en el personaje Carlos, en la obra *El viaje* o en la empleada doméstica, en *Bajo llave*.

Dado que Acuña Zeledón fue un hombre que logró un gran desarrollo intelectual, moral y espiritual; que enriqueció su vida con viajes y largas estadías en países muy diversos, como Estados Unidos, Inglaterra, Francia o la India, donde tuvo experiencias muy disímiles y llenadoras, creemos ver en sus obras, no la reafirmación de un determinado comportamiento, sino una invitación a los lectores/espectadores a la reflexión o a la crítica de las distintas situaciones generadas en la coexistencia íntima de la pareja, la vida familiar y la convivencia social, que algunos autores, en las décadas del cincuenta y del sesenta, empezaron a mostrar con más frecuencia y que ponían al descubierto las dificultades de la convivencia humana, especialmente cuando se comparten espacios reducidos (la alcoba, la casa, en general), donde las personas viven la intimidad y hacen uso de herramientas de comunicación muy propias y quizá “únicas” (gestos, sonidos, miradas, poses, palabras modificadas, etc.).

En Costa Rica, tenemos algunos ejemplos: *Preludio la noche*, de Enrique Macaya Lahmann, escrita en 1935 (publicada en 1971); *El héroe*, de Alberto Cañas (escrita en 1956); *Gobierno de alcoba*, de Samuel Rovinski, (estrenada en 1967); *La casa* (escrita en 1962), *La colina* (escrita en 1968) y *Punto de referencia* (escrita en 1971) de Daniel Gallegos; *La voz*, de Carmen Naranjo y otras. Fuera de nuestras fronteras, también, tenemos ejemplos de obras que alcanzaron renombre, como *Un delicado equilibrio* (1966) y *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1961-62), de Edward Albee, *La fiesta de cumpleaños*, de Harold Pinter, de 1959, o si nos vamos más atrás, tendríamos que mencionar a Sartre con *A puerta cerrada* (de 1944).

Todas estas piezas tienen, entre otras, dos características muy importantes, que también vamos a encontrar en las dos obras de Acuña Zeledón: por una parte, necesitan un validador, alguien que vea, con cierta distancia lo que está sucediendo. Es lo que Alberto Mira reconoce como el *perverso voyeurismo* (2010, p. 50). La otra característica es que las parejas practican una serie de “rituales” falsos o falseados que ayudan a dejar al descubierto la “verdad” íntima.

Bajo llave y *El viaje*, de Acuña Zeledón, habría que insertarlas dentro de esa gran corriente que estaba en ese momento, de cierta manera, conmocionando el teatro intimista, en distintas partes del mundo. Particularmente estas dos obras de Acuña son de una gran violencia verbal y física que culmina con la muerte también violenta

de uno o más personajes, en el espacio reducido del hogar, en donde es el lector/espectador el único que tiene un panorama más o menos completo de los hechos y por lo tanto deviene en el único testigo que conoce la “verdad”, porque, como un intruso nunca delatado, ha penetrado en la intimidad de la casa.

La dupla formada por *Bajo llave* y *El viaje* está hermanada por varias razones: ambas obras son dramas en un acto, de muy corta duración, donde, consecuentemente, el conflicto se va a resolver rápidamente; sus fechas de escritura son muy cercanas; la primera es del 2 de junio y la segunda, del 14 de julio del mismo año, 1968; el conflicto tiene que ver con problemas no resueltos, propios de la vida de las parejas y su entorno más cercano. De alguna manera, podríamos considerarlas variaciones sobre el mismo tema. El espacio físico en que se desarrollan es el íntimo de la pareja, concretamente, las piezas interiores (alcoba y sus alrededores). En los dos casos, estaríamos ante piezas para teatro de cámara, intimista, que involucran de lleno al lector/espectador convirtiéndolo en algo así como un “testigo invisible”. Las dos obras tienen la virtud de no dejar pasivo al lector/espectador, quien debe tomar partido y asumir una posición frente a los hechos. A partir de lo que ha leído o visto se espera que inicie un proceso responsable de reflexión.

2. *Bajo llave*

Los personajes son: La empleada doméstica (Caridad) y el matrimonio compuesto por Doña Socorro y don Rudesindo (ahora paralítico), pareja de una cierta edad, sin hijos. Ambos cónyuges viven una relación totalmente disfuncional que se mueve del amor al odio y viceversa. Él es un hombre un poco maniático, obsesionado por el tiempo, a tal extremo que tiene una cantidad importante de relojes en la casa. Doña Socorro acusa a Don Rudesindo de tener como amante a la empleada doméstica (situación imposible de verificar por el lector/espectador), con la que, según cuenta ella, concibió un hijo, a quien Doña Socorro mató, cuando todavía estaba en gestación. Caridad se vio obligada a abortar y a partir de ese punto, convertirse en una especie de “esclava” de la señora. Doña Socorro, por su parte, le ha sido infiel a su marido y él lo sabe. La tragedia se completa cuando Doña Socorro, quien mantiene también una relación amor-odio con la empleada, decide degollarla, y deshacerse de su marido dándole un veneno en la comida.

La ilustración del maestro Sánchez para esta obra es la siguiente:

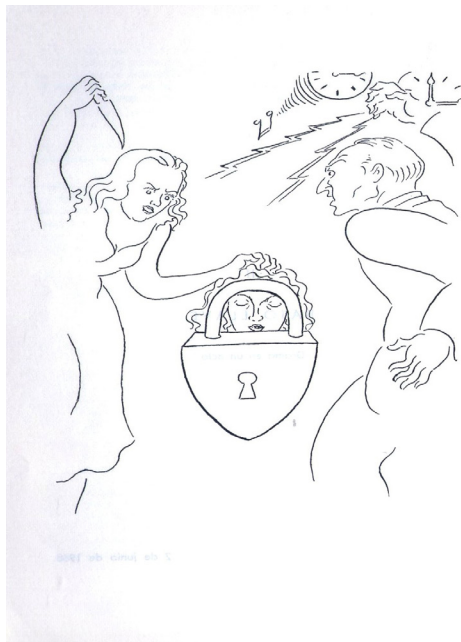


Imagen 1.

Tomada del libro: *Máscaras y Candilejas*,
de José Basileo Acuña Zeledón (1972).
San José, Costa Rica. Imprenta y Litografía Lehmann.

Una aproximación a esta ilustración, nos llevaría a afirmar que el maestro dibujante logró hacer un trabajo de recapitulación muy efectivo: el centro del dibujo lo ocupan, en un primer plano, el candado con el cerrojo y en el segundo plano, la cabeza de Caridad. Nos da la impresión que el maestro Sánchez, al poner el candado en lugar destacado y además, desproporcionado en relación con los personajes, está dando prioridad al mirón, al *perverso voyeurista*, al lector/espectador para que afine la vista a través del cerrojo y vea lo que sucede en la habitación de don Rudesindo. Entonces aquí se va a dar un fenómeno interesante, porque el propio dibujo es a su vez pieza teatral en escena validada por el espectador-mirón.

El candado, podría ser, asimismo, una forma simbólica de representar el encierro físico y también vital de la pareja. Sabemos que esa habitación está cerrada para terceras personas y que de ahí nadie

saldrá vivo. ¿Qué vemos por la cerradura, según el maestro Sánchez? Pues la disputa final de la pareja, en su momento culminante, cuando al llamado de Rudesindo, ha acudido su esposa Doña Socorro, como suponemos solía hacerlo diariamente, con la comida (envenenada en esta ocasión) y portando la cabeza de Caridad. La gestualidad de los personajes es un detalle que no debe pasar inadvertido, porque sabemos, por el texto, la violencia verbal de la escena. Los rayos que salen de la mano en alto de don Rudesindo, como si se tratara de un trasunto de Zeus, harían alusión al momento de máxima cólera del hombre cuando le dice a su mujer que si él muere, ella también lo hará, pues quedará aprisionada en “[...] esta trampa de muerte” (p. 22), pues el salón donde están y la casa toda es una especie de búnker, “[...] en las márgenes del mundo” (p. 22), como nos había informado Doña Socorro.

Es importante subrayar la imagen de la mujer con el cuchillo en alto y la cabeza de Caridad asida por la cabellera, como si se tratara de una versión femenina de Perseo, personaje mitológico al que la pintura y la escultura le han dedicado tantas obras famosas y que, evidentemente, figurarían como intertextos de la pieza. Aunque no es el interés que nos ocupa privilegiar una lectura utilizando el mito de Perseo, es interesante que las veamos y se tengan en cuenta si el lector decidiera seguir esa línea.

Este es el Perseo de Benvenuto Cellini²², considerado uno de los hitos del manierismo escultórico del siglo XVI. Está expuesto en la Loggia dei Lanzi, contiguo a la Piazza della Signoria, en Florencia.

Este otro Perseo es de Antonio Canova²³, obra de 1801, de estilo neoclásico que está en el Museo Pio-Clementino que forma parte del complejo de Museos Vaticanos, en Roma.

En la pintura, uno de los más famosos, sin duda, es el de Rubens²⁴, que lleva por título “Perseo liberando a Andrómeda”²⁵; es de 1620 y se encuentra en el Museo del Hermitage, en San Petersburgo en Rusia, en el cual Perseo sostiene la cabeza de Medusa, pero se ha liberado de la espada para poder tomar a Andrómeda.

²² Ver <https://www.google.com/search?q=el+perseo+de+cellini&source>

²³ Ver <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/67.110.1>

²⁴ Rubens hizo otro cuadro con el mismo título, pero Perseo no aparece con la cabeza de Medusa. Este cuadro se encuentra en la Gemäldegalerie de Berlín.

²⁵ Ver [https://www.wikipedia.org/%2Fwiki/%2FPerseus_and_Andromeda_\(Rubens\)&psig=AFQjCNF7JbM6kY78VbxPD0D8e2mKPN6zb-w&ust=1443192295186757](https://www.wikipedia.org/%2Fwiki/%2FPerseus_and_Andromeda_(Rubens)&psig=AFQjCNF7JbM6kY78VbxPD0D8e2mKPN6zb-w&ust=1443192295186757)

Y finalmente este otro que corresponde a un fresco pompeyano²⁶, anterior a la erupción del Vesubio del año 79 d.C.

Volviendo al dibujo del maestro Sánchez, vemos que también ha incorporado elementos de la “escenografía” a los que se refiere la pieza, como una cantidad importante de relojes en la habitación de don Rudesindo, donde tiene lugar la escena final; y las notas musicales que aluden a la música de la radio a todo volumen que don Rudesindo dice que pondrá antes de morir, para que nadie escuche los gritos de su esposa y quede ahí atrapada para siempre.

Vayamos ahora al texto de Acuña Zeledón y preguntémosnos ¿cómo son los modelos femeninos y masculinos que se perfilan en la pieza?

Bien sabemos que la tradición ha fabricado un modelo de mujer y de hombre determinados y el peso de esa tradición llega hasta nuestros días, en los cuales, si bien se observan algunos cambios, hay un sustrato que sigue en pie.

Según esos patrones, la mujer debe (o debía) tener un comportamiento ajustado a ciertos límites, sin excederlos, so pena de ser vista con sospecha y tachada de “loca”, “puta”, “histérica”, “excéntrica” y otros epítetos similares. El peso de esa tradición la convierte en una especie de ser “unitario”, “acartonado”, “no humano”, que está limitado de manifestarse en toda la amplia gama de posibilidades y comportamientos que, según las circunstancias, puede asumir cualquier persona. En el ámbito privado, quizá algunos “excesos” sean tolerados, no así en público.

Por otra parte, tiene que ser esposa, madre, ama de casa, pero no de cualquier modo, sino “modelo”, “ejemplo”, “paradigma” para las otras. Por lo tanto, se relacionan a esos modelos la sumisión, el silencio, la obediencia, el recato, la subordinación, el sometimiento y otros comportamientos asociados.

Siguiendo estas premisas, Doña Socorro sería un anti modelo de mujer, puesto que se rebela contra los patrones tradicionales. Por ejemplo, ella le dice al marido: “¿Por quién me tomas tú? ¿Soy acaso tu sirvienta?”

De igual forma sería anti modelo, en la medida en que es presentada como una mujer adúltera y su marido lo sabe; también sabemos que finalmente lo va a envenenar, algo que no se esperaría de una mujer. Sin embargo, en esa lucha del macho con la hembra, quien va a salir “victorioso” es don Rudesindo, porque al haber entrado su

²⁶ Ver https://es.wikipedia.org/wiki/Perseo#/media/File:Pompejanischer_Maler_des_1._Jahrhunderts_001.jpg

esposa en el territorio marcado por él, construido como una trampa, donde él es el amo, ella se quedará recluida ahí hasta que le llegue la muerte.

Otro aspecto que la hace estar fuera del patrón de mujer en tanto madre, es que ella confiesa haber matado al hijo de Caridad, cuando aún no había nacido: “Ella abortó tu hijo muerto. El que pudo ser mío” (p. 24), le dice a don Rudesindo. Es decir, ese hijo es como si hubiera sido el suyo y ella lo mató, comportamiento contrario al que se espera de la mujer-madre que es el de la protección de la vida nueva.

Un asunto importante que ofrece esta pieza de Acuña es que presenta dos distintos modelos de mujer según la posición socioeconómica, el color de la piel, el oficio que desempeña, el lugar de origen. Hay toda una categorización social que incide en el comportamiento esperado, como lo podemos concluir fácilmente de la conversación que tiene Doña Socorro con Caridad pocos momentos antes de decapitarla. Como sabemos, Doña Socorro viene de una familia acaudalada, que vivía en un barrio exclusivo y la empleada viene del campo.

Para Doña Socorro, Caridad es solo una “campesina sensual” de “piel morena como de bruja, nalguda y sarnosa” (p. 18), que se entrega a los hombres y cuyo juego amoroso roza la ordinariedad; mientras que ella, Doña Socorro es blanca y rubia, dice ser hermosa, bella, dominar a los hombres, que se excitan “contemplando mis contornos”, porque ella no es mujer sino “hembra” (p. 18). Compara las partes excitantes de su cuerpo con continentes o países grandes y poderosos.

Don Rudesindo, por su parte, tampoco cumple con el modelo de hombre reproductor y además, al encontrarse inválido, está en franca desventaja frente a su mujer, por eso se ha inventado su propia telaraña, para atrapar en ella a quien le haga daño en su espacio exclusivo. Así, reconoce que: “[...] no es lo mismo nacer hombre que ser hombre. Yo nací infecundo. No era ni soy hombre” (p. 23). Y piensa que su mujer le es infiel porque seguramente “[...] buscaba un varón que la fecundara” (p. 23), aunque es presumible que esa no sea la verdadera razón. Al sentirse Rudesindo incompleto en tanto hombre, se siente excluido del mundo, marginado familiar y socialmente hablando.

3. *El viaje*

Los personajes son el matrimonio de Carlos y Doña Blanca, María Rosa, la empleada doméstica y Juan, hermano de Doña Blanca. María Rosa y Juan tienen una corta intervención en la pieza y, según nuestro punto de vista, su función es de contrapunto para evidenciar el problema de la pareja protagonista, que lleva una vida matrimonial falseada por los reproches y por el resentimiento social que agobia a Carlos, quien se casó con Doña Blanca no por amor, sino para buscar su propia conveniencia.

La ilustración del maestro Sánchez para la pieza es la siguiente:

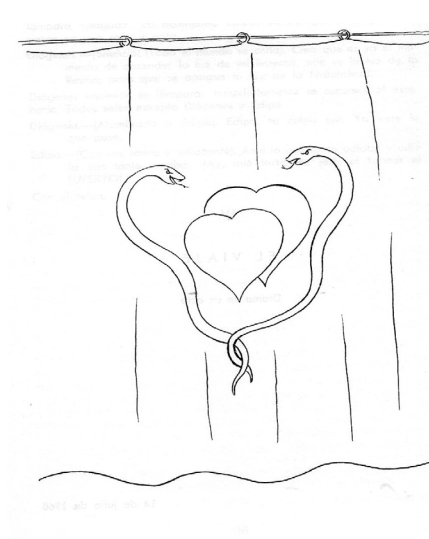


Imagen 2.

Tomada del libro: *Máscaras y Candilejas*,
de José Basileo Acuña Zeledón (1972).
San José, Costa Rica. Imprenta y Litografía Lehmann.

El maestro se decanta por elementos más simbólicos que “realistas”, que el lector debe interpretar. Destacan, como vemos, la cortina, dos corazones y dos serpientes. La cortina de la ventana de la alcoba es un elemento protagonista en la pieza, porque sirve para que Doña Blanca oculte un revólver. La cortina representaría el espacio físico de la intimidad, vedado a los extraños, donde tendrán

lugar los hechos finales del matrimonio, pero sí abierto al mirón, al *perverso voyeurista*. Los dos corazones simbolizarían a la pareja y las dos serpientes, enlazadas y separadas al mismo tiempo, que envuelven los dos corazones, vendrían a tener aquí, dentro de su compleja y ambivalente simbología profunda, una doble significación: por un lado, sería la pareja misma, vista desde su lado vital, como fuerza primordial, unida sexualmente a través de la cópula; pero también el lado oscuro, el odio mutuo que los lleva a la extinción definitiva en tanto pareja. Por eso, las serpientes están en actitud de ataque: lengua bífida extendida, boca abierta y ojos penetrantes.

Vayamos ahora al texto de Acuña. En el comienzo de la obra, Doña Blanca se encuentra en el tocador de la elegante mansión donde vive e inicia un ritual de engalanamiento, con ayuda de la criada, como si se preparara para una ocasión especial. El toque final, la colocación de un *corsage*, no se lo permite a la criada, sino que quiere que sea su marido quien se lo entregue. El hombre, encargado de esta tarea, se presenta con una orquídea en la mano que le entrega a su esposa. Doña Blanca rehúsa ponérsela y llora, porque según le dice a Carlos: “Hay mil maneras de entregar una flor... Pero tú escoges la más cruel...” (p. 42). Este ritual falso o falseado da paso a la “verdad” íntima. Por eso, a partir de ese ritual da comienzo un diálogo de alta virulencia, hiriente, lleno de sarcasmos, burlas, reclamos, que ponen en evidencia la relación asimétrica entre la pareja. Carlos está lleno de resentimientos sociales, por su pasado de abandono, trabajo infantil, desconfianza. Él se vanagloria de haber comprendido muy joven que:

[...] la clave del éxito era el odio, la violencia, la conquista. Que el amor sólo lleva a la mediocridad, a la derrota, a que los demás lo tengan a uno por un tonto, lo exploten como a un imbécil, lo desprecien como a un cobarde y lo motejen con diminutivos. El héroe es el que triunfa como un hampón, como un bandido del lejano oeste, como el glorificado matasiete de una película estadounidense. Lo importante es ser rico... rico si hay que agredir, rico si hay que robar, rico si hay que corromper, rico si hay que matar... Todo recurso es válido. Todo método es bueno. Toda ocasión es conveniente. Toda arma es permitida (pp. 44-45).

En esta pareja, los papeles tradicionales del hombre proveedor se han invertido: es ella la que tiene recursos y la posición elevada y él se siente solo “ornato de una rica dama” (p. 42). Esa situación lo hace sentirse emocional y mentalmente un paria, un marginado. “Tu amor es una torre de marfil, desde la cual te asomas a mirarme... a mí... que estoy en la llanura. La estrella se apiada del gusano” (p. 45), le dice a su esposa.

Doña Blanca indaga si realmente la quiere; él le confiesa la verdad: que se casó con ella sin quererla y que la ha odiado siempre. Doña Blanca, por el contrario, lo hizo, según ella por amor. Después de escuchar la “verdad” revelada por Carlos, decide matarse, “hacer un largo viaje” (46). Lo invita a él a acompañarla, pero él le responde: “Vete tú sola. Ese viaje es lo único sensato que puedes hacer. ¡Mátate, Blanca!... Es la verdadera solución *a mis problemas...*” (p. 46, mi énfasis). Juan, el hermano de Blanca, que aparece súbitamente detrás de la cortina, trata de impedirle que se suicide, pero ella finalmente lo logra. Carlos, se supone, queda vivo. Y Juan lo ofende llamándolo “cobarde” (p. 46).

Estimados lectores, cerramos este trabajo con una invitación a construir, desde el espacio imantado de las letras, la gran fraternidad de todas las manifestaciones humanas.

Referencias bibliográficas

- Acuña Zeledón, J. B. (2011). *Obras completas*. Tomo I. Von Mayer Chaves, P. (ed.). San José, Costa Rica: Editorial UCR.
- (1972). *Máscaras y Candilejas*. San José, Costa Rica: Imprenta y Litografía Lehmann.
- Albee, E. (2010). *¿Quién teme a Virginia Woolf?* 5ª edición. Traducción de Mira, A. Madrid, España: Cátedra.
- (2008). *Un delicado equilibrio*. En *Un delicado equilibrio, Tres mujeres altas, La cabra o ¿Quién es Sylvia?* Traducción y epílogo de Castagnino, M. I. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Alvarado, M. (2006). *Paratexto*. http://www.catedranaranja.com.ar/taller3/notas_T3paratexto.pdf [Consulta: 22/03/2014].
- Cañas, A. (1971). *El héroe*. En *Obras breves del teatro costarricense*. Colección La Propia, segundo tomo. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Gallegos, D. (2008). *Punto de referencia*. En *Juegos con el tiempo*. Colección Teatro Clásico y contemporáneo costarricense. San José, Costa Rica: Editorial EUNED.
- (1986). *La colina*. Colección Libros de Teatro. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.

- Guerrero Ruiz, P. (2003). "La interpretación ekfrástica: una investigación sobre la recepción de las obras literarias con hipotexto plástico". En A. Mendoza Fillola y P.C. Cerrillo (coord). *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Macaya Lahmann, E. (1971). *Preludio la noche*. Colección La Propia, segundo tomo. *Obras breves del teatro costarricense*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Martínez Fernández, J. R. (2001). *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Mendoza Fillola, A. (2003). "Los intertextos: del discurso a la recepción". En A. Mendoza Fillola y P. C. Cerrillo (coord.). *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mira, A. (2010). "Introducción". En E. Albee. ¿Quién teme a Virginia Woolf? Madrid, España: Cátedra.
- Naranjo, C. (1971). *La voz*. En *Obras breves del teatro costarricense*. Colección La Propia, segundo tomo. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Pinter, H. (2005). *La fiesta de cumpleaños*. En *La fiesta de cumpleaños, La habitación, Un leve dolor, Blanco y Negro, El examen*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Ramos Sabaté, J. M. (2003). "La formación del intertexto teatral en alumnos de educación secundaria". En A. Mendoza Fillola y P.C. Cerrillo (coord.). *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Rovinski, S. (1971). *Gobierno de alcoba*. En *Obras breves del teatro costarricense*. Colección La Propia, segundo tomo. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Sánchez Molina, A. (2011). "El Farolito de Juan Manuel Sánchez". http://www.nacion.com/archivo/emFarolitoem-Juan-Manuel-Sánchez_0_1238876167.html [Consulta: 23/03/2014].
- Sartre, J-P. (s.f.). *A puerta cerrada*. <http://www.librodot.com>
- Von Mayer Chaves, P. (2009). Informe final del Proyecto de Investigación N° 014 "Edición de las obras completas de José Basileo Acuña". <http://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/375/INFORME%20FINAL%20021-A4-028.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 21/03/2014].

Capítulo 8. Construcciones metafísicas en Nezahualcóyotl y José de Ribera

MARVIN CASTILLO SOLÍS
LIVIETTE OBANDO ARCE

1. La muerte: más allá del espacio y del tiempo

En todas las culturas, la muerte ha sido motivo de reflexión. A medida que el ser humano tomaba conciencia de su entorno, esta dejó de ser considerada un simple proceso biológico y se incorporó en un sistema cognitivo en el que prevalecen presupuestos epistemológicos con los que se construye la visión de mundo de una época determinada. Por ello, aproximarse a las expresiones culturales que aborden este tema implica conocer cuál es la manera de pensar con respecto a la muerte en ese contexto particular. Por tal razón, antes de iniciar el análisis de los poemas y las pinturas es oportuno ofrecer un panorama de la visión de la muerte de la cultura indígena prehispánica y la cultura española del barroco en el siglo XVII.

1.1 La visión náhuatl de la muerte

Las primeras aproximaciones del ser humano en su búsqueda por aprehender la realidad se establecieron mediante simbolismos, expresados a través de mitos. Uno de los muchos pueblos que recurrió a la función simbólica, como medio de expresión, fue el indígena prehispánico.

La revelación de la mortalidad del ser humano se formula, simbólicamente, a través de un mito: “La huida de Quetzalcóatl”. En este, se narra que una noche, el rey de Tula, Quetzalcóatl, viejo y enfermo, recibe la visita de seres nocturnos, entre ellos, Tezcatlipoca, quien le

desea mostrar al rey su propio cuerpo y persuadirlo a que abandone Tula y se dirija al lugar mítico denominado *Tillan Tlapallan*, ubicado en el inframundo.

Tezcatlipoca le ordena a Quetzalcóatl que se observe en un espejo, el reflejo que se proyecta es la imagen de un hombre muerto. Por consiguiente, el rey accede a ir a Tillan Tlapallan con el objetivo de regenerarse en el fuego del lugar. Cabe destacar que, en el momento en que Tezcatlipoca entrega el espejo a Quetzalcóatl, le dice “*Xiximati*”, cuyo significado es “Conócete a ti mismo”, en otras palabras, le exhorta a reconocer su condición de mortal. Patrick Johansson en “La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica. Consideraciones heurísticas y epistemológicas” (2012) explica que en el contexto náhuatl: “La imagen de Quetzalcóatl, ya muerto representa la objetivación cognitiva de la muerte. El rey-dios de Tula, encarnación de la humanidad, quien ignoraba hasta este momento que existiera la muerte toma conocimiento de su destino inexorable” (p. 56).

Este mito era celebrado en una de las festividades indígenas, de este modo, no se olvidaban del carácter fugaz de la vida y de la mortalidad del ser humano. Precisamente, esto denota una característica fundamental del pensamiento indígena pues, según Johansson (2012), estos pueblos “Manténían un justo equilibrio entre los polos cognitivos que son el sentir y el comprender [...] en el mundo náhuatl precolombino, un mensaje no se consideraba comprendido hasta que fuera sentido” (2012, pp. 57-59).

El mito de la huida de Quetzalcóatl está vinculado con el recuerdo de que “[...] el ser humano tiene que morir, que la existencia tiene como contraparte la muerte” (Johansson 2012, p. 60). Asimismo, posee un carácter especular, en tanto constituye la primera manifestación “[...] de la cognición humana, la finitud inexorable de la existencia encarnada en Quetzalcóatl” (Johansson, 2012, p. 60), pues es en el momento en que observa la imagen del espejo y escucha “*Xiximati*”, cuando toma conciencia de la muerte. Tezcatlipoca, en otras palabras, le dice “[...] piensa, o recuerda que eres mortal” (Johansson, 2012, p. 60).

En el mito, registrado en el *Códice Florentino*, libro III, capítulo 4, citado por Patrick Johansson (2012), se menciona que Tezcatlipoca le ofrece a Quetzalcóatl una bebida embriagante llamada pulque, con el objetivo de aliviar, en primer lugar, los dolores de la vejez y, seguidamente, este líquido le permitiría recordar (conocer) que iba a morir. La certeza de la muerte genera que metafóricamente el

corazón se divida en dos, Patrick Johansson señala que el corazón, para la civilización náhuatl, era considerado un lugar privilegiado en el que se generaba la reflexión. Así pues, se divide en el sentido de que conoce que la muerte forma parte de la vida y, en consecuencia, esto provoca angustia, incertidumbre y la duda sobre si volverá el ser humano que ha partido, a la vida; pero, a su vez, reconocen que la muerte es necesaria para que la vida continúe; en este sentido, el pueblo indígena prehispánico poseía una concepción cíclica de la vida y del tiempo.

1.2. *La muerte en la España del siglo XVII*

El barroco español es un período conflictivo en el nivel político, social y económico. Se caracteriza por ser una época de muchas contradicciones y tensiones, en otras palabras, es un tiempo de crisis. Pablo García Hinojosa en *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en Teruel en el siglo XVII* (2010) expone que esta crisis inicia con el fracaso de los valores humanísticos que proponían la consolidación de una relación íntima con Dios y la reafirmación de la individualidad. Por otro lado, las pestes y las enfermedades agobian a la sociedad, así como las constantes guerras y los conflictos políticos internos.

Estos factores contribuyen a que se desarrolle un espíritu pesimista, afloren sentimientos de inseguridad y se arraigue la idea de que los antiguos valores se han perdido, ya que el modelo teológico y político ha fracasado. Lo anterior da pie a una reflexión en torno a la vida y la muerte: “En unos tiempos de crisis existencial el desprecio de la miserable vida y el ansia por la muerte como refugio seguro de todos los males de la época se ofrecerá como una salida a la insoponible realidad terrenal” (García, 2010, p. 33). Sus preocupaciones se orientan a la discusión de si el ser humano posee libre albedrío o, si de lo contrario, se encuentra determinado por un destino inexorable.

El poder eclesiástico, en esta época, juega un papel fundamental. Particularmente en España, las reformas que la Iglesia había llevado a cabo para depurarla de cualquier resto de paganismo y superstición condujeron a que se promulgaran leyes rígidas, tan estrictas y severas que el pueblo no las podía cumplir. Cabe destacar que aún regía la Inquisición; de manera que desde el siglo XVI se había arraigado en los individuos un profundo pesimismo.

Una de estas reformas fue adoptar la creencia de que la humanidad, mediante el sacrificio de Jesucristo, podía redimirse del pecado

y la muerte eterna. Exhortaban a la reflexión sobre el destino que tendría el alma una vez que el cuerpo expirara. La muerte era el núcleo de todo el discurso teológico. Tomando como base la resurrección de Jesucristo, se predicaba que el ser humano tenía la esperanza de vivir eternamente. La muerte debía ser deseable para el creyente, quien de esta manera alcanzaría la vida eterna; en cambio, el pecador debía temerla, pues su destino final era el infierno.

Esto provoca tensión entre los fieles, quienes dudaban si con sus obras buenas lograrían alcanzar el agrado de Dios y la vida eterna. García Hinojosa (2010) explica que la Iglesia, al instituirse como juez de los actos de las personas y reguladora de la moral, ayudó, en gran medida, a desarrollar inseguridad entre los fieles. La hegemonía religiosa se valió del temor a la muerte para configurar su discurso totalizador; por ejemplo, la Contrarreforma de la Iglesia propagó la metáfora de la vida como una cárcel, cuya salida se encontraba en la muerte.

Ahora bien, estos postulados, según García Hinojosa (2010), no impedían que el ser humano temiera la idea de que su vida breve y pasajera terminaría: “Convertir la vida en un penoso destierro basculando toda carga emocional en la muerte, no fue tarea fácil y las resistencias siempre fueron evidentes [...] coexistió, con toda certeza, en el fondo íntimo de los individuos [...] un apego a la vitalidad de la existencia” (García, 2010, p. 55). A su vez, en *Historia de la filosofía en su marco cultural*, César Tejedor Campomanes manifiesta que en el barroco se genera lo que él denomina “Crisis de sensibilidad”, lo que provoca una ruptura emocional, que conlleva a la “necesidad de vivir apasionadamente” (1993, p. 212), por tal razón, se tiene muy presente la frase latina “Carpe Diem”; es decir, “Aprovecha el día”, pues en cualquier instante se puede dejar este mundo.

Precisamente, la vida en el barroco fue considerada como un camino perecedero y se concebía al ser humano como un peregrino que transitaba en medio de un bosque plagado de fatigas y penas. La fugacidad de la vida constituye un tópico recurrente en la literatura y la poesía de este periodo. El reloj llegó a representar el instrumento que avisaba cómo, paulatinamente, la vida se consumía. Según Tejedor Campomanes, “[...] el tiempo se convierte en una obsesión, justamente en una época en la que el reloj es la máquina por excelencia [...] En este tiempo fugaz manda el capricho de la Fortuna [...] Por fin todo es apariencia y la esencia de las cosas queda oculta” (1993, p. 212).

Esto generó reflexión en muchos ámbitos de la filosofía y el arte barrocos. Paralelamente al discurso hegemónico, surgen ideas que difieren del dogma eclesiástico. El filósofo Tomás Hobbes expresa que la vida es movimiento; Pascal, que es apariencia, incluso, el mismo ser humano es una especie de disfraz; Pedro Calderón de la Barca plantea que *La vida es sueño*; Fray Luis de Granada expresa que la muerte es “[...] un gran dolor y un terrible pesar” (citado en García 2011, p. 60); algunos tratadistas concordaban en que alteraba un orden de vida, ya que generaba confusión e incertidumbre.

Por otro lado, las relaciones en la sociedad barroca estaban jerarquizadas, el estrato más elevado lo dominaba tanto la Iglesia como la Monarquía. No obstante, la muerte llega a todos sin distinguir posición social, independientemente de su estatus, el individuo se dirige a la sepultura, donde no se establecen estructuras jerárquicas, de manera que todos llegan a ser iguales.

2. La vida y la muerte en las manos del dios: la arbitrariedad divina

De forma paralela a la reflexión del pueblo indígena precolombino y los individuos del barroco, en torno a la muerte y la fugacidad de la vida surge una interrogante: ¿posee el ser humano libre albedrío o está determinado por el destino?

Esta pregunta plantea una cuestión epistemológica y, al mismo tiempo, metafísica. Es epistemológica en la medida en que el individuo no logra discernir si es libre y capaz de tomar decisiones voluntarias o si sus acciones responden a situaciones previamente establecidas, ya que su camino está trazado de antemano. Asimismo, es metafísica, en tanto involucra una figura divina, dado que cuestiona hasta qué punto la voluntad de un dios permea la vida del ser humano. En el caso del barroco esta figura es el dios judeocristiano Jehová o Yahvé, mientras que en la concepción indígena prehispánica es el dios Tezcatlipoca.

Estos puntos son abordados en los poemas “Con flores escribes...” y “¿Eres tú verdadero...?” de Nezahualcóyotl, lo cuales serán comparados con la pintura “El juicio de Salomón” de José de Ribera:

- 1 Con flores escribes, Dador de la vida,
- 2 con cantos das color,
- 3 con cantos sombras

- 4 a los que han de vivir en la tierra.
 5 Después destruirás a águilas y tigres,
 6 sólo en tu libro de pinturas vivimos,
 7 aquí sobre la tierra.
 8 Con tinta negra borrarás
 9 lo que fue la hermandad,
 10 la comunidad, la nobleza.
 11 Tú sombrearás a los que han de vivir en la tierra.
 (León-Portilla, 2012: 69)²⁷

En el v.1 el yo lírico se dirige a la divinidad, que será el tú lírico a lo largo de todo el poema. En los vv.2-3 manifiesta, de manera metafórica, que este dios posee la facultad de otorgar la vida (dar color) y la muerte (“sombrea”) a los humanos futuros. Estas dos oraciones forman un paralelismo²⁸, dado que comparte un mismo sujeto, lo cual enfatiza la figura del dios como eje central del poema.

Con estas referencias proporcionadas en el texto, es posible conocer que el tú lírico es uno de los dioses más importantes del panteón azteca: Tezcatlipoca. En consonancia con la mitología azteca, este dios es una divinidad creadora, de ahí el apelativo “*Dador de vida*”. Una de las características fundamentales de este dios es que adquiere formas diversas y ambivalentes, lo cual puede relacionarse con una voluntad insondable o arbitraria. Así pues, Tezcatlipoca, para los aztecas, era el dios de la providencia, ya que estaba anuente a los asuntos y necesidades humanos; pero a la vez se relacionaba con las nociones de “muerte, maldad o destrucción” (Caso, 1936, p. 19); por tal razón, no es fortuito que se le designe como ‘el dios de las dos caras’: el dios de la providencia y la muerte, que protege, y no obstante, castiga. Esta dualidad explica la atribución en el texto de los opuestos complementarios de vida y muerte.

En el v.5 se enfatiza la facultad destructora del dios, en la que se concentrará el hablante lírico hasta el final del poema. En este verso utiliza el verbo en futuro de indicativo: destruirás, para recalcar la certeza que posee de que Tezcatlipoca dará muerte a los que una vez dio color o vida. Esta sentencia no es parcial, ya que tanto “águilas” como “tigres”, dos figuras de poder para los aztecas, perecen; es decir, la muerte llega a todos sin importar procedencia o estatus social; el águila, por ejemplo, se asociaba con los guerreros, quienes ocupa-

²⁷ La numeración de los versos de cada poema es nuestra.

²⁸ Según León-Portilla, un paralelismo consiste en atribuir dos o más oraciones a un mismo sujeto: “[...] con cantos das color / con cantos sombreas”.

ban un lugar muy importante en la sociedad azteca. En la mitología nahua el dios visita al rey de Tula y, a través del espejo, le muestra que fallecerá; de manera que ni siquiera el más poderoso de los hombres escaparía del fallo del dios.

Esta divinidad controla la existencia humana en su “libro de pinturas”, en el que dibuja y borra, pinta o sombrea de manera arbitraria. La vida, entonces, es provisoria y depende de los designios de la divinidad. El carácter de este Dios es destructor, según los vv.9-10, lo que elimina son elementos propios de la vida humana a los que la sociedad indígena precolombina les concedían un lugar privilegiado en su sistema de valores: “la hermandad, la comunidad, la nobleza”. Por último, el yo lírico, en el v.11 finaliza retomando la cara negativa del dios. Nótese que en el poema el verbo “sombrear”, aun cuando se refiere a los humanos que no han nacido, se utiliza en presente con el sentido de permanencia y continuidad, pues el control del dios sobre el libro de pinturas no cesa. El ser humano se concibe libre; sin embargo, existe un Dios que rige y determina todo.

Seguidamente, se establecerán los nexos entre el poema y la pintura. En primera instancia, en ambos se dicta un fallo de muerte por parte de un Dios. En el caso del poema es Tezcatlipoca; en el cuadro, el rey Salomón dictamina que se asesine al bebé. Salomón constituye una representación de Dios en la tierra, en consonancia con el relato bíblico, en 1 Reyes 3:28 se menciona que los israelitas “[...] se llenaron de temor a causa del rey, porque vieron que dentro de él estaba la sabiduría de Dios”. Tomando esto como premisa, las decisiones que tomaba Salomón estaban motivadas por un ser divino.

En el poema se expresa que “el Dador de vida” escribe en su libro de pinturas y en este determina el destino de los humanos. Por su parte, en la pintura se muestra cómo Salomón dicta sentencia, para ello alarga su mano y señala directamente al niño, en correspondencia con la historia bíblica registrada en 1 Reyes 3:24,25, este dice “Hombres, consíganme una espada [...] Corten al niño vivo en dos, y den una mitad a una mujer y la otra mitad a la otra”. Este es el momento del relato plasmado en la pintura: el clímax de la tensión dramática en que personajes y lector piensan que la ejecución se llevará a cabo.

En el juego de claroscuros propios del barroco, resaltan los brazos de los personajes, tanto el brazo de Salomón como el derecho del verdugo destacan, de este modo, se hace énfasis en el brazo que sentencia y en el que ejecuta. Asimismo, se ilumina los brazos de la

mujer que intenta persuadir al juez que no dicte su fallo de muerte y al verdugo que no lo lleve a cabo; no obstante, Salomón no repara en ella, sino que se concentra en la ejecución del bebé. En este sentido, el humano no tiene la posibilidad de detener el dictamen del Dios.

Es oportuno apuntar que el verdugo viste una prenda color roja, Jean Chevalier señala que este color “[...] se ha convertido en el propio símbolo del poder supremo” añade, además, que “(...) el rojo y el blanco son los dos colores consagrados a Jehová como Dios de amor y de sabiduría, lo que parece confundir la sabiduría y la conquista, la justicia y la fuerza” (1968, p. 889). El rojo simboliza la fuerza de Jehová, en otras palabras, su poder y autonomía para decidir el rumbo de los individuos. El verdugo representa la fuerza de dios, la cual se concentra en su brazo.

En el poema, el yo lírico transmite esa angustia que siente al reconocer que la vida de los seres humanos está sujeta a lo que determine, en este caso, Tezcatlipoca. Ahora, en la pintura, la vida del niño está, igualmente, condicionada según lo que establece el rey Salomón. Así como el yo lírico es víctima del fallo divino, el niño es víctima de la justicia y del poder de Dios, representados por Salomón. Ambos desconocen con base en qué criterios obra el Dios y bajo qué parámetros dicta sentencia.

Muchos cantos o poemas indígenas siguen esta línea de pensamiento, uno de ellos es “¿Eres tú verdadero...?”, el cual se analizará a continuación:

- 1 ¿Eres tú verdadero (tienes raíz)?
- 2 Sólo quien todas las cosas domina,
- 3 el Dador de la vida...
- 4 ¿Es esto verdad?
- 5 ¿Acaso no lo es, como dicen?
- 6 ¡Que nuestros corazones
- 7 no tengan tormento!
- 8 Todo lo que es verdadero,
- 9 (lo que tiene raíz),
- 10 dicen que no es verdadero
- 11 (que no tiene raíz)
- 12 El Dador de la vida
- 13 sólo se muestra arbitrario.
- 14 ¡Que nuestros corazones
- 15 no tengan tormento! [...] (León-Portilla, 2012, p. 73)

El hablante lírico en el v.1 plantea una interrogante de carácter existencialista, esta la dirige a un tú, a quien le pregunta sobre la realidad de su ser mediante un simbolismo propio del pensamiento náhuatl: la raíz, cuya connotación es lo verdadero. Miguel León Portilla explica que en la lengua náhuatl la palabra verdad deriva del mismo radical con el que se forma la palabra raíz y, de esta, deriva el término que se traduce como cimiento o fundamento (1993: 60). De modo que la pregunta sobre lo verdadero debe comprenderse como el deseo por conocer lo que tiene fundamento o no es percedero. A este respecto, León-Portilla en *Filosofía náhuatl* (1993) menciona que “la preocupación náhuatl al inquirir si algo “era verdad” o “estaba en pie”, se dirigía a querer saber si había algo fijo [...] que escapa al sólo un poco aquí, a la vanidad de las cosas que están sobre la tierra (tlaltípac), que parecen un sueño” (1993, p. 60).

Esta cuestión será un elemento articulador de la reflexión del yo lírico. Precisamente, la búsqueda de lo verdadero en la tierra fue motivo de preocupación para los sabios y filósofos nahuas. Por ello, es un tema recurrente en diversos poemas.

Ante la pregunta planteada en el primer verso, el yo lírico no espera respuesta del receptor a quien está interpelando, pues él mismo indica en los vv. 2 y 3 que lo único verdadero, lo que realmente tiene raíz o cimiento es “el Dador de vida”, la divinidad que rige el universo. Tal como se mencionó en el análisis del poema anterior, el dios que recibe este apelativo es Tezcatlipoca. Con esta respuesta se deduce que el tú al que se dirige el yo lírico no es un ser divino, sino un receptor humano, en la misma condición de mortal.

En los siguientes dos versos se genera una ruptura con los versos anteriores, dado que la voz lírica cuestiona su propia afirmación, de manera que duda de la aparente certeza que enuncia en los versos anteriores, ya que pregunta si realmente es cierto que lo único verdadero y que posee raíces en el cosmos es “el Dador de Vida”. Estas dudas y vacilaciones constituyen una limitación epistemológica, pues se le dificulta conocer la esencia del Dios, puesto que este se le muestra inaccesible. Precisamente, esta es una característica de Tezcatlipoca, no es fortuito que su nombre signifique “el espejo que ahuma”, ya que no proporciona una visión clara de su ser. Este Dios supremo “[...] como noche y viento que es para el hombre permanece oculto e inalcanzable [...] expresando la imposibilidad de acercarse a él” (León-Portilla, 1975, p. 53). Esta voluntad del Dios de no darse a conocer complica la tarea humana de comprenderlo.

Ante tal panorama, el yo lírico propone una solución práctica: “¡Que nuestros corazones/no tengan tormento!” (vv.6 y 7). El corazón, en el sistema de pensamiento náhuatl, era el lugar en el que se originaba la reflexión. Por ello, el sentido de este consejo es que el ser humano no siga inquietándose por la incertidumbre o la imposibilidad de determinar qué es lo verdadero en la tierra. La voz lírica anima a no atormentarse ante las dudas irresolubles, ante esa limitación epistemológica.

En los vv.8-11 se retoma el conflicto medular del poema, el cual está enunciado en tiempo presente de indicativo y, a diferencia de los versos anteriores, no se expresa en forma de pregunta. La única certeza es la duda que se genera en torno a la “raíz” de todo lo que rodea a los individuos, incluso, de la misma divinidad. Por otro lado, en estos versos, se consolida el significado connotativo de la palabra “raíz”, con la que inició su disertación el yo lírico.

En los vv.12 y 13 se plantea una síntesis epistemológica: concluye que lo cierto es la arbitrariedad divina. Es epistemológica, dado que esas dudas permiten conocer al yo lírico que el dios es injusto. Las dos únicas razones que abstrae son, por un lado, que existe un conflicto en muchos individuos en torno a lo que es real o irreal y, por otro lado, que el dios se muestra arbitrario, más allá de si posee o no raíces. Entre tanto, la ontología del Dios sigue siendo un misterio para el ser humano pues, como se mencionó anteriormente, es su voluntad permanecer inaccesible, “[...] al reflejar la vida en su espejo” –afirma Adela Fernández– “[...] deforma las cosas y las verdades produciendo vagos espejismos” (1992, p. 73). Así, se vuelve imposible conocer a una divinidad que se muestra arbitraria en su relación con los seres humanos.

El conflicto es ineludible. En cuanto al Dios, León-Portilla comenta que “[...] es menester aceptar su realidad [...] si bien es cierto se muestra arbitrario e incomprensible, es también el Dador de la vida” (1975, p. 54). Lo que resta es seguir el consejo o aceptar la solución práctica que planteó el yo lírico en los vv. 6-7 y que nuevamente menciona en los últimos dos versos del poema: que los corazones no se atormenten.

En relación con la pintura, es posible encontrar puntos en común. En el poema, el yo lírico se refiere a un Dios arbitrario, cuya ontología es inasequible. Del mismo modo, en la pintura, el poder detrás de la figura de Salomón es un misterio. En el cuadro se observa, junto al pie de Salomón, una garra, esta se puede considerar como sím-

bolo del poder que se une con la justicia; sin embargo, no existe la posibilidad de conocer y determinar el rostro de quien se sitúa en la parte trasera del trono, ya que es una de las más oscuras del cuadro. Este ente permanece oculto, lo único que deja relucir son sus garras, en otras palabras, su poder, el cual se materializa en la figura del rey, cuyo rostro también aparece escasamente iluminado.

Por otro lado, en ambas obras se plantea una propuesta práctica. En el poema, se exhorta a no atormentar más el corazón; en la pintura de Ribera, en el primer plano del lado derecho, se observa a un hombre que contrasta con los demás, ya que en medio del caos permanece sereno, la postura que mantiene indica la armonía y el justo equilibrio de su cuerpo. Este hombre es el único que concentra su mirada en el niño muerto, de hecho sus manos están en dirección a él con muestra de gran apacibilidad ante la contundencia de la muerte y la arbitrariedad de la justicia de Salomón, como representación de Dios. Esta es, precisamente, la propuesta abstraída en el cuadro, a través de este hombre, que coincide con el poema: ante la muerte, la arbitrariedad divina y la imposibilidad de conocer sus designios, permanecer imperturbables.

Asimismo, tal como el yo lírico invitaba a otros a aceptar su propuesta, en la pintura, este hombre llama la atención de los dos sujetos a su derecha, quienes están atentos a la actitud que decide tomar. De manera que, tanto en la pintura como en el poema, la propuesta de un individuo toma un alcance colectivo.

3. La celebración como propuesta ética

Ante el problema de la arbitrariedad y fugacidad de la existencia, tanto del pensamiento azteca como del barroco se puede abstraer una propuesta ética. Para realizar un acercamiento a tales propuestas, se inicia con el análisis del siguiente poema de Nezahualcóyotl:

- 1 ¡Amigos míos, poneos de pie!
- 2 Desamparados están los príncipes,
- 3 yo soy Nezahualcóyotl,
- 4 soy el cantor,
- 5 soy papagayo de gran cabeza.
- 6 Toma ya tus flores y tu abanico
- 7 ¡Con ellos ponte a bailar!
- 8 Tú eres mi hijo,
- 9 tú eres Yoyontzin.

10 Toma ya tu cacao,
 11 la flor del cacao,
 12 ¡que sea ya bebida!
 13 ¡Hágase el baile,
 14 comience el dialogar de los cantos!
 15 No es aquí nuestra casa,
 16 No viviremos aquí
 17 Tú de igual modo tendrás que marcharte.
 (León-Portilla, 2012, p. 41)

El vocativo inicial apunta a que el contenido del poema es de interés para un colectivo específico, que comparte una amistad con el hablante lírico y, por tanto, posee un sistema de valores afín. Por el empleo del canto en la cultura azteca, este colectivo puede identificarse con el grupo de los nobles. El imperativo que exhorta a levantarse implica una preparación, con lo cual el poema refuerza su carácter de palabra privilegiada. El v.2 presenta un oxímoron, dedo que las figuras de poder, ensalzadas en muchos poemas de la cultura azteca, aparecen aquí desprotegidas; idea que se retomará cerca del final del poema.

En los vv.3-5 se hace un *zoom in*, dado que del colectivo se pasa a enfatizar la figura del poeta. Aquí el yo lírico se legitima, poetizando su propia imagen mediante un paralelismo, ya que enuncia tres oraciones con distintos complementos predicativos para el mismo sujeto: el primero es referencial, puesto que usa el nombre propio del poeta; el segundo es más general: no emplea un nombre, sino un oficio; y el tercero diluye aún más la referencialidad, al construir una metáfora entre los cantos del poeta y las plumas del papagayo. Así, se logra en este paralelismo una escalada de lo denotativo hacia lo connotativo.

En los vv.6-10 se vuelve a cambiar de plano, enfocando ahora un tú lírico, a quien se impulsa, retomando el modo imperativo, a tomar los accesorios del baile. Esto se hace mediante un difrasismo²⁹, ya que el abanico de plumas y las flores, si bien son sustantivos diferentes, comparten las connotaciones de festividad y belleza, que se hacen explícitas en el v.7 mediante la referencia directa al baile. En los vv.8-9 hay otro paralelismo, el cual especifica quién es este tú lírico. No solo es el hijo del poeta, sino que además es otro danzante; por

²⁹ Según León-Portilla, un difrasismo consiste en emplear en conjunto dos sustantivos que tienen una estrecha relación semántica: por ejemplo, “flores y abanico” para los atributos del baile.

tanto, hay una asimilación de estas dos figuras. Esto permite que en el v.10 se invite al hijo a tomar la bebida de los nobles.

En los vv.11-14 se incita de nuevo a la celebración, esta vez enfatizando lo noble, mediante la imagen visual-olfativa de la flor del cacao y la auditiva de los cantos. Este significado prepara el *zoom out* que permite al hablante dirigirse al mismo colectivo que en el inicio del texto. Entonces llama la atención una serie de elementos: En primer lugar, el difrasismo de los vv.15-16 presenta dos oraciones negativas. En lugar de utilizar verbos que incorporen en su raíz un sema de negatividad, se emplean ‘ser’ y ‘vivir’ para luego desmentirlos mediante el adverbio de negación, lo cual otorga mayor contundencia a ambas oraciones. Asimismo, en el uso de la primera persona plural (v.15), se nota la plena integración de los poetas-danzantes al grupo, en contraste con la segunda plural que se utilizó en el primer verso, la cual dejaba ver una distancia entre el colectivo y el cantor:

Los macehualtin cumplen con su oficio, aman la perfección del detalle. Conocen su propia condición, expuesta a sufrimientos, hambrunas, enfermedades y muerte. No olvidan que para morir han nacido y que sólo por breve tiempo se vive en la tierra... Todo es como salir a tomar el sol, dos o tres días, para marcharse luego a la región del misterio (León-Portilla, 1983, p. 19).

Así, esta falacidad de la existencia terrena se cierne tanto sobre el poeta como sobre los demás nobles.

El último verso vuelve a hacer un movimiento hacia la figura del hijo. De este modo, el uso del singular enfatiza la desolación del individuo frente al viaje a la región del misterio, lo cual forma una oposición complementaria con el carácter colectivo de los vv.14-15. El sintagma verbal “tendrás que marcharte” posee una carga de inevitabilidad, que aparece reforzada por el adverbio “de igual modo”. La mención de este drama tan personal como colectivo establece una conexión con el desamparo mencionado en el v.2.

En síntesis, el hablante lírico poetiza la celebración y exhorta a los demás a generalizarla, lo cual conforma una propuesta ética frente a la angustia de ser mortal. Sin embargo, se debe enfatizar que el final del poema reactualiza la angustia, lo cual significa que tampoco hay una total conformidad con el comportamiento propuesto.

A continuación, se desarrollan los puntos en común entre el poema y la pintura “Sileno Borracho”, de José de Ribera. En primer lugar, sobresale la importancia de la bebida narcótica en ambos textos, ya que, mientras la copa de Sileno está siendo llenada con vino, también el hablante lírico invita a su hijo a beber cacao. Así, el brebaje es inherente a la fiesta, es un puente hacia el estado de atemporalidad que anula de forma momentánea el tránsito hacia la aniquilación.

Asimismo, la comparación evidencia una similitud entre las figuras paternas o modélicas en el ámbito de la fiesta: por un lado, el poeta llama a su hijo a tomar un papel importante en el festejo, atribuyéndole el baile y la bebida sagrada. Por otro lado, si se estudia el mito de Sileno, se descubre que “[...] tuvo a su cargo, según algún testimonio, la crianza de Dioniso” (Falcón y otros, 1980, p. 568), quien se afirmará más tarde como divinidad del vino y la música festiva. De esta forma, los dos textos atribuyen al guía la función de transmitir la ética de la celebración.

De igual modo, se encuentran similitudes en la forma de tratar la muerte, ya que ninguno de los dos presenta su propuesta ética como una solución plena para el conflicto, sino que ambos dejan un margen para la duda. En el poema, se convoca a la fiesta; sin embargo, el final recuerda que aun así habrá que morir. En la pintura aparecen, abajo a la izquierda, una serpiente, y abajo a la derecha, una tortuga; ambos animales pueden tomarse como símbolos de la muerte, y probablemente la elección de estos dos implique una reflexión sobre el tiempo. La serpiente es símbolo de velocidad y furtividad, la tortuga lo es de lentitud: no puede saberse como cuál de los dos se comportará la muerte.

También hay en la pintura una mezcla de lo colectivo y lo individual, ya que, si bien Sileno sobresale por su posición central, su talla y su mayor iluminación; aparece circundado por múltiples elementos, como es característico en la composición barroca. Esto refuerza, como en el poema, la oposición complementaria de un drama individual y generalizado.

Además, se comparte con el poema una epistemología pesimista, ya que ninguno de los textos habla con certeza de algo más allá de lo material. El poema se atiene a una estética del color y el movimiento; la muerte solo se anuncia como una partida, pero no se especifica la naturaleza del más allá ni el destino del alma humana. En la pintura, el pesimismo epistemológico se manifiesta principalmente en la iluminación, ya que la luz se proyecta sobre los cuerpos; es decir, sobre

la dimensión material, mientras que los elementos más simbólicos como la tortuga, la serpiente o el asno están escasamente iluminados. A esto se suma el estado de embriaguez, que implica una alteración de la consciencia; es decir, un obstáculo para acercarse al conocimiento por medio de los sentidos.

En síntesis, ambos textos se refieren a la muerte como un problema universal, para el cual solo existen soluciones parciales, que mitigan la consciencia de finitud y la angustia por el desconocimiento del plano transcendental.

El siguiente poema permite ahondar más en la visión azteca sobre el brebaje:

1 Alegraos con las flores que embriagan,
 2 las que están en nuestras manos.
 3 Que sean puestos ya
 4 los collares de flores.
 5 Nuestras flores del tiempo de lluvia,
 6 fragantes flores,
 7 abren ya sus corolas.
 8 Por allí anda el ave,
 9 parlotea y canta,
 10 viene a conocer la casa de dios.
 11 Sólo con nuestros cantos
 12 nos alegramos
 13 Solo con nuestros cantos
 14 perece vuestra tristeza.
 15 Oh señores, con esto,
 16 vuestro disgusto de disipa.
 17 Las inventa el Dador de la vida,
 18 las ha hecho descender
 19 el inventor de sí mismo,
 20 flores placenteras,
 21 con ellas vuestro disgusto se disipa. (León-Portilla,
 2012, p. 47)

El primer verso, al igual que en el poema anterior, aparece en modo imperativo, con el cual el hablante lírico exhorta al colectivo a entrar en la celebración. El medio es “las flores que embriagan”. Como apunta León-Portilla, muchos tlamatinime³⁰ reafirmaron el “[...] convencimiento de que en esta vida, aquí sobre la tierra, no hay nada durable” (1993, p. 140). De tal manera, encontrar un ver-

³⁰ De acuerdo con León-Portilla, los tlamatinimes son los sabios o filósofos nahuas. Desde el punto de vista etimológico, esta voz significa «el que sabe cosas»

dadero sentido para la existencia se tornó una tarea indispensable. Si no se encontraban respuestas satisfactorias a estas dudas, si la vida se reducía a un sueño “[...] en ese caso solo quedará al hombre, como una especie de consuelo, el «embriagarse con vino de hongos»” (1993, p. 40). Se verá a lo largo del análisis cómo las flores que embriagan no solo constituyen una isotopía, sino que son el eje que vertebra el poema.

Por un lado, las oraciones de relativo de los vv.1-2 forman un paralelismo, ya que ambas toman como sujeto las flores, lo cual enfatiza este elemento desde el inicio del poema. Por otro lado, los vv.3-4 enuncian otra exhortación presente en el poema anterior: la de investirse con los atributos de la festividad. Esto conforma una doble metonimia, ya que las flores son parte y aluden tanto a la bebida y como al atuendo festivo. Las imágenes olfativa y visual de los vv.6-7 continúan poetizando este elemento.

Con las siguientes menciones se aluda también a las flores como cantos. Esto gracias a la integración en el v.8 de un nuevo elemento: el ave como metáfora del poeta, reforzada por el difrasismo del v.9. Esta ave establece una conexión entre la dimensión terrena y la divina, ya que la poesía “[...] pone al hombre en la posibilidad de decir lo único verdadero en la tierra” (León-Portilla, 1993, p. 145). El hecho de que el poeta pueda “conocer la casa” de Tezcatlipoca le otorga tanto a la poesía como a la embriaguez una cualidad de clarividencia. A la primera, por considerarse una herramienta para ahondar en el misterio; y a la segunda, por difuminar la percepción del mundo material, lo cual facilita la indagación metafísica. Debe recordarse que León-Portilla traduce Tezcatlipoca como “espejo que ahuma” (1983, p. 16). La bebida puede compararse con los oscuros espejos de obsidiana pulida, ya que ambos enturbian el mundo sensible, permitiendo el acceso a otras modalidades de la realidad.

Con los vv.11-14 se inicia una nueva unidad de sentido, en la cual se otorga a las flores el significado metafórico de cantos mediante un difrasismo, y se expone ante los nobles el provecho de estos cantos como medio para superar la angustia. En los vv.17-19, se le atribuye a las flores-atuendo festivo-brebaje-canto un origen divino que sacraliza la celebración. Finalmente, los vv.20-21 reiteran el alivio de la angustia. Esta acumulación de significado en el elemento de las flores, así como su cualidad de calmar el disgusto, otorga a las flores un lugar central en la cultura náhuatl irguiéndolas como un eje

o «el que sabe algo» (1993, p. 66).

de mundo que permite acceder de forma temporal a una dimensión trascendente.

Para iniciar la comparación con la pintura, se puede observar la figura del poeta de manera similar a Sileno “[...] tambaleante por el exceso de vino, aunque no exento de una cierta sabiduría” (Falcón y otros, 1980, p. 568), lo cual se explica porque la embriaguez, al distorsionar el mundo sensible, permite el acceso a conocimientos misteriosos, cuyo asidero se encuentra en un plano metafísico. Del mismo modo en que a los sátiros se les atribuyen “[...] dones proféticos cuando están borrachos” (Falcón y otros 1980, p. 568), el poeta embriagado puede pronunciar palabras verdaderas. En otras palabras, puede enunciar los secretos de otra dimensión, usualmente imperceptibles. Por tanto, se puede concluir que la embriaguez, en ambos textos, representa un puente hacia otra modalidad de conocimiento, un acercamiento a los misterios de la existencia.

4. Conclusión

Las construcciones metafísicas de los textos estudiados confluyen en muchos puntos. Ambos posicionan al humano como víctima de una divinidad inaccesible, de quien la única certeza es que se encarga de administrar la muerte. Asimismo, exponen el carácter tanto individual como colectivo de este drama, mediante una composición compleja que alterna el enfoque de todo un grupo con el de figuras de especial importancia, como Sileno o el hijo del poeta-danzante. Además, asumen que, si bien el mundo sensible es la realidad inmediata de la cual se tiene certeza, hay otras realidades a las que se puede acceder mediante distintos estados de consciencia. También coinciden en sus dos principales propuestas éticas: por un lado, se propone no atormentarse frente a la angustia, ya que no hay forma de solucionar su causa; por otro lado, se busca mitigar el sufrimiento mediante la celebración y la embriaguez. En todo lo anterior se observan grandes similitudes, no solo entre el arte de Nezahualcóyotl y el de José de Ribera, sino entre culturas y sistemas de pensamiento cuyas distancias, en algún momento, parecieron insalvables.

Referencias bibliográficas

- Caso, A. (1936). *La religión de los aztecas*. México: Imprenta Mundial.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1968). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Falcón Martínez, C., Fernández, E., López Melero, R. y López Melero, G. (1980). *Diccionario de la mitología clásica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández, A. (1992). *Diccionario ritual de voces nabuas*. México: Panorama.
- García Hinojosa, P. (2010). *Simbolismo, religiosidad y muerte. La muerte en Teruel en el siglo XVII*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, España.
- Johansson, P. (2012). “La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica. Consideraciones heurísticas y epistemológicas”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 43, 47-93.
- León-Portilla, M. (2012). *Nezahualcōyotl / poesía*. México: Biblioteca Nezahualcōyotl.
- (1993). *La filosofía náhuatl*. México: UNAM.
- (1991). “¿Una nueva interpretación de los cantares mexicanos? La obra de John Bierhorst”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 18, 385-440. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn18/295.pdf> [Consulta: 26/06/2013].
- (1983). “Cuícatl y tlathtolli. Las formas de expresión en náhuatl”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 16. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn16/245.pdf>. [Consulta: 20/06/2013].
- (1975). *Trece poetas del mundo azteca*. México: UNAM.
- Tejedor, Campomanes, C. (1993). *Historia de la filosofía en su marco cultural*. Madrid: Ediciones.

Capítulo 9. Una comparación del *arquetipo femenino* entre la obra literaria (cuentos) y una selección pictórica de Carlos Salazar Herrera y Manuel de la Cruz González

ANDREA CALVO DÍAZ

1. Introducción

Carlos Salazar Herrera (1906- 1980) y Manuel de la Cruz González (1909-1986) inician un proceso de creación artística y literaria, a principios de la década de los años treinta. Así, la obra de ambos artífices se ha caracterizado por la interacción de un doble discurso: el escrito y el visual. La interacción entre la pluma y el pincel ha dado como resultado un diálogo análogo entre la prosa y lo plasmado en el caballete.

De ese modo, Carlos Salazar Herrera proyecta en sus creaciones un perpetuo diálogo entre la lectura y el dibujo; a la vez, aboga por la creación de espacios alternativos para artistas emergentes. Justamente, es miembro del Círculo de Amigos de Arte dirigido por el arquitecto y artista visual Teodorico Quirós Alvarado. Este colectivo aboga por la novedad de la producción intelectual costarricense. Por ende: “Con la utilización de materiales autóctonos y un nuevo lenguaje plástico; esta generación más joven tiene una actitud rebelde contra lo académico, ya que desea probar nuevos estilos, técnicas diferentes y además encontrar lo que consideran la verdadera identidad nacional en las artes plásticas” (Guardia, 2004, p.186).

Por su parte, Manuel de la Cruz González se une al grupo y sugiere la necesidad de incorporar elementos vanguardistas con un fuerte nexo filosófico e histórico. Posteriormente, ambos intelectuales también concuerdan en la agrupación de varios artistas hacia 1934, entre ellos se destacan Francisco Amighetti, Adolfo Sáenz, Gilbert Laporte, Francisco Zúñiga y Teodorico Quirós, quienes representan temas de la cotidianidad costarricense por medio del grabado.

Carlos Salazar tiene la iniciativa de solicitar a la Imprenta Nacional que se graben las obras del colectivo en un compendio titulado el *Álbum de Grabados* (1934). Más tarde, Manuel de la Cruz González se distancia del grupo por conflictos nacionales en la década de los años cuarenta (Guerra Civil del 48); además, por su inclinación hacia otras temáticas y técnicas. No obstante, ambos comparten el arte y la literatura en su producción intelectual, a la vez que construyen un *arquetipo femenino* en torno al *erotismo* y la *soledad*.

Antes de iniciar con el estudio de la relación entre ambos discursos (el escrito y el visual) es fundamental destacar que el papel de la *intertextualidad* (lectura comparativa) no se limita a la comparación puntual entre los elementos semejantes. Por el contrario, la literatura comparada toma en consideración acervos simbólicos e intelectuales que afloran en un contexto histórico específico.

La obra literaria y artística se construye bajo marcos teóricos propios y el espacio de la comparación literaria permite enriquecer una interacción entre ambos ámbitos del conocimiento. Asumida la intertextualidad como una categoría que permite confrontar nexos, se procede a un trabajo comparativo entre la producción artística y literaria respecto de la obra de Carlos Salazar Herrera y Manuel de la Cruz González.

Los textos elegidos para la comparación son “La calera” de Carlos Salazar Herrera en contraste con el grabado del mismo nombre; el cuento “Rosario Murillo” en relación con el retrato “Carmen Ramírez” (1932) y la obra “Mujer con gato” (1977) de Manuel de la Cruz González.

2. Eros y el cuerpo femenino

El cuerpo femenino ha sido representado de manera recurrente en las artes plásticas y en la literatura; a la misma vez, se asocia a *Eros*, dios del amor en la cultura griega. Este apela al deseo sexual y a la cúpula como fuente regenerativa. Para algunos teóricos como Batai-

lle, el *eros* corresponde al encuentro sexual como experiencia humana, sin limitarse al acto, puesto que este transgrede la materia. Así, el cuerpo femenino interactúa como un agente de estímulo: el deseo:

En principio, un hombre puede ser tanto el objeto del deseo de una mujer, como una mujer el objeto del deseo de un hombre. No obstante, los pasos iniciales de la vida sexual suelen ser la búsqueda de una mujer por parte de un hombre. Al ser los hombres quienes toman la iniciativa, las mujeres tienen poder para provocar el deseo de los hombres. Sería injustificado decir de las mujeres que son más bellas, o incluso más deseables que los hombres. Pero, con su actitud pasiva, intentan obtener, suscitando el deseo, la conjunción a la que los llegan persiguiéndolas. Ellas no son más deseables que ellos, pero ellas se proponen al deseo (Bataille, 1997, p.136).

Lo femíneo se presenta como un *elemento erótico* por medio de la belleza como valor sensual. Desde los pasajes mitológicos, bíblicos, hasta las narraciones literarias y manifestaciones artísticas, lo femenino se ha convertido en un arquetipo de atracción sexual. Según Jung (1970) “el arquetipo es un elemento formal, en sí vacío, que no es sino una *faculta praeformandi*, una posibilidad dada a priori de la forma de representación” (p.74), es decir, cambia continuamente, pero persiste en la forma (idea). Dicha elaboración se encuentra presente en la elaboración artística y literaria costarricense como respuesta a una asimilación cultural y social.

Carlos Salazar Herrera escribe el cuento “La Calera” en su sumario titulado Cuentos de angustias y paisajes (1947), el relato describe un proceso de apropiación de tierra entre el acaudalado Ñor Rosales (gamonal) y Eliseo (humilde campesino). De tal forma, en medio de la cotidianidad del espacio “blanco” de Eliseo, puesto que es dueño de una calera y, además, al estar casado con “Lina”, una mujer blanca, empieza a llegar a la cantera “la Cholita”. El literato recalca: “Y lo grave era, de todo aquello, que el magnífico contraste que hacía aquella muchacha tan morena, en el fondo terriblemente blanco del paisaje, empezaba a gustarle a Eliseo” (Salazar, 2012, p.22).

Eros se presenta como el concilio y la transacción de la finca, por medio de los juegos seductores de la “Cholita”, pues que Eliseo se niega a vender su propiedad. Ante la negativa, Ñor Rosales tiende una trampa y manda a la “Cholita” como *objeto erótico*, a la vez, que esta no tiene un nombre propio y es llamada con un pseudónimo.

Justamente, el encanto, la vivacidad y la energía del color negro (Cholita) como antítesis del blanco (Lina) es un efecto literario que se asocia con el grabado que Carlos Salazar (Figura 1) realiza para el cuento. En el discurso visual se amplía el formato de la figura femenina y el contorno de la obra abunda en negro. El autor articula plasticidad al correlativo textual y sobresale un énfasis cromático entre cóncavos y convexos. La sobreabundancia del color blanco realza la figura negra como imagen invertida y esta se análoga a un tizón de carbón estilizado al señalar: “Un día luego, frente al pabellón plateado de la escarpa, destacábase [sic] lindamente la silueta oscura de la Cholita. Eliseo la acertó a mirar, y por un instante pensó que, si Lina estuviera parada allí, la blancura del tajo la hubiera absorbido, hasta confundirla con las piedras” (Salazar, 2012, p.23).



Figura 1.

Carlos Salazar Herrera. 1934. La calera. Grabado en madera.

De acuerdo con Camacho en la tesis titulada *La prosa artística de Carlos Salazar Herrera en Cuentos de Angustias y Paisajes* (1965), la grafía pictórica de Salazar se caracteriza por armonizar los trazos que simultáneamente construye y deconstruye, por medio de la relación discursiva entre el cuento y la caracterización visual, al enfatizar:

A esta distribución formal, sintáctico, hemos de agregar un elemento de fondo: la actitud preferentemente visual, más aún, pictórica, de Salazar frente a los objetos. La conjunción de ambos elementos hace de sus páginas algo que se nos ocurre comparar con mosaicos policromos. Estas construcciones sintácticas son –portadoras, generalmente, de imágenes visuales, de luz, de colorido, y de plasticidad (p. 43).

Se debe agregar que, entre la prosa y la talla, persisten relaciones discursivas, por ejemplo, la voluptuosidad de las formas y la estilización como atributo femenino entre lo oscuro y lo claro (característica muy propia del grabado). El ambiente hostil y calcinado combina con las visitas de la seductora mujer. Por consiguiente, la fusión entre “lo blanco” y “lo negro” propició en Eliseo una tormenta mental. Así, de conformidad con Bataille, el objeto erótico conlleva a la violencia, puesto que el deseo sugiere lo prohibido como se señala en el siguiente fragmento del cuento: “El calero, en la gruta blanca, tenía a la muchacha en sus brazos, sintiendo en sus manos encaladas el fogoso respirar del pecho agitado. Era como si hubiera hallado un diamante negro entre la ferocidad blanca de la esarpa angulosa y llena de fósiles de conchas” (Salazar, 2012, p.23).

Al final, el debate entre “Lina” y la “Cholita” representa la apropiación del juego erótico para solventar el deseo masculino, por un lado, Ñor Rosales con la calera y, por otro lado, Eliseo con la Cholita, al advertir al final del cuento: “Es que quiero comprar en Higuito una finca... ¡con una carbonera!” (Salazar, 2012, p.25) y vender su calera a Ñor Rosales.

Por su parte, el cuento de Manuel de la Cruz González titulado *Rosario Murillo* (1955), escrito en Maracaibo, narra la historia de una joven de Escazú, quien vive una vida impropia presa de un imaginario. La protagonista se representa con formas impropias de su realidad, puesto que se encuentra insatisfecha con su vida. Al inicio del cuento, el literato la describe de la siguiente manera: “Sus piernas firmes y redondas de serrana, lucían bien sobre las charolados y altos tacones. Con aquel traje rojo, nadie hubiera podido adivinar que su bien formado cuerpo de niña hubiese medrado como flor de pedregales” (González, 2010, p.9).

Las características femeninas corresponden a rasgos vigorosos y fuertes, poco estilizados. Estas particularidades guardan relación con el óleo sobre tela *Mujer con gato* (1977) (figura 2), pues sobresale

la geometrización y el uso de colores macizos. Los atributos corresponden a un estímulo erótico, por ejemplo, el gato como símbolo lunar y asociado a lo femenino, por otra parte, el vestido rojo es un dispositivo seductor, a la vez, alude al *pudor*, definido por Flugüel como el principio de atracción y repulsión según el contexto corporal al destacar:

El impulso de pudor puede despertarse sea por una situación predominantemente sexual o predominante social, aunque, por supuesto, por lo general tanto el elemento sexual como el social están presentes en un grado. Son duda el sexual es comúnmente más importante de los dos, y por lo menos en las civilizaciones europeas, opera casi exclusivamente en el caso del pudor relacionado con la exposición del cuerpo desnudo (Flugüel, 1964, p.70).



Figura 2

Manuel de la Cruz González. 1977. *Mujer con gato* Óleo sobre tela.

El cuerpo de “Rosario Murillo” es equivalente al de la “Cholita”, pues son centros de persuasión sexual. No obstante, el problema de

“Rosario” (incluso su nombre apela a un devocional religioso mariano) es que desea escapar sutilmente de su realidad y se posiciona como una dama imaginaria llamada *Judy Grant* (una poetisa norteamericana). Este ideal femenino se parece a “Lina”, pues ambas son serenas, tranquilas y “blancas”.

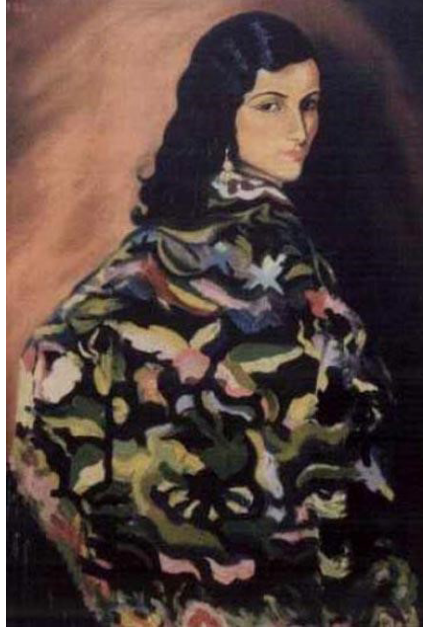


Figura 3

Manuel de la Cruz González. 1932. *Retrato de Carmen Ramírez*. Óleo sobre tela. Colección de María Enriqueta Salazar Ramírez.

La belleza sugiere el uso armonioso, ordenado y simétrico, simultáneamente, un principio pasivo de femineidad. Lo bello se traslada a la esfera del deseo y por ende a una bifurcación entre lo immaculado y la mancha; por tal razón, la connotación del blanco alude a la riqueza y el estatus social. Así:

Rosario Murillo, blanca y rubia, de suave piel de membrillo y ojos verdes y claros, tenía sueños de golondrina y gustos de dama rica. Decididamente, Rosario Muri-

llo no había nacido para coserse la tinaja a la cintura, arrear los terneros por entre los cerros o aporrear los frijoles. Su paladar extrañamente refinado, rechazaba de lleno la tortilla de maíz, el agua dulce y el humilde chayote (González, 2010, p. 49).

La protagonista del cuento coquetea con sus trajes flamantes, la ostentación y la excesiva ornamentación guarda correspondencia con la obra “Carmen Ramírez” (figura 3), quien es una joven josefina retratada por el artista en 1932. Según Zavaleta (1994) en el texto *Las Exposiciones de Artes Plásticas en Costa Rica (1928-1937)*, la incipiente producción artística hacía que muchos artistas intercambiaran sus obras o las regalaban por admiración personal; un caso en particular fue Carlota Brenes, quien adquirió obra plástica. Así, “Otra reina de los artistas que recibió un regalo similar fue Carmen Ramírez. La joven fue pintada por Manuel De la Cruz y Gonzalo Morales, cada uno de los cuales le obsequio su retrato” (Zavaleta, 1994, p.54).

El óleo acoge la figura blanca y estilizada de la imaginación de Rosario, a la vez que la convierte en una *metáfora virginal*. Precisamente, “Rosario Murillo era pura. Las rojas auroras del deseo no torturaban su sexo de muchacha virgen” (González, 2010, p. 50). Además, gustaba de monopolizar la mirada: “A Rosario Murillo le gustaban los hombres porque la admiraban y le decían cosas. Las mujeres en cambio la consideraban de manera distinta, una mezcla de burla y envidia acompañaba siempre sus miradas compasivas” (González, 2010, p. 50).

Eros atribuye un juego entre lo inalcanzable y lo posible propiciado por la persuasión del espectador. En consonancia con Baudrillac, la seducción interactúa con elementos intangibles para poder tocar sin ser tangible e incitar. Ajustadamente: “La seducción nunca resulta de una fuerza de atracción de los cuerpos, de una conjunción de afectos, de una economía de deseo, es necesario que intervenga una falsa ilusión y mezcle las imágenes” (Baudrillac, 1981, p. 99).

La seducción parece ser contemplada por la mujer, al divagar entre la realidad y la ficción, dado a que, Rosario se muestra como atractivo inaccesible e inclusive misterioso:

Quando se comentaba su origen, Rosario Murillo se cuidaba muy bien de ocultar su agreste cuna y una historia de aristócratas en quiebra, florecía en sus displi-

centes y bien pintados labios. Se apropiaba un remoto linaje exótico y extranjero que su mente poética se encargaba de adornar con detalles indudables (González, 2010, p.50).

La obra visual de Manuel de la Cruz conduce a una bifurcación de ambas mujeres, “la real” respecto a “la imaginada”. Esta asimilación se esboza en la producción gráfica de la década del treinta y del setenta. En el nivel compositivo, la obra *Carmen Ramírez* (1934) se caracteriza por un pincelado impresionista, en conjunto con la idealización femínea. En el óleo *Mujer con gato* (1977) el artista proyecta contrastes entre colores primarios y una marcada línea de contorno. La composición marca un periodo de transición hacia a la geometría y abstracción, por ende, la sutileza del cambio sucede en la obra visual como el sentido cambiante y anacrónico de la realidad de Rosario Murillo.

3. Soledad femínea

Un aspecto relevante en la narración de ambos autores es la presencia de un narrador testigo, dicha expectación concibe las vivencias cotidianas de la mujer costarricense (una mujer subyugada a una soledad). En el caso de Carlos Salazar, la mujer acepta la infidelidad de su marido, pues “Lina” en su blancura alude a la metáfora de “un cuerpo apropiado”; por contraste, la “Cholita” proyecta “un cuerpo por apropiar”. La diferencia entre una y otra, comprende el devenir entre lo sacro y profano, pues:

Al venir la noche, llegaba el calero a su casa y miraba a su mujer, muy blanca, con los ojos verdes y el pelo castaño claro. Después pensaba en la Cholita. Morena, quizás demasiado morena, con los ojos negros y el pelo carbón brillante. Luego pensaba en el paisaje. Blanco el tajo, blancos los troncos, y la casa y la tranquera y el muro y el puente. Las trochas blanqueadas con el polvo de cal que se derrama al desbordarse de las carretas... y el rojo blanco de las calcinaciones (Salazar, 2012, p. 22).

En la obra literaria de Carlos Salazar, el cuerpo de “Lina” es divinizado en el claustro hogareño; mientras, la “Cholita” aparece como llamarada ardiente, esbelta y avasallada en el espío y deseo de Eli-

seo. En seguida, el grabado es una inversión de la narración, pues la “Cholita” aparece “blanca” mientras la ausencia de “Lina” aparece “negra” como apelativo de enojo y molestia.

La soledad de “Lina” conlleva a la sumisión matrimonial, pues en el cuento exige a Ñor Rosales evitar las visitas de la “Cholita”, pero nunca confronta a su marido, está más bien corre presurosa a su receptáculo solitario, al exclamar: “—Bueno, ñor Rosales, si ya usted [sic]lo sabe, usted [sic] sabe lo que tiene que hacer. Y dispéñeme, ñor Rosales, que dejé el arroz en el fuego” (Salazar, 2012, p.23).

Al anularse en el grabado la figura de “Lina”, esta se convierte en espectadora de la escena, así: “Cuando ambos salieron de la gruta, encontraron a Lina frente a ella. Parecida estaba a una estatua de cal. Sus ojos fulguraban. Nada dijo. Dio media vuelta y se marchó” (Salazar, 2012, p.24). La comparación “estatua de cal” recalca el ideal pasivo de belleza como principio femenino inactivo. Empero, la exigencia moral invade la acción de Eliseo, quien la adula y decide vender la finquita y olvidar el agente activo de sus pasiones, “La Cholita”; mientras, “Lina” persiste calcificada en una soledad sumisa.

En línea con la narración de Carlos Salazar, Manuel de la Cruz González retoma la figura femenina mediante un conflicto interno entre la realidad y la imaginación. La ausencia de una identidad y arraigo acaece en soledad. “Rosario” llama la atención por su oscilación interna: “Las gentes comenzaron a fijarse en ella, llamaba la atención su figura solitaria y bien trajeada, su gesto displicente, mudo y sofisticado” (González, 2010, p. 51).

Tradicionalmente, el retrato se ha vinculado a una representación individual y pocas veces colectiva, pues pretende impregnar autonomía e individualidad. Sin embargo, el caudal de atracción deviene de la personalidad y anatomía; de ese modo, el retrato de “Carmen Ramírez” respecto a la obra “Mujer con gato” fusionan un nexo entre la ficción y la realidad. Las obras se producen en la primera etapa del artista; en la pintura de 1932 se canaliza el formalismo academicista, mientras que la obra de 1977 proyecta la novedad vanguardista en el uso de una geometrización. Este aspecto es fundamental debido a que vincula la escritura del cuento con el proceso de producción artística, pues el intelectual dibuja y desdibuja a la protagonista, por ejemplo:

Al anochecer, Rosario Murillo se dirigía rápidamente como ocultándose, hacia su concierto, dejaba el perrillo al cuidado de unos conocidos de la vecindad, guardaba después de acariciarlas con

ternura sus finas prendas de vestir, ensayaba un nuevo gesto frente al espejo y se iba luego a servir la comida de los señores (González, 2010, p. 51).

¿Quién era en realidad Rosario Murillo? Sobreviene de la existencia humana, la angustia es un componente primordial en la obra de Manuel de la Cruz González. En la tesis titulada *50 años de labor pictórica en Manuel de la Cruz González* se destaca que para el artista “el origen del arte se encuentra en la angustia” (Vargas y Sáenz, 1979, p. 149). La angustia como origen del arte, deviene artísticamente de un proceso formalista y academicista a una pincelada fragmentada y voluminosa. A la vez, el artista vuelve a sus periodos pasados, por ejemplo, sus últimas producciones remiten nuevamente a la figuración, un retorno hacia el origen (angustia) después de la experimentación artística y el devenir humano. En el cuento, el reintegro a la realidad acaece en una escena inicial, así: “De la linda mocita de las sierras de Escazú, no quedaba más que una sombra de delirio, de vaho de locura. De tanto querer huir de la realidad, Rosario Murillo estaba huyendo, feliz, de la vida” (González, 2010, p. 55).

De este modo, el cuento y las obras plásticas se vinculan entre sí. La soledad de la protagonista deviene de un periodo de transformaciones, puesto que en 1955 Manuel de la Cruz González convierte los escenarios visuales en cuentos que interpelan a las vivencias humanas, una de ellas la angustia femenina. Así, la ambivalencia entre la realidad y la imaginación de “Rosario Murillo” proyecta la construcción de un arquetipo femenino lindado por la soledad.

4. Epílogo

La producción artística y literaria de Carlos Salazar y Manuel de la Cruz González articulan ejes simultáneos en la narración y gráfica pictórica costarricenses. El arquetipo femenino ligado a las figuras de “Lina”, “la Cholita” y “Rosario Murillo” giran en torno al erotismo, soledad y sumisión. En el nivel plástico, Carlos Salazar emplea un material austero como la madera (base del grabado) para proyectar una mujer obediente y activa sexual, por su parte, Manuel de la Cruz González emplea el óleo como material delicado que agracia los rasgos de la inmaculada “Rosario” y su ideal de pureza.

En síntesis, el erotismo y la soledad son simbolizados por medio de composiciones planas y la demarcación del color en la alocución

artística. Por su parte, en la literatura mencionados conceptos se describen como sombrías carencias de una realidad social. De tal forma, Carlos Salazar Herrera y Manuel de la Cruz González representan la cotidianidad femenina costarricense mediante ejes intertextuales entre el discurso artístico y literario.

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (1997). *Erotismo*. Barcelona: Tuquets.
- Baudrillard, J (1981). *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Camacho, J. (1965): *La prosa artística de Carlos Salazar Herrera en Cuentos de Angustias y Paisajes*. Tesis para optar por el grado de Licenciado en Ciencias y Letras. Universidad de Costa Rica, San José.
- González, M. (2010). *Cuentos*. San José: EUNED.
- Flugüel, J. (1964). *Psicología del vestido*. Barcelona: Paidós.
- Jung, C. (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberoamérica.
- Salazar, C. (2012). *Cuentos de angustias y paisajes*. San José: Editorial El Bongo.
- Sáenz, I; Vargas, R. (1979). *50 años de labor pictórica en Manuel de la Cruz González*. Tesis para optar por el grado de Licenciadas en Artes Plásticas con énfasis en Pintura. Universidad de Costa Rica, San José.
- Rodríguez, E. (2004). *Costa Rica en el Siglo XX*. Volumen I. San José: EUNED.
- Zavaleta, E. (2004). *Las Exposiciones de Artes Plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José: EUCR.

Capítulo 10. El concepto de la tropicalización gótica. Una comparación entre la película *Carne de tu carne*, del colombiano Carlos Mayolo, y el cuento “¿Con qué sueña el vampiro en su ataúd?”, del costarricense José Ricardo Chaves

KAREN ALEJANDRA CALVO DÍAZ

La polémica sobre la definición de la tendencia gótica en el espacio latinoamericano no ha sido exclusiva de la literatura. Antes bien, los alcances de este debate se muestran en diferentes textos que van desde lo pictórico hasta lo cinematográfico. En este sentido, cabe preguntarse qué es lo que engloba el concepto de lo gótico aplicado tanto a las representaciones literarias como fílmicas producidas en esta región, a fin de valorar las interrelaciones que el aporte teórico brinda para su conocimiento.

Aunque en los últimos años la apertura hacia el estudio de estas manifestaciones ha sido mucho más frecuente, debe aclararse que el atraso en la crítica no es sinónimo de una ausencia de corpus textual, que contrario a lo que podría pensarse, ha empleado el horror desde los orígenes mismos de modalidades como el romanticismo y el modernismo.

Desde hace cuarenta años o más los nuevos espacios de diálogo han propiciado la necesidad de redescubrir cómo es que Latinoamé-

rica representa lo temible, lo monstruoso, lo perverso, lo transgresor; es decir, lo gótico, y cómo esto gótico ha adquirido connotaciones inherentes a nuestro contexto social, histórico e incluso político.

En busca de la confirmación de esto último, la presente lectura ofrece una comparación entre las nociones que el cineasta colombiano Carlos Mayolo y el escritor costarricense José Ricardo Chaves emplean no solo como parte de sus creaciones artísticas y culturales, sino también de una elaboración teórica pertinente para definir las producciones de la región interesadas en el tratamiento del terror.

A partir de los ejes temáticos del vampirismo, la ilegalidad sexual y la representación oscura y tétrica del espacio latinoamericano, como escenario gótico, se quiere observar qué puntos en común ofrecen tanto la película *Carne de tu carne* (1983) y el cuento “¿Con qué sueña el vampiro en su ataúd?” (2003).

En ambos textos el concepto de tropicalización gótica, gótico tropical o tropigótico, no se entiende como una antojadiza construcción taxonómica de esas que la historiografía acostumbra a utilizar –sobre todo porque esta noción no se circunscribe a una condición genérica ni a un periodo determinado–, sino más bien responde a una modalidad bajo la cual se congrega el interés por representar la tradición inglesa de la narrativa de terror, aunado a una apropiación que las mismas circunstancias del continente exigen y que, de ninguna manera, puede calificarse bajo el criterio despectivo del formulismo automático.

Carlos Mayolo junto con Luis Ospina, Andrés Caicedo y Jairo Píñilla pertenecieron a la llamada generación del Caliwood colombiano y fue en el seno de este grupo que nació el interés por construir una estética apellidada de “gótico tropical”, con la cual se quería crear un mundo cinematográfico interesado en el terror, pero contextualizado a las necesidades sociales, políticas y culturales de Colombia y, por extensión, de Latinoamérica, tal y como se define a continuación:

El género gótico es aquel de las casas vacías, de los lugares vacíos, de los sitios misteriosos, de los muertos, de los resucitados. Es un género que los ingleses desarrollaron en el siglo pasado (XIX). En este género existen novelas famosas como “El castillo de Otranto” o “El Monje” donde la casa se convierte en un centro de poder, donde allí llegan el instinto y la inocencia para ser destruidos. Literalmente el gótico inglés existe, así como

existe el gótico del sur de los Estados Unidos, y un tipo de gótico que nosotros desarrollamos en nuestras historias de misterio y leyendas: casas donde se siente el miedo, casas vacías que amenazan. El gótico tropical es una versión de esas historias que existen en todo el mundo y que al ser trasladadas a América Latina, se convierten en una especie de parodia [...] No es una transculturización del género, porque en nuestros países aún subsisten estas historias de horror (Mayolo, 2007, p. 3).

Con esta clara concepción que desde los años ochenta se tenía sobre la tendencia tenebrista, el cine colombiano recupera las historias de terror a partir del uso de recursos como los claroscuros, los espacios cerrados y la naturaleza como referente macabro. Este apogeo, a su vez, debía su auge al conocimiento que para entonces se tenía sobre el denominado cine B, tan popular en los Estados Unidos por su creación de bajo presupuesto y sus historias escandalosas y comerciales que hicieron del viejo oeste, la ciencia ficción y el terror su alimento diario.

En el ámbito literario el asunto no está menos justificado. El caso de la literatura brasileña, mexicana, peruana, colombiana, argentina, cubana, guatemalteca y uruguaya de las que se conocen sobrados textos, apoya esta noción tropicalizadora del terror y, a diferencia del cine, su escaso conocimiento las hizo permanecer en el silencio de las historias literarias oficiales.

De la literatura costarricense se sabe que el primer texto de escritura gótica data de 1898 y hasta el día de hoy se contabilizan más de cien cuentos que, escritos en diferentes periodos, hacen imposible invisibilizar este fenómeno que, aunque no continuo ni metódicamente estructurado, da cuenta de una interpretación distinta del entorno.

De este corpus literario una cantidad nada despreciable fue escrita por José Ricardo Chaves, quien ha sido uno de los autores que ha marcado claramente esa línea de lectura tanto en sus textos literarios como críticos. Temáticas que oscilan entre el componente fantástico, lo queer, lo monstruoso y el erotismo perverso tienen en común el hecho de que se hayan construidas bajo la lógica del trópicogótico, como él mismo llama a esta forma de mirar el horror en Latinoamérica, connatural al ser humano y que por cotidiano y congénito no requiere de escenarios tan irreales como los del gótico inglés. Ahí en la sencillez de la casona vieja, del convento en ruinas y de la habitación citadina también se pueden hallar, como en la selva tropical de Mayolo, los monstruos.

Esta definición de Chaves parte, a su vez, de un reconocimiento de extraterritorialidad, pues saberse en este otro lado –quizá en el lugar menos pensado para el desarrollo gótico si se compara con las circunstancias inglesas– permite que el estereotipo del exotismo y la rareza latinoamericana, ceda a la elaboración de un terror propio:

Quiero decir al posible lector de estos cuentos que el término “tropigótico” lo acuñé a partir de la feliz ocurrencia de “gótico tropical” dicha por la querida amiga y escritora Rosa Beltrán, tras la lectura de Rollo de vuelo [...] En los cuentos tropigóticos las mansiones victorianas –cuando las hay– pueden levantarse tanto en la selva tropical centroamericana como en la colonia Roma de la ciudad de México o en un lugar incierto entre aquí, allá y acullá (Chaves, 1997, pp. 5-7).

Con esta convergencia terminológica se pueden establecer, ahora sí, puntos de diálogo entre las dos producciones en las que la premisa vampírica, los amores incestuosos y la representación tenebrista del espacio latinoamericano serán claves para ejemplificar la tropicalización gótica antes mencionada.

En el plano argumental el cuento “¿Con qué sueña el vampiro en su ataúd?” narra la historia de Emiliano, un joven a cuyo ocio permanente le caen muy bien dos casonas viejas que recibe como herencia. Un techo seguro, sin embargo, no es sinónimo de estabilidad económica y, por ello, alquila algunas habitaciones de la casa y comercializa pequeñas cantidades de droga.

Una noche llega a la casa Beatriz, una joven hermosa, hija de una lejana familia amiga y ante la belleza de la muchacha y de su conmovedora historia (quien vino a la ciudad de México a buscar trabajo), Emiliano decide que ella se quede en su casa. Así, conforme avanza el tiempo, Emiliano se enamora de la joven y esta, de la droga.

Tiempo después llega a la casona un hombre de apariencia lúgubre y renta una de las habitaciones que rápidamente convierte en una suerte de tumba. Emiliano nota sucesos extraños y luego se entera de que Henry, el recién llegado, es un vampiro que succiona la sangre de Beatriz, pero decide no impedir aquella morbosa actividad, pues la escena le resulta en sumo excitante. Una noche y después de que Henry se ha bebido toda la sangre de la joven, Emiliano entra a la habitación, masturba al vampiro –quien se halla dormido por el letargo narcótico de la sangre de su víctima– y luego abre las cortinas

de la habitación para que el vampiro se deshaga con los rayos del sol.

En la película *Carne de tu carne* el sustento argumental gira en torno también a una manifestación vampírica que nace a partir de la relación incestuosa de dos hermanos, quienes fueron separados cuando la madre decide irse a Estados Unidos a formar una nueva familia. Ambientada en los años cincuenta usa como punto de partida la explosión real de unos camiones militares en la ciudad de Cali como parte de los enfrentamientos de la llamada época de la Violencia, en la cual se desarrolla la lucha bipartidista de las fuerzas liberales y conservadoras del país.

Este asunto histórico permite introducir el tópico de la transformación vampírica de los jóvenes luego de mantener relaciones sexuales en una casona vieja que pertenecía a su tío Enrique, quien fue despreciado por la familia por su tendencia comunista y quien mantuvo también una relación incestuosa con la abuela de los muchachos.

Aquella noche funesta, mientras los jóvenes consolidan su instinto, muere el tío y posteriormente cada vez que los hermanos tienen contacto sexual van apareciendo los fantasmas de la familia. Asimismo, los jóvenes desarrollan la apetencia por la sangre y por eso hurtan bebés del pueblo para alimentar su deseo. Finalmente son asesinados por el padre de uno de los niños que habían robado, pero a pocas horas de ser sepultados, salen triunfantes para vengar su muerte.

Estas dos historias, aunque con componentes narrativos claramente diferenciados, muestran esta adhesión a la figura del vampiro que ha sido tan cara a la tradición gótica porque congrega una serie de rupturas sexuales, racionales y morales. No obstante, las nuevas tendencias mediáticas conocedoras de esta fascinación tremenda que genera el vampiro, han creado una gama de personajes, sagas y series que han originado un hiperprotagonismo del no-muerto, sobre todo en el cine.

Best seller como *Twilight*, *True blood*, *Moonlight*, *The Vampire Diaries*, entre otros, ocupan actualmente uno de los sitios de preferencia entre los sectores más jóvenes, quizá porque esta figura es la que más subvierte la normatividad en todas sus expresiones, o simplemente porque su *look* se ha constituido en una moda a seguir.

Estos textos, sin embargo, se alejan de una trillada representación del vampiro y destacan su poder de seducción, su ambivalencia sexual, su imagen de monstruo y de ángel caído a la vez, su carácter

trascendental y su deseo de inmortalidad que hereda con facilidad a sus víctimas.

La clásica historia del vampiro seductor y demoníaco sufre un tras-trocamiento total en los dos ejemplos citados, pues en el relato la manifestación de las sexualidades múltiples pareciera ser el imperativo, mientras que en el filme el deseo prohibido es el que hace a los dos personajes ingresar a un mundo siniestro del que posteriormente no podrán salir.

Ese carácter diabólico en el cuento se ofrece desde su epígrafe en el que se cita un texto esotérico titulado *De arte mágica* (que fue escrito por Aleister Crowley (1875-1947),³¹ considerado uno de los más célebres padres del ocultismo moderno. En estas primeras líneas se resume el poder maléfico, satánico y sexual del vampiro cuando se afirma:

El vampiro selecciona la víctima, fuerte y vigorosa, con la intención mágica de transferir toda su fuerza hacía sí mismo, agota al desprevenido con un uso adecuado del cuerpo, normalmente la boca, sin que el vampiro participe con algún otro sentido en el asunto. Esta práctica, afirman algunos, es de la naturaleza de la Magia Negra (Chaves, 2001, p. 44).

Asimismo, aunado a esta supremacía vampírica debe destacarse el carácter protagónico del espacio que en el cuento emplea una casa de estilo *art nouveau*, propia de las edificaciones mexicanas de principio de siglo, mientras que en la cinta la acción se concentra en una casa de campo típica del vallecaucano colombiano, rodeada de una espesa naturaleza que confabula con los intereses siniestros de los jóvenes, pues justamente es en el espacio rural en donde pueden operar sin la vigilancia paterna.

³¹ Dentro de los textos más reveladores y polémicos que publicó se encuentra *El libro de la ley* (1904) un texto que sintetizó los principales postulados de lo que luego sería la filosofía religiosa que Crowley fundó y que llevaría el nombre de Thelema. En esta suerte de abadía se promovieron ideas como el amor libre, la vida en comuna y el consumo ilimitado de drogas, elementos todos que luego serían parte del movimiento hippie. La enigmática figura de este esotérico inspiró también una gran cantidad de textos culturales como canciones y literatura. Algunos de los personajes que han tomado su vida y obra como referencia e inspiración han sido The Beatles, Ozzy Osbourne, Umberto Eco, Ernest Hemingway e incluso satanistas declarados como fue el caso del estadounidense Anton Szandor La Vey.

Es también en la casa en donde, en ambos casos, se teje la maraña sexual y se elaboran los triángulos amorosos en el caso del cuento, o las relaciones incestuosas en la película. Es en este sagrado recinto en el que se perpetúa los rituales narcóticos entre Beatriz y Emiliano, junto con la iniciación vampírica del protagonista; de igual manera es en el casona colombiana en donde se congrega la irrupción de un encuentro fraterno de sobra censurado por la convención social.

Asimismo, en ambas manifestaciones la figura femenina se asume desde diferentes perspectivas, sea como heroína, sea como herramienta de seducción. En la película por ejemplo, Margaret es la promotora del deseo sexual. La descarada invitación erótica que a la luz de la luna le hace a su hermano Andrés, la propone como un modelo de ruptura, pues troca su papel de virgen angelical a vampiresa.

Junto a ello, el dominio que mantiene durante los raptos a los niños, exalta no solo su sed de sangre, sino también su anhelo maternal que emplea como símbolo una tétrica muñeca que con frecuencia aparece en el desarrollo de las escenas: en unas como objeto animado con movimientos propios, en otras como receptáculo de las fuerzas oscuras.

En el cuento, por otra parte, la conducta polierótica de Emiliano convierte a Beatriz en un simple juguete de su deseo y por ello esta viene a ser parte del arquetípico papel de doncella gótica: joven pura, inocente y seducida por el mal. Este paradigma de la mujer ángel atormentada y subyugada a los apetitos masculinos se acompaña en el texto por el claro interés voyerista de Emiliano, quien con una mirada clandestina, transgresora y cómplice, logra su satisfacción a través del autoerotismo o del contacto con el hombre vampiro. Esta actividad ilícita cuenta en el relato con la complicidad del estado narcótico de Beatriz, quien al parecer nunca llega a enterarse de aquellos vistazos eróticos de su protector:

Le gusta observarla mientras yace dormida. Desnudarla, mover sus brazos, sus manos, jugar con su negra cabellera. A veces se masturba. Por su mente nunca pasa la idea de acostarse con ella, de poseerla físicamente. No, eso sería demasiado vulgar, es algo que puede hacer con otras mujeres, no con ella, con Beatriz, tan buena, tan angelical, tan inaccesible en su inocencia. También podría acostarse con otro hombre, no sería algo nuevo, le bastaría con ir a un bar de maricones y ligarse a un parroquiano. Pero esto lo alejaría aún más de su inocente Beatriz. No, el coito era algo que Emiliano aborrecía si de su Beatriz se trataba.

Hay un pequeño agujero en la vieja pared que separa su habitación de la suya. No es visible desde la cama de ella. Ya lo ha probado. A veces pone su ojo en la mira y el ángulo de visión permite verla tirada en la cama, durmiendo, remendando una falda, tomando un vaso de leche (Chaves, 2003, p. 50).

Sin embargo, este sentimiento “puro” hacia Beatriz, en realidad camufla lo que ante la ciencia y el moralismo es una parafilia. Tan intenso es este instinto que cuando aparece el ser siniestro y muestra su interés por Beatriz con determinadas prácticas de vampirismo, Emiliano no impide la muerte de aquella inocente víctima, debido al placer que esta mórbida práctica le genera y al deleite visual que el acto vampíresco-carnal le proporciona.

Este placer visual también se halla en la *Carne de tu carne*, pues desde el momento en el que los jóvenes comienzan a experimentar atracción, los ojos de la familia se centran en ellos. En aquella casona de retiro, es justamente el tío fallecido, el primero en mostrarse cuando los jóvenes tienen su primer encuentro, a él le sigue la aparición de todos los fantasmas familiares que observan la incestuosa relación.

La escena en la que se muestra uno a uno los abuelos y los tíos turnándose para poder mirar lo que ocurre dentro de la casa, es una de las más macabras del filme, pues previo a ello, ya se han dado suficientes indicios como para sospechar que la vigilancia del más allá está presente.

Sonidos, neblina, artículos en movimiento y la presencia de animales domésticos que se alternan con la de los extraños visitantes, clarifica el título de la película aunado a las palabras iniciales de la abuela, cuando en su lecho de agonía sentencia el negro destino de sus nietos y establece como punto de partida el problema de la sangre que propiciará la caída de la casa.

El papel que juega la intervención vampírica responde, en ambos textos, a un proceso de iniciación, debido a la exploración sexual ilícita. En el cuento Henry Irving es el nombre de este personaje siniestro de quien se dice era un “[...] británico excéntrico que quería pasar una temporada en México” (Chaves, 2003, p. 50) y cuyo nombre se debe al célebre actor (1838-1904) de teatro inglés de la época victoriana, quien como lo atestigua la historia fue uno de los amores secretos del escritor Bram Stoker. La fascinación por esta especie

de demonio, que atrae y repele al mismo tiempo, se muestra en el enamoramiento que sufre Emiliano y que en el texto se evidencia así:

El inquilino de la casa vecina se llamaba Henry Irving. Al menos ése era el nombre que aparecía en el contrato. Casi nunca se la veía. En el día jamás, tal vez alguna que otra noche sentado en una banca del jardín salvaje, como si estuviera tomando un baño de luna. Ahí se quedaba un rato en silencio, fumando un cigarrillo. Desde la ventana de su habitación Emiliano a veces lo observaba. El inquilino era de estatura mediana, fuerte aunque delgado, rubio, de nariz grande, vestido de negro. Le habían dicho que era un artista acomodado, parece que actor. Sólo una vez se habían dado la mano, una noche en que él llegaba con Beatriz del cine y Henry estaba en el pequeño jardín fumando su cigarrillo, siempre de negro. Fue entonces cuando notó su gran palidez y sus labios delgados y rojos (Chaves, 2003, pp. 50-51).

En este sentido, la atracción que ejerce tanto Beatriz como el vampiro sobre Emiliano, y los sueños eróticos que cada uno le proyectan, sumado al gusto voyerista que luego desarrolla cuando sabe que Henry visita por las noches a la joven para extraer su narcótica sangre, le conceden a la narración ese halo de perversión erótica que le es propio al texto gótico.

La supremacía que posee el consumo y los efectos que provoca la droga, empleada como un aliado en el juego erótico, sea para propiciarlo, sea para mantenerlo, da cuenta, a su vez, de una comparación entre la atracción sexual y vampírica con la adicción a las sustancias; así como Emiliano gusta de su dosis diaria de droga, de la misma forma, espera la actividad sexual cotidiana.

Igual que en la casona de la película, el cuento presenta una descripción apegada a la tradición vampírica, una habitación oscura, de ventanas cubiertas con gruesa tela, rodeada de oscuridad y con una luna como testigo de los negros sucesos. Esta misma luna es la que marca en el texto cinematográfico el inicio de la transformación de los jóvenes que gobernados por su instinto, desafían las convenciones de la sangre.

Así en ambos textos el cuerpo del vampiro se posiciona de manera completamente enigmática, en tanto que su sexualidad genital

se desconoce, o bien, se concibe como siniestra. La apertura sexual prohibida es la que motiva la incursión de lo gótico que en el relato se logra cuando Emiliano consigue el encuentro sexual con el vampiro y, a modo de ritual, coloca sobre su cuerpo los líquidos seminales de su objeto de deseo; en la película esta relación se da cuando los jóvenes guiados por su deseo pactan su alianza con la unión de la carne y de la sangre literalmente.

Las formas para canalizar ese deseo son la apertura de relaciones múltiples, generalmente triángulos amorosos, o bien a las manifestaciones de la llamada “sexualidad perversa” por conductas patológicas complejas o psiquiátricamente incomprensibles como el constante voyerismo, el vampirismo como práctica erótica, el onanismo compulsivo e incluso el gusto antropofágico ritualístico.

Este último, por ejemplo, ha sido interpretado de varias formas en la película, incluso desde la dimensión política que propone el texto se ha entendido como la actitud que la élite ha mantenido para darle continuidad a su poder: esto es que devorar a los trabajadores del campo, funge como estrategia de sobrevivencia, tal y como lo indica Felipe Gómez en la crítica que hace sobre la película:

Al mismo tiempo, mediante el desarrollo de los personajes y de sus historias a lo largo de la película, el incesto de los protagonistas pasa a mostrarse no como una anomalía sino como un evento repetido en la historia de la familia. En esta rutinaria violación de los códigos sociales, el incesto y la endogamia pasan a vislumbrarse como una estrategia económica, social y política empleada por la totalidad de las elites. La estrategia está ligada a devorar los habitantes y trabajadores del campo por parte de los herederos de la clase alta caleña; su accionar, por otra parte, se da en el contexto de los esfuerzos de esta clase social por mantenerse en el poder –incluso por encima de sus aparentes divisiones partidarias (Gómez, 2012, p. 289).

Finalmente, tal y como se ha propuesto, el eje comparativo que sostiene los textos escogidos, parte de la noción de gótico tropical que posee un marco de referencialidad espacial y temático que responde a una necesidad no de categorización rigurosa y cerrada, sino más bien, ofrece una apertura interpretativa que por mucho tiempo se consideró ausente del contexto latinoamericano por la falta de aparato crítico que lo justificara.

El espacio latinoamericano como proyección natural, siniestra y desconocida es solo uno de los motivos narrativos que en el caso costarricense se puede resumir en la propuesta de autores como el ya citado José Ricardo Chaves, Alfredo Cardona Peña, Edwin Quesada, entre otros, y que en el cine colombiano figura con títulos como *Pura sangre* (1982) de Luis Ospina, *La mansión de Araucaima* (1986) de Carlos Mayolo, *Funeral siniestro* (1977) y *Robo macabro* (1980) de Jaime Pinillo.

Esta lectura alimenta la hipótesis de que un trópico gotizado es posible a partir de la construcción, sí, de una atmósfera oscura, pero también de la relevancia que el espacio latinoamericano tenga como partícipe directo del tremendismo gótico, sea con una clara ubicación espacial, sea con la recurrencia al mundo mítico y supersticioso de la cultura popular, sea como la analogía de los terrores políticos, o bien como recurso revelador de la transgresión a la convención social, pues, como en algún momento el mismo Carlos Mayolo lo propuso, el gótico tropical conviene en que la ley de los instintos no debe sufrir la pena de la censura.

Referencias bibliográficas

- Bonet, P. (2001). "Gótico tropical. El calco de Cali. Sobre el trabajo en arte desde Cali, Colombia". *A desk. Critical thinks*, 73. <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article906> [Consulta: 10/02/2014].
- Calvo Díaz, K. (2013). *La literatura gótica en Costa Rica: el discurso de lo subversivo a partir de la narrativa breve de José Ricardo Chaves*. Tesis de maestría. Universidad de Costa Rica.
- Chaves, J. R. (9 de diciembre de 2012). "Drácula Gay". *La Nación*. <http://www.nacion.com/2012-12-09/Opinion/Dracula-gay.aspx> [Consulta: 10/12/2012].
- . (12 de febrero de 2012). "Atavismos góticos". *La Nación*, p. 15.
- . (2003). *Jaguares Góticos*. México: Editorial Umbral.
- Chimal, A. (2002). Gótico tropical. <http://mx.groups.yahoo.com/group/mundoraro/message/50> [Consulta: 01/03/2009].
- De Mello Santos, C. (2008). "Gótico: o Vampiro da literatura". *Vozes em diálogo (ceb/uerj)*, 1. <http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/vozesemdialogo/article/viewFile/916/847> [Consulta: 25/04/2011].
- Eljaik Rodríguez, G. "Transilvania-Cali Bogotá 'Tropicalización' en tres películas de horror colombianas". R. Díaz y P. Tomé (comp.). *Horrorfílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe* (pp. 163-182). Puerto Rico: Isla negra.
- Estados góticos. "Valle de película. Retrospectiva del audiovisual vallecaucano". Entrevista a Carlos Mayolo. http://www.lugaradudas.org/publicaciones/01_carlos_mayolo.pdf [Consulta: 10/02/2014].

- Faguet, M. (2011). "Me voy pa' Cali: reclaiming a regional identity and practice". *Six Lines of Flight: Shifting Geographies in Contemporary Art*, 63-71. <http://openspace.sfmoma.org/2012/10/6lines-essay4/> [Consulta: 12/02/2014].
- García Bergua, A. (16 de agosto de 1998). "El horror tropigótico". *Semanario de la UNAM*. Suplemento *De libro en libro*. <http://132.248.101.21/filoblog/jrchaves/files/2009/08/berguatropigotico1.pdf>
- Gómez, F. (2012). "La violencia y su sombra. Asomos al género del horror en el cine colombiano: Vallejo, Mayolo, Ospina". R. Díaz y P. Tomé (comp.). *Horrorfílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe* (pp. 281-299). Puerto Rico: Isla negra.
- (2007). "Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical". *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 12 (18), 121-142.
- Gordillo, A. (s.f.). "Transformaciones del vampiro en la literatura hispanoamericana: aproximaciones al 'género' en Darío, Agustini y Cortázar". *Revista Polifonía*, 88-105. <https://www.apsu.edu/sites/apsu.edu/files/polifonia/e6.pdf> [Consulta: 25/12/2012].
- Güerri, J. (s.f.). "De vampiros y gays". *Revista Arbiel*, 54. [www.arbil.org/\(54\)otaz.htm](http://www.arbil.org/(54)otaz.htm) [Consulta: 03/05/2010].
- López Santos, M. (2011). "Entre la novela negra y la estética gótica". *InterseXiones*, 2, 181-196. <http://intersecciones.es/Numero2/10LopezSantos.pdf> [Consulta: 23/12/2012].
- Mayolo, C. (2002). *Vida secreta de un director de cine*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- (director). (1983). *Carne de tu carne* [película]. Colombia: producciones visuales Ltda.

Capítulo I I. El ‘chico de la calle’ en la historia de la literatura y la cultura visual latinoamericana: *Los dorados*, de Sergio Muñoz, *Los olvidados*, de Luis Buñuel, y *Pixote*, de Héctor Babenco

DORDE CUVARDIC GARCÍA

1. Introducción: breve historia de las representaciones del chico de la calle en la cultura occidental

Junto con el trapero y el *flâneur*, el chico de la calle es una de las más conocidas figuras de las representaciones culturales de la calle en la Modernidad occidental. No debe confundirse con la figura urbana del ‘golfo callejero’, aunque exista cierta relación entre ellos: cuando el chico de la calle comete actos que la sociedad hegemónica tipifica como delictivos se convierte, para esta última, en ‘golfo’. Para singularizar al chico de la calle debemos prestar a un valor consustancial que le define: la inocencia.

Pero antes de iniciar el análisis de sus representaciones culturales, es necesario acercarnos a su realidad histórica, así como a las definiciones que las instituciones dedicadas a la niñez otorgan a esta categoría socio-histórica. Según la UNICEF, se puede considerar ‘niño de la calle’ tanto aquel que vive permanentemente en el espacio pú-

blico y que carece de lazos familiares, como aquel que, teniendo un hogar y un techo donde dormir, pasa todo el día en la calle (Llobet, 2008: 17), ya sea en actividades laborales u ociosas. Asia, Latinoamérica y África son los continentes donde actualmente se encuentra más extendido este fenómeno.

El aumento acelerado de niños que vivían en la calle en el siglo XIX, en términos cuantitativos, se debe a un complejo proceso socio-histórico vinculado a la urbanización y a los concomitantes procesos migratorios internos –dentro de un Estado-nación– del campo a la ciudad. Por lo que respecta a las prácticas culturales, la figura del chico de la calle queda por primera vez sistematizada en el ‘gamin de Paris’, del que se ocupan diversos escritores en artículos de la llamada ‘literatura panorámica’ (conocida como literatura costumbrista en los países hispanohablantes). Entre estas contribuciones podemos nombrar “Le gamin de Paris”, del Volumen VII de la colección *París o el libro del ciento y uno* (1832), artículo preparado por Gustave D’Outrepoint, “Le gamin de Paris”, del volumen IV de *Les français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morales du dix-neuvième siècle* (1841), escrito por Jules Janin, *Lo que se ve en las calles de París* (1858), de Victor Fournel, y *La fisiología del flaneur* (1841), de Louis Huart. En Inglaterra, y en el marco de la literatura costumbrista, también queda perfilada esta figura en la *Historia Natural del ocioso en la ciudad* (1848), de Albert Smith. Por su parte, el texto inglés *Realidades de la vida parisina –Realities of Paris Life–* (1859), dedica su primer capítulo al chico de la calle de la capital francesa. En el caso del realismo español, contamos con “Pipá” (1886), novela corta de Leopoldo Alas Clarín, el cuento “La princesa y el granuja” (1877), o la novela *El doctor Centeno* (1883), de Benito Pérez Galdós, entre otras manifestaciones.

Todas estas contribuciones costumbristas y del realismo decimonónico coinciden en perfilar al chico de la calle como una figura heroica, que sobrevive en el hostil espacio público de la modernidad urbana gracias a su ingenio. Además, queda sometido, en estas estéticas, a un claro proceso de *estetización*: la crítica social queda atenuada o eliminada. Es un niño o adolescente ocioso (en las representaciones culturales de la época también existe el ocioso adulto, el *musard*) que, al carecer de oficio –o al desempeñarlo sólo muy coyunturalmente– y al encontrarse excluido del sistema educativo, combate su aburrimiento en el espacio público. Tiene carácter peripatético: deambula o callejea para encontrar acontecimientos

excitantes, como son las ejecuciones o las marchas militares: es un *badaud* o mirón. Encuentra en la vida del soldado un modelo de conducta, valentía e intrepidez para las batallas campales que, junto con sus amigos, protagoniza contra grupos de niños de otros barrios.

Pero no solo la calle supone un espectáculo para este tipo social, sino también las representaciones teatrales, que presencia bullicioso (siempre se sitúa en galería). Asimismo, la observación de los escaparates de las tiendas –encandilado por la estética del lujo– es otra de sus actividades rutinarias.

Las gamberradas del chico de la calle no llegan a alcanzar el status de actos delictivos. Molestar a los perros ha llegado a definir a este tipo social en el siglo XIX latinoamericano, al adquirir el nombre de *mataperros* (Velarde, 1952). Estas y otras molestias, que inflige a comerciantes y transeúntes, se originan en su aburrimiento, en su ociosidad. En particular, los comerciantes son víctimas de sus pequeños hurtos: se acerca a los puestos de verduras o frutas para robar un poco de alimento. En cambio, el robo de una billetera ya se puede considerar como propio del golfo o ratero. Las gamberradas y las molestias a los demás tipos sociales callejeros se encuentran ausentes del ‘ratero’, ‘golfo’ o ‘pinta’ (como se le llama en América Latina). Su comportamiento ya es claramente delictivo: su conducta se caracteriza por el disimulo y, por tal motivo, evita el alboroto o el exhibicionismo de las gamberradas, típicas, en cambio, del chico de la calle.

Aunque ocasionalmente merecen las represalias de las fuerzas del orden, los chicos de la calle no acaban encarcelados. Y, como consecuencia de su corta edad, no se puede considerar una actividad delictiva, incluso en su escalón más bajo, su irrespeto a las figuras del orden público o a los gobernantes. Interesa destacar otra acción típica del chico de la calle en el siglo XIX, que curiosamente vemos reproducida casi dos siglos después en Costa Rica, en las calles de San José: los transeúntes y los conductores ven a ociosos adolescentes en patineta que se agarran de la parte trasera de los autobuses para quedar impulsados por estos últimos y trasladarse gratuitamente de un lado a otro de la capital.

Otro atributo típico de esta figura cultural en las representaciones costumbristas es sus inteligencia, su sabiduría natural o innata, es decir, su agudeza observadora e ingenio. Facultad necesaria para sobrevivir, también es un atributo del ‘ratero’ o ‘golfo’, así como de otras figuras de la urbe más intelectualizadas, como el *flâneur*³².

³² El chico de la calle se asemeja al *flâneur*, figura burguesa también típica del

El vínculo familiar también contribuye a perfilar al chico de la calle. Es, en muchas ocasiones, un niño huérfano o expósito (*Oliver Twist*). En otras oportunidades, tiene madre o padre, pero ambas figuras se desinteresan por él. Este es el motivo por el que se encuentra todo el día en el espacio público, jugando u ocupado en oficios de la calle. También se presentan excepciones, y el infante contará con el amor maternal.

Llega el momento en el que el chico de la calle deja su papel de espectador de los acontecimientos y se convierte en participante. En estas ocasiones, la cultura visual se ha interesado por su intervención en levantamientos populares y revoluciones. El cuadro de Eugene Delacroix, *La libertad conduciendo al pueblo*, que representa una escena de la revolución de 1830, ofrece a la izquierda de la alegoría femenina a un chico con gorra –claramente identificable como niño de la calle– que sostiene una pistola en su mano derecha levantada.

El chico de la calle se dedica a las actividades, oficios o trabajos que Larra, siguiendo a Étienne Jouy, llamó *modos de vivir que no dan de vivir*. En primer lugar, puede desempeñarse como mendigo. Pero también busca –o le son ofrecidos– oficios transitorios y de exigua paga. Frente a sus momentos de ocio, asume oficios coyunturales que le proporcionan ciertos ingresos monetarios: vendedor de periódicos, fósforos o billetes de lotería, limpiabotas...

El sexo femenino no ha quedado asociado a las representaciones culturales de la niñez de la calle en el siglo XIX, y mucho menos a sus caracterizaciones heroicas, como ser libre que reta a la autoridad. Cuando se ha utilizado a la niña de la calle, lo ha sido para incentivar la compasión de la mirada pequeñoburguesa, con el caso paradigmático de la cerillera del cuento de Hans Christian Andersen.

En la historia del cine occidental, la película más conocida sobre esta figura es *El chico- The Kid-* (1921), de Charles Chaplin, que ofrece una excepción a su carácter gregario. La segunda parte de la película narra la restitución temporal del niño de la calle a su madre, así como su regreso final al cuidado de Charlot, pero la primera ofrece escenas típicas de su cotidianidad callejera. Su representación se

espacio público, en algunos atributos: la observación aguda, la actividad de deambular sin rumbo fijo, el encontrarse a gusto en la calle y asumir esta última como un espectáculo permanente... En el marco de la construcción de las figuras heroicas del espacio público paradigmático de la modernidad (París), el costumbrismo francés creó una versión burguesa (el *flâneur*, analizado recientemente por Cuvardic, 2012) y su contrapartida marginal (el traperero, el niño de la calle).

aleja de los modelos decimonónicos del niño de la calle en el hecho de estar asociado a un adulto, en lugar de deambular solo o en compañía de otros chicos. Adoptado por un traperero, Charlot, arroja piedras para romper los cristales de las viviendas. Seguidamente el traperero pasa con vidrios a sus espaldas, y es contratado por los afectados para reconstruir las ventanas. En esta película domina el vínculo melodramático entre el niño de la calle y el traperero.

2. El niño de la calle en la literatura latinoamericana: *Los dorados*, de Sergio Muñoz Chacón

La estetización de la pobreza en la figura del niño de la calle es ofrecida por diversos autores costumbristas latinoamericanos del siglo XIX bajo la designación del *mataperro*. Asimismo, y siempre dentro de este encuadre ideológico, en la narrativa latinoamericana de los siglos XIX y XX (principalmente –pero no sólo– en el género del cuento) surgen numerosas manifestaciones de esta figura. Es el caso de los cuentos “Padre contra madre”, de Machado de Assis, o “Capitanes de la Arena”, de Jorge Amado. En la literatura costarricense, los sujetos protagonistas de las novelas *Mi madrina* (1950) y *Marcos Ramírez* (1952), del costarricense Carlos Luis Fallas (*Calufa*), son niños de la calle. Estos últimos tienen familiares de los que dependen, pero deambulan ociosos todo el día en un espacio predominantemente rural. Las representaciones literarias tradicionales –de tono costumbrista, perteneciente a los géneros costumbristas, o de estética realista– no se circunscriben al espacio urbano. A veces predomina el suburbio urbano, como en el cuento “El niño de Junto al cielo”, incorporado en *Lima Hora Cero* (1954), del peruano Enrique Congrains Martín, en un momento en el que el realismo social se encontraba en auge: el protagonista encuentra en un billete en el suelo y su compañero le convence para que ambos ‘inviertan’ este dinero en la compra de revistas que después revenderán. En el marco de la picaresca, su ‘amigo’ terminará por quedarse con la ‘plata’ ganada.

A partir de la década de 1970, las representaciones literarias latinoamericanas del niño de la calle son preferentemente urbanas, aunque no se abandona cierta representación realista o costumbrista. Frente al mundo de la drogas de los sectores marginales, que acapara la mayor parte de la novela “Los dorados”, de Sergio Muñoz (1999; primera edición; 2009, segunda edición), el capítulo XX de esta última está dedicada a las correrías, al ‘deambular’, de un chico de

la calle –Miguel– en las calles de la capital costarricense, San José. Es un niño gregario que tiene varios amigos, ‘Quesillo’, la ‘Purru’ y ‘Ameba’, quienes terminan por asignarle el apodo de “Piojo”. Miguel pertenece a aquella categoría del niño de la calle que, teniendo un hogar –padre, madre o ambos– y un techo en el que dormir, deambula todo el día, en su caso para pasar el tiempo. Su madre trabaja en un puesto de ventas callejero: carece de control materno.

Una metáfora que la ideología burguesa ha empleado para comprender las ‘peligrosas’ zonas habitadas por la Otredad urbana es la de la *terra incognita*, como ocurre en el Capítulo 50 de *Oliver Twist*. Quisiera, en esta ocasión, resemantizar parcialmente esta metáfora. Los niños de la calle, cuando transitan, en su deambular urbano, por sectores hasta entonces desconocidas para ellos, se asumen a sí mismos como exploradores que descubren nuevos territorios. Así, por ejemplo, Miguel amplía su conocimiento inicial de San José, circunscrito al lugar de trabajo de su madre: “[...] se alejaba del puesto de su madre para explorar el terreno de la pequeña pandilla” (1999, p. 182). En compañía de sus compañeros, sus callejeros se extienden desde la Avenida Central y la Plaza de la Cultura, por un lado, hasta la esquina de Radio Monumental, por el otro, zona habitada por la más diversa ‘fauna’ urbana –burócratas, mendigos, raperos, vendedores callejeros, artesanos, compradoras e indígenas vendedores– (Muñoz, 1999, pp. 180-181). Posteriormente, pasa a conocer también el Parque Central, con sus recurrentes viejos limpiabotas, enamorados, locos y predicadores (Muñoz, 1999, p. 181). Cada sector urbano cuenta con sus tipos sociales recurrentes, que toman posesión de cada territorio. Miguel, el niño de la calle, en su aprendizaje, llegar a mapear la distribución social del espacio urbano, tal como nos señala el narrador en estilo indirecto libre: “Poco a poco comprendió que cada esquina y parque tenía sus dueños y costumbres” (Muñoz, 1999, p. 182).

Gracias a las relaciones familiares y sociales de Ameba, su compañero de correrías, Miguel conocerá el mundo marginal del centro de San José, el de la droga y la prostitución. Su acceso no es abrupto, sino paulatino: “Vendedores de lotería, predicadores de corbata y Biblia bajo el sobaco, borrachillos pidiendo limosna a los choferes en las esquinas, niños de nueve años oliendo pegamento junto a los estañones de basura; poco a poco Miguel se fue acercando a las aves de rapiña del lugar” (Muñoz, 1999, pp. 188-189) En estos momentos, el niño de la calle observa el mundo delictivo y podrá, a largo plazo,

convertirse potencialmente en un ratero. ‘Quesillo’, cuya madre es prostituta drogadicta, se encuentra más cerca de esta marginalidad delictiva que el propio Miguel. Araya Jiménez (2010, p. 243) considera que en el espacio simbólico de San José, se pueden distinguir tres zonas de actuación de los ‘excluidos’ (sobrentiéndose económicos) de la ciudad: la liminal (donde actúan los cuidacarros), la de los enemigos del orden (vendedores y taxistas informales) y la que es marginal frente al orden (los indigentes). Parte importante de la cotidianidad de ‘Quesillo’ se desarrolla en esta última, en la ‘marginal’.

Este capítulo incorpora los clásicos tópicos sobre el niño de la calle. Aparece la representación de este espacio como escuela de la vida –“Entre sus nuevos compañeros le enseñaron a conocer la calle, a quién pedir limosna y de quién esconderse” (1999, p. 187)– o el robo en los puestos de frutas para obtener alimento, acto que, en todo caso, no convierte al chico de la calle en ratero –“Pronto él también aprendería el truco para distraer al vendedor en tanto sus compañeros robaban alguna fruta” (1999, p. 183).

3. El chico de la calle en el cine latinoamericano: *Los olvidados* y *Pixote*

El niño de la calle también forma parte de las representaciones cinematográficas latinoamericanas³³. En este último no se distinguen claramente aquellas películas de ficción que se ocupan de esta figura de aquellas que se encargan de retratar al ‘golfo’ o ‘ratero’. Son comunes las películas que anulan la tradicional dicotomía –costumbrista y realista– establecida entre ambas figuras, como ocurre con *Los olvidados* y *Pixote*, que analizaremos más adelante. En todo caso, entre las películas que representan predominantemente al chico de la calle debe mencionarse la peruana *Juliana* (1988), de Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi, producida por el grupo Chaski. Esta última supone una excepción en este tipo de representaciones, ya que el personaje principal es femenino, en lugar de masculino. En todo caso, se ofrece una *máscara de género*, desde la manifestación del travestismo vestimentario: se viste de niño con el objetivo de can-

³³ Investigaciones que se han ocupado de estas últimas representaciones son “El niño de la calle y la ciudad fragmentada en la película *Buenos Aires vice-versa*, de Alejandro Agresti” (2011), artículo de Sophie Dufais, y “Olvidados y re-creados: la invariable y paradójica presencia del niño de la calle en el cine latinoamericano” (2003), de Diego del Pozo.

tar en los autobuses con otros chicos de la calle. En esta película, los niños de la calle no desempeñan libremente un oficio, sino que surge un tutor que abusa económicamente de sus pupilos (es el caso de Mr. Fagin, de *Oliver Twist*, de Charles Dickens). También podemos nombrar la cinta colombiana *La vendedora de rosas* (1998), de Víctor Gaviria, y la brasileña *Estación Central de Brasil* (1998), de Walter Salles, donde Josué se convierte de manera imprevista en un chico de la calle cuando su madre muere atropellada a la salida de la Estación Central de Río de Janeiro y, junto con Dora, atraviesa el país para reunirse con su padre.

Pero también existen películas latinoamericanas que diluyen o anulan la distinción entre el niño de la calle y el ‘ratero’. A veces, el primero se encuentra al borde de la criminalidad y, en otras ocasiones, traspasa definitivamente esta frontera. Los filmes latinoamericanos de protagonista colectivo sobre ‘rateros’ conservan como personajes principales a chicos que, aunque forman parte del grupo de delincuentes juveniles, siguen siendo niños de la calle: todavía no han sido completamente despojados de su inocencia. Es el caso de *Ciudad de Dios* (2003), de Fernando Meirelles. En esta última, aunque predomina la figura del ‘golfo’, se puede considerar como niño de la calle a ‘Buscapé’, que trata de mantenerse al margen de la degradación social y moral de sus compañeros. Este último personaje es, asimismo, el punto de vista humano desde el que se aprecian los acontecimientos delictivos de la pandilla de ‘rateros’.

Otros dos casos que nos hablan de la ambigua e inestable frontera entre el niño de la calle y el ‘golfo’ son *Los olvidados*, de Luis Buñuel, y *Pixote*, de Héctor Babenco. En *Los olvidados*, la pretensión de ofrecer al público un testimonio social ya se plantea desde el intertítulo inicial –“*Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos su personajes son auténticos*”–. Aunque en esta declaración de intenciones se utilicen términos vinculados con la veracidad (‘hechos reales’, ‘personajes auténticos’), la intencionalidad de la instancia enunciativa se plantea, en realidad, en términos de verosimilitud: las situaciones y los hechos representados son ‘posibles’ en el México de la época donde se filmó la película. En otras palabras, se asume como una ficción que cuenta con un trasfondo real. Inmediatamente después de este intertítulo, la denuncia de una situación considerada social y moralmente indeseable –la desatención familiar e institucional que sufre el niño de la calle– se plantea en otro paratexto, el de los agradecimientos que los productores formulan,

todos ellos dirigidos a las instituciones gubernamentales encargadas del cuidado de la niñez³⁴. Después, la *voz en off* plantea el problema que se expondrá ficcionalmente en la película. Representa el único momento en el que se manifiesta el narrador omnisciente. Esta voz destaca la necesidad de que el niño de la calle no se transforme en criminal, posibilidad latente, como consecuencia del ‘desinterés’ que la sociedad demuestra en su proceso educativo:

Las grandes ciudades modernas –Nueva York, París, Londres- esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delinquentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal. Por eso esta película, basada en hechos de la vida real no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.

Como sucede con las representaciones fílmicas de la pobreza, los acontecimientos se ofrecen como alegoría de un problema universal. Además, se emplea en este prólogo la metáfora de la ciudad como teatro social detrás de cuya escenografía se esconden unos bastidores caracterizados por la miseria, tópico común en la representación de la pobreza urbana. El ejemplo más famoso en el uso de esta metáfora es el inicio del capítulo “Las grandes ciudades”, de *La clase obrera en Inglaterra en 1846*, de Federico Engels. Implícito en este prólogo es la conversión potencial del chico de la calle en ‘ratero’, transformación provocada por la degradación moral de la urbe. La ideología es claramente educativo-reformadora: el Gobierno debe encargarse de la protección de la niñez en peligro. Los paratextos del inicio de *Los olvidados* plantean un problema (la posibilidad latente de que los numerosos niños de la calle contribuyan, una vez convertidos en

³⁴ Estos agradecimientos se dirigen al Dr. José Luis Patiño, director de la Clínica de Conducta de la Secretaría de Educación Pública, la Señorita María de Lourdes Ricaud, del Departamento de Prevención Social de la Secretaría de Gobernación, y el Señor Armando List Arzubide, Director de la Escuela Granja de Tlalpam.

‘rateros’, a aumentar los índices de criminalidad) y una solución (los correccionales de menores). Esta ideología educativo-reformadora queda reforzada en el final alternativo, desechado en la edición final, donde Pedro, en lugar de ser asesinado por el ‘Jairo’, regresa a la protección paterna (el Estado) de la granja-escuela (imagen 1).

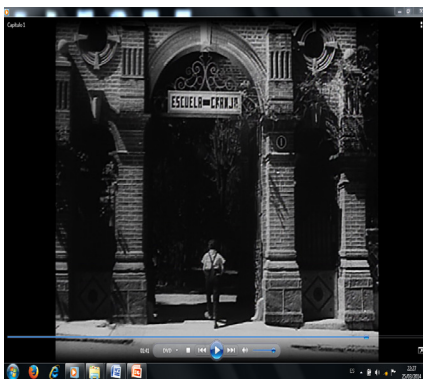


Imagen 1.

Final alternativo de *Los olvidados*. Pedro regresa a la granja-escuela.

El inicio de la película nos muestra a Pedro, chico de la calle que cuenta con hogar y una madre (jefa de familia), pero que pasa todo el día en el espacio público. A su vez, el ‘Jaibo’ es un delincuente, alrededor del que giran algunos niños de la calle, como Pedro. Este último todavía conserva la inocencia infantil, pero ya se encuentra vinculado a la actividad criminal de ‘Jaibo’, a quien sigue como líder. Otro niño de la calle que desempeña un papel relevante en este filme de Buñuel es ‘Ojitos’, que ha sido abandonado por su padre en el mercado y con quien Pedro traba amistad. El abandono como una acción típica de los padres pobres del México de la época es planteada por el ciego, don Carmelo, que le adopta como lazarillo. Le pregunta, al día siguiente después de verle por primera vez en el mercado, si todavía sigue esperando a su papá. Ante la respuesta afirmativa del niño responde: “No regresará. Esas cosas pasan todos los días. Hay mucha miseria y las bocas estorban” (22”25”). Pero la figura del niño de la calle más relevante de la película, por la posición

fronteriza que ocupa, es la de Pedro. Víctima de la mala compañía de 'Jaibo', es acusado de diversos robos: es un niño de la calle, pero las autoridades, incluso su madre, le consideran un 'ratero' o 'golfo'. El final de la película, cuando el cadáver de Pedro –asesinado por el 'Jaibo' es arrojado a un vertedero de basura, es intencionalmente alegórico: la deshumanizada sociedad contemporánea termina por desechar a los individuos que no puede o no quiere incorporar a su sistema (imagen 2).



Imagen 2.

El cadáver de Pedro es arrojado al vertedero de basura.

Pero Pedro no solo es una 'figura trágica' pasiva de la ironía cósmica (la ironía del destino se 'ceba' en él). No solo se revela contra las acusaciones injustas que recibe de los adultos, sino ante la actitud hipócrita del espectador extradiegético. Una conocida escena de *Los olvidados* anula el efecto de realidad y el mundo ficcional autosuficiente promovido por la película. En la granja-escuela, Pedro toma un huevo de un balde y lo arroja a la cámara, es decir, a la pantalla que los espectadores observan en la sala de cine (Imagen 3). Más allá de las distintas interpelaciones directas que un personaje pueda proponer al espectador mediante la mirada o la voz, muchos más comunes en la historia del cine, se trata en *Los olvidados*, más bien, de un 'raro' caso en el que el personaje arroja 'virtualmente' un objeto al espectador. Es un 'ataque' al cinismo del espectador burgués, que no sólo participa de unas normas sociales y de un control discipli-

nario que han contribuido a fomentar y a perpetuar la situación de Pedro como desprotegido niño de la calle, sino que además observa sus desgracias desde la invisibilidad de la mirada *voyeurista*. Es un espectador invisible que ‘escarba’ con curiosidad en una vida ajena, desde la seguridad de la butaca del cine, pero que queda finalmente al descubierto en su actividad entrometida. Pedro, ‘harto’ de ser observado durante toda la película por esta mirada hipócrita, decide escarmentarla mediante el ataque con huevos, tipo de agresión que, recordemos, tiene por víctima, por lo general, a sujetos que representan el poder hegemónico (políticos, banqueros...).



Imagen 3.

Pedro arroja un huevo al espectador: la mirada voyeurista burguesa queda expuesta.

En los años ochenta fueron tristemente famosos los ‘escuadrones de la muerte’, grupos de paramilitares que realizaban redadas para asesinar a los niños que vivían en la calle. Este es el determinante social que incide en la proliferación, en el cine brasileño de ficción, del personaje del niño de la calle, cinematografía orientada hacia la denuncia y la concientización. De amplia difusión internacional fue *Pixote* (1980), de Héctor Babenco, que lleva el aparente paradójico subtítulo de *La ley del más débil*. La onomástica de este último nombre, ‘Pixote’ significa, en portugués, inexperto, popiolo, individuo que juega mal. Se refiere, en última instancia, a su condición de inocente niño de la calle que, inicialmente, desconoce las reglas de los rateros y de las autoridades –que los encarcelan y ocasionalmente asesinan–, reglas que, en todo caso, irá progresivamente aprendien-

do. En última instancia acabará por perder su condición de ‘Pixote’, de inexperto, en las ‘artes’ de sobrevivencia, en un entorno de violencia cotidiana.

Mientras que en el discurso costumbrista del siglo XIX mantenía una férrea separación entre el chico de la calle y el ‘ratero’, en este filme –al igual que en la cultura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX–, se anula la frontera entre ambas figuras, ya que sus personajes protagonistas, si bien cometen delitos, y no solo hurtos, son seres que, en un ambiente social degradado, conservan la inocencia, y así quedan representados por la instancia enunciativa.



Imagen 4.

Héctor Babenco explica al inicio de *Pixote* la situación de los niños de la calle en Brasil.



Imagen 5.

“*Pixote*” y su familia delante de la favela.

Como en el caso de *Los olvidados*, este filme cuenta con una especie de prólogo didáctico. En este último, el propio director –frente a las favelas de Sao Paulo– explica la situación de los niños de la calle –alrededor de 3.000.000 millones– en el Brasil de la época. La comprensión de este grupo social como una Otridad convertida en objeto de investigación de un filme con vocación documental como es *Pixote* es evidente cuando, en este prólogo, aparece delante de una de las favelas el niño protagonista del filme, Fernando, junto a su familia. La voz enunciativa –Babenco–, con el propósito de otorgar una mayor verosimilitud al filme, certifica que el actor que representa al niño de la calle en la ficción lo ‘es’ en la ‘realidad’ (imágenes 4 y 5). Este prólogo parece indicar que el grupo de filmación ‘sacó’ al niño de la favela para filmar la película y que, una vez terminada la producción de la película, fue ‘reubicado’ de nuevo en su ‘entorno’ original.

La primera parte representa la cotidianeidad en un reformatorio para menores de edad, y la precaria inocencia que terminará por perder ‘Pixote’ en este espacio. A partir de esta situación, diversos momentos muestran su nostalgia por esta inocencia perdida. Así, por ejemplo, símbolos de la maternidad y la vida hogareña indican su anhelo por obtener amor de los demás. Por ejemplo, observa con arrobó, en una oportunidad, la escultura de la Virgen María y, en otra ocasión, una bola de cristal que representa una escena navideña.

La anulación de la dicotomía entre el niño de la calle y el ‘ratero’ es evidente en la segunda parte del filme, cuando ‘Pixote’ y su grupo de amigos salen del reformatorio, ubicado en Sao Paulo, y viajan a Río de Janeiro. ‘Pixote’ es gregario: tanto en el correccional como en la ciudad costera, convive con el adolescente travesti ‘Lilica’, con ‘Dito’ y con ‘Chico’. Todos ellos ingresan en el mundo delictivo de la ciudad costera, pero no por este motivo dejan de ser niños de la calle que perciben con melancolía la ausencia de todo lazo protector. Una escena expresa simbólicamente la construcción social de la figura del delincuente juvenil y su contraste con el niño de la calle. ‘Lilica’, junto a sus compañeros, observa el horizonte marítimo en la playa de Copacabana y afirma con tristeza: “*Mañana cumpliré 18 años*”. Sabe que, con la mayoría de edad, dejará de ser un chico de la calle para pasar a ser un delincuente sobre el que caerá todo el ‘peso de ley’, como a cualquier adulto.

4. Conclusiones

Frente a la heroización y estetización urbana del niño de la calle en las representaciones costumbristas y realistas europeas y latinoamericanas, a partir de mediados del siglo XX se prefiere utilizar el enfoque de la denuncia social (en el cine destacan casos como *Los olvidados* o *Pixote*). Las ficciones literarias y cinematográficas contemporáneas muestran su difícil sobrevivencia física y moral en un entorno de marginalidad. Además, diluyen la distinción discursiva tradicional entre el niño de la calle y el ‘ratero’ o ‘golfo’. Nuevos temas se incorporan en las representaciones latinoamericanas a partir de los años ochenta, en el cine y la literatura. Es una figura que se perfila como una potencial víctima del tráfico de órganos o de la explotación sexual. A partir de *Los olvidados*, el correccional de menores se asumirá, además, como una fábrica potencial de delincuentes, caso también de *Pixote*.

Si bien en el costumbrismo predomina la estetización de esta figura, con la figura del *mataperro*, en la literatura y el cine del siglo XX, en cambio, se procede a una descripción ‘documental’ de las duras condiciones sociales y económicas desde las que sobrevive el niño de la calle.

Referencias bibliográficas

- Araya, M. del C. (2010). *San José. De ‘París en miniatura’ al malestar en la ciudad. Medios de Comunicación e imaginarios urbanos*. San José, Costa Rica: EUNED.
- Babenco, H. (director). (1980). *Pixote* [película]. Brasil: H.B. Filmes Unifilm.
- Buñuel, L. (director). (1950). *Los olvidados* [película]. México: Ultramar Films.
- Chaplin, C. (director). (1921). *The Kid* [película]. Estados Unidos: Charles Chaplin.
- Clarín (Leopoldo Alas). (2002). *Dos solos de ‘Clarín’: Pipá y Doña Berta*. Madrid: Anaya.
- Congrains Martín, E. (1986). “El niño de Junto al cielo”. En S. Menton (ant.). *El cuento hispanoamericano* (pp. 531-546). México: Fondo de Cultura Económica.
- Cuvardic García, D. (2012). *El flaneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París, Francia: Publibooks.
- D’Outrepont, G. (1832). “Le gamin de Paris”. *Paris ou Le livre des cent-et-un*, 7, 121-142.
- Dickens, C. (2004). *Oliver Twist*. Madrid: Editorial Luis Vives.
- Dufais, S. (2011). “El niño de la calle y la ciudad fragmentada en la película Buenos Aires viceversa, de Alejandro”. *Agresti, Hispanic Review*, 79 (4), 615-637.

- Engels, F. (1974). Las grandes ciudades. En *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. México D.F., México: Ediciones de Cultura Popular.
- Hernández, J. J. (1852). El mataperro. En *Los cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos humanos*. La Habana: Imprenta y papelería de Barcina.
- Huart, L. (2007). "Physiologie du flâneur". En M. Rose (ed.). *Flâneurs and Idlers. Louis Huart: Physiologie du flâneur (1841). Albert Smith: The Natural History of the Idler upon Town (1848)*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Janin, J. (1853). "Le gamin de Paris". En: VV.A.A. *Les français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morales du dix-neuvième siècle*. Vol. IV. Paris: Furne et Cie.
- Llobet, V. (2008). *La promoción de resiliencia con niños y adolescentes: entre la vulnerabilidad y la exclusión. Herramientas para la transformación*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.
- Margaret A. (ed.). *Flâneurs and Idlers. Louis Huart: Physiologie du flâneur (1841). Albert Smith: The Natural History of the Idler upon Town (1848)*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Meirelles, F. (director). (2002). *Ciudad de Dios* [película]. Brasil: Tulé Peak.
- Muñoz, S. (2009). *Los dorados* (2ª edición). San José: Costa Rica.
- (1999). *Los dorados* (1ª edición). San José, Costa Rica: Editores Alambique.
- Pérez Galdós, B. (2008). "La princesa y el granuja". En A. Smith (ed.). *Cuentos fantásticos* (4ª ed.). (pp. 157-187). Madrid: Editorial Cátedra.
- (1993). *Novelas contemporáneas: El amigo Manso; El Doctor Centeno; Tormento*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Pozo, Diego del. (2003). "Olvidados y re-creados: la invariable y paradójica presencia del niño de la calle en el cine latinoamericano". *Chasqui*, 32 (1), 85-97.
- Salles, W. (director). (1998). *Estación central de Brasil (Central do Brasil)* [película]. Brasil: Videofilmes-MACT Productions.
- Smith, A. (2007). "Albert Smith: The Natural History of the Idler upon Town".
- Velarde, H. (1952). "El mataperro". En *Lima de antaño. Cuadros costumbristas* (pp. 53-56). Lima: Ediciones de 'Mar del Sur'.

Capítulo 12. La enunciación detonada en “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar, y *Blow up*, de Michelangelo Antonioni

NATALIA SALAS SEGREDA

“Le Photographe doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort”.
Roland Barthes, *La chambre Claire. Note sur la photographie*

Como muchos saben, “Las babas del diablo” es el título de un cuento de Julio Cortázar publicado en 1959, como parte de la colección titulada *Las armas secretas*. Este cuento fue también punto de partida (o inspiración, como permite traducir el siguiente fotograma) de la película de Michelangelo Antonioni de 1966, *Blow up*.



Imagen 1

Partiendo de esta evidencia, quiero primero manifestar una inquietud que se relaciona con el tema general de la adaptación de la literatura al cine. Si bien el siguiente estudio no versará sobre este crucial asunto, se me hace necesario compartir con ustedes lo que de alguna manera movilizó mi elección de estos textos en particular. Y es que, por más que nos veamos tentados a decir, como de hecho es lo usual, que esta película es una “adaptación” del cuento, creo, por el contrario, que los enlaces o las comparaciones que logremos hacer entre ambos son tanto más ricas cuanto cada una de estas prácticas significantes está particularizada y urdida según sus propios códigos.

En otras palabras, *Blow up* no es una adaptación del cuento. Atendiendo al título en inglés, que en castellano quiere decir “ampliar una fotografía”, o incluso “detonar, hacer explotar”, la película es algo así como una detonación del cuento de Cortázar, un reguero, un desparramamiento, no una adaptación, palabra de alcances mucho más moderados. Una detonación entre otras posibles, claro está. Digamos entonces que *Blow up* es un efecto de lectura de “Las babas del diablo”, un comentario de texto que derivó en un texto nuevo, en una escritura, esta vez, cinematográfica.

Precisamente para atender a las particularidades de cada texto, en la actualización específica de sus códigos (uno verbal, otro cinematográfico), he partido de dos decisiones metodológicas. La primera: no ilustrar el cuento con la película. En este sentido, ha constituido un reto la elección de las imágenes visuales para esta exposición: todas las fotografías que verán son, antes bien, fotogramas extraídos de la película en calidad de material significativo de la misma; en otras palabras: citas textuales como lo son, por su parte, las citas del cuento. De manera muy consciente, me he propuesto (y en esto pido al lector procurar lo mismo) no ilustrar el cuento con dichos fotogramas, pues esto tendería, inevitablemente, a igualar los textos, a “ver” el cuento según el material visual de la película, lo cual es abusivo en relación con el cuento: el material visual no pertenece al cuento.

La segunda decisión fue partir de un concepto preciso de enunciación y de una teoría del texto que no excluye la posibilidad de comparar prácticas significantes diferenciadas. Pensar cómo opera la enunciación en secuencias específicas, nos ofrece una oportunidad para poner en valor lo que creo que ambos textos ejercen, cada uno a su manera y desde sus cualidades textuales específicas: me refiero a un trabajo de desplazamiento sobre la lengua y sobre ciertos supuestos del cine en cuanto a lo que se debe mostrar y lo que no.

Este desplazamiento nos colocará ante al menos dos cuestiones con las que procuraré concluir, no sea más que como temas de arranque para otros debates: la virtualidad (en la textualidad) y la función poética (en el enigma).

Empecemos por señalar la sinopsis mínima que comparten cuento y película: en ambos casos un fotógrafo capta una escena que, días después, se tornará en una especie de obsesión. En ambos casos, el fotógrafo se dedicará a ampliar la imagen primeramente revelada (en el sentido fotográfico de la palabra), una y otra vez, hasta terminar, de alguna manera, atrapado en ella (en el caso del cuento) o transformado por ella (en el caso de la película).

En el cuento de Cortázar, Roberto Michel es en realidad traductor del castellano al francés (y de pronto este nombre es ya un efecto de lectura del texto: un nombre mitad traducido y mitad no), quien practica la fotografía como una de las mejores maneras, entre las muchas posibles, “de combatir la nada” (Cortázar, 1981, p. 203). Lo anterior, bajo el cielo y las nubes de París, donde tiene su apartamento en un quinto piso.

En el caso de la película de Antonioni, se trata de un fotógrafo profesional, inmerso en el “swinging London” de los sesenta, donde se gana la vida con un trabajo que lo tiene muy agitado y, paradójicamente, muy aburrido también. Podríamos decir que este fotógrafo profesional también combate la nada de su aburrimiento tomando fotografías, pero estas últimas de un carácter algo diferente en relación con su ajetreado trabajo diario. Fuera del ajetreado ámbito de la moda que parece consumirlo, es capaz de hacerse pasar por un indigente, o de caminar por horas en un parque cualquiera, a la zaga de otro tipo de material fotográfico. Una mañana, el personaje Thomas –cuyo nombre solo conocemos por el guión de la película, pues nunca se pronuncia en la misma– emprende una caminata diletante por el Maryon Park de Londres, un poco a la manera de Roberto Michel por la isla Saint Louis. Thomas, como Michel, se ve atraído por la presencia de una pareja, en aquel paraje más bien desolado y, por lo demás, bastante trivial.



Imagen 2.



Imagen 3.

En el cuento, la pareja la conforman un joven de unos 16 años y una mujer mayor que él:

Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora soplaba apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría –dos palabras injustas– y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde (Cortázar, 1981, p. 205).

En la película, no solo esas dos ráfagas de fango verde devendrían en algo distinto de lo que escribe Cortázar, sino que, por el contrario, el hombre de la pareja primeramente descubierta por Thomas se ve sensiblemente mayor que la mujer. (No sabríamos tampoco sostener que, como en el cuento, los ojos de esta mujer fílmica efectivamente caen sobre las cosas como aves de rapiña). En ambos casos, eso sí, es la mujer quien, una vez tomada la fotografía, se lanza ferozmente sobre el fotógrafo, como sabedora de un misterio que ellos aún no han desentrañado.



Imagen 4.



Imagen 5.

Para este estudio, he elegido detenerme en el inicio y el final de cada texto, así como en algunos detalles en relación con las experiencias climáticas de los personajes fotógrafos. En cualquier caso, el objetivo de los siguientes comentarios es funcionar como una invitación a acudir directamente a los textos, en su riqueza íntegra y casi infinita: cada uno en su cadena significante completa, tal y como fue diseñada por Cortázar y Antonioni, respectivamente.

El concepto de enunciación que hemos abordado se define, según Émile Benveniste, como “[...] esa puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización” (1974, p. 80). En “Las babas del diablo” esta puesta en marcha se da a partir de una voz que problematiza la posibilidad misma de enunciarse como un “yo” o como cualquier otra cosa que, en su actualización, dé por sentadas ciertas reglas sintácticas del castellano:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros (Cortázar, 1981, p. 201).

La enunciación corresponde aquí a un acto particular de utilización de la lengua que no omite el cuestionamiento de su propio lugar

en el código más amplio de esa lengua, que no pretende tampoco esgrimir verdades desde una voz única y perfectamente coherente, sino, por el contrario, desde una voz que, desde las primeras líneas, ya está escindida y, al menos parcialmente, evanescida o muerta:

Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, sí es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie [...]) (Cortázar, 1981, p. 201).

Eso que va a ser contado, la caminata, la fotografía, la eventual pederastia, las nubes y las palomas, (todo repitiéndose fatal e infinitamente en la pantalla producida por la ampliación pegada, unos días después, en la pared del apartamento del quinto piso donde vive Michel), eso que va a ser contado en el cuento, lo será desde una enunciación detonada, multiplicada, intermitente: desde el primer párrafo. Hay que decir, eso sí, que para contar lo que tiene que contar vendrán al auxilio de Michel (no menos que a su condena) dos máquinas (de allí, seguramente, la inclusión del cuento en las armas secretas: una de escribir, otra de fotografiar).

Por su parte, toda la película *Blow up* carga con enigmas, a varios niveles. La primera secuencia es uno de ellos: una especie de coro de bacantes, de mimos o banda juvenil, ingresa a la escena en un automóvil del que descenderá para correr por las calles como una manada de animales salvajes y ruidosos, lanzada a la civilización para pedir un tributo.



Imagen 6.

En realidad, esta “troupe” no parte de la pura invención de Antonioni (aunque esto no tendríamos por qué saberlo, ni tampoco elimina el enigma, solo lo localiza). Se trata de la celebración de la *rag-week* universitaria (una suerte de “semana del harapo” universitaria) durante la que estudiantes británicos hacen toda suerte de performances callejeros, con el propósito de juntar algún dinero para la beneficencia.

Ubicamos parte del enigma en el hecho de que ese mismo coro volverá a aparecer únicamente al final de la película, como cerrando una dimensión festiva que habría abierto al inicio. Así, lo que está en juego, desde la primera secuencia, es un tipo de enunciación suspendida: la película inscribe al personaje principal, y todo lo que le sucederá, en un tiempo fuera del tiempo común, como recordándonos que todo lo que vamos a ver (o lo que hemos visto, cuando se relee la película) pertenece a un tiempo en suspenso. Por otra parte, la película no llega tampoco a explicar la relación exacta del personaje principal con esos jóvenes, quienes, tanto al inicio como al final, aparecerán sin la pretensión de vehicular un significado único o alegórico, pero sí aportando una gran fuerza significante. El personaje entonces, sin resistencia (por el contrario, pagando su tributo), se deja inscribir en esos días fastos.

Es importante señalar, como parte de esta secuencia inicial, la presentación del personaje Thomas (lo que llamaríamos en guión “presentación del protagonista”): este se confunde entre una cantidad de indigentes, aparentando ser uno de ellos: sale de mañana de una casa que alberga a estas personas durante la noche, para, minutos después, montar en un vehículo bastante lujoso, aparcado a poca distancia. En una escena más adelante, veremos que Thomas ha tomado una serie de fotografías documentales de la realidad de estas personas, lo cual, como señalamos anteriormente, se suma a su inquietud por una realidad distinta de la que le ofrece el mundo de la moda publicitaria.



Imagen 7.



Imagen 8.

Pero, ¿qué es lo que llega a obsesionar a estos fotógrafos? ¿Acaso estas fotografías de carácter más social, en el caso de Thomas? La respuesta inmediata a esta última pregunta es no. No es un asunto de temática. Nuestra hipótesis es que a ambos fotógrafos los atrapa un descubrimiento. En efecto, las ampliaciones que cada uno ha realizado en su propio laboratorio, a partir de procedimientos análogos de ampliación de la imagen, los han llevado a ver lo que sus propios ojos, sin máquina de por medio, sin artificio, no les revelaban: la escena de un crimen. Sin embargo, mientras Michel regresará a dicha escena únicamente como “[...] prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso” (Cortázar, 1981, p. 213), Thomas regresará para encontrar allí, en el lugar exacto en que su ampliación le permitió sospechar: un muerto, un cuerpo blanquecino, bajo el manto oscuro de la noche.



Imagen 9.

Dice Marcel Chion:

Una película superpone al menos dos niveles de realidad: por una parte lo que podemos llamar la realidad diegética (sencillamente lo que sucede a los personajes, lo que hacen, dónde están, lo que ocurre) y, por otra, la realidad cinematográfica (es decir, las relaciones de tiempo, espacio, etc., que crean la repartición del guión en escenas, los ángulos de rodaje, el montaje) (2009, p. 289).

En este sentido estricto de realidad diegética (y considerando que el mismo Chion plantea estos dos niveles de realidad entre otros posibles), podemos decir que, antes del hallazgo del cuerpo blanquecino, la película nos ha mostrado, como parte de esa misma realidad, otras fotografías de la escena, ampliadas una y otra vez, pegadas contra la pared, entre ellas: el hombre y la mujer, luego la mujer inquieta, la mujer perturbada, la mujer viendo sospechosamente hacia un lado, y, clarísima, la silueta de un tercero apuntando con un arma.



Imagen 10.



Imagen 11.



Imagen 12.



Imagen 13.



Imagen 14.



Imagen 15.

Si bien estas son muestras contundentes de una escena de la que Thomas logró captar fugaces, casi imperceptibles, instantes, es necesario destacar que la fotografía del cuerpo blanquecino, la que lanzó a Thomas en definitiva de vuelta al parque, no es más que una mancha de haluros de plata ampliados, un cuadro abstracto, semejante a los cuadros del pintor amigo y vecino de Thomas, con quien, anteriormente en la película, había sostenido un interesante diálogo acerca de lo que este descubre en sus pinturas: siempre después de que las hace, nunca de antemano, “[...] como una pista en una novela policial” (Antonioni, 1966, min. 17).



Imagen 16.



Imagen 17.



Imagen 18.

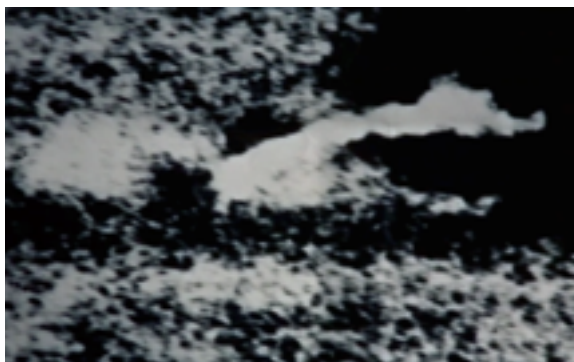


Imagen 19.

En esa mancha ampliada, y a pesar de nuestra propia incredulidad como espectadores, se reveló una realidad para Thomas: un cuerpo que la fotografía no aseguraba pero la escena sí, otra realidad que, sin embargo, se desvanecería a la mañana siguiente, cuando Thomas regresa al parque por tercera vez para intentar registrar el hecho.

En efecto, la película no pone en duda la realidad de lo que vio Thomas, a diferencia del cuento. En la película no hay ambigüedad en los hechos, ni el personaje es psicótico. Como el mismo Antonioni dijo:

La experiencia del protagonista tiene que ver con su relación con el mundo, con las cosas que tiene delante. Un día fotografía a dos personas en el parque, un elemento de realidad que parece real. Y lo es. Pero la realidad tiene en sí misma un carácter de libertad que es difícil explicar [...]. No digo que la apariencia de la realidad sea igual a la realidad, porque puede haber muchas apariencias. También las realidades podrían ser muchas, pero esto yo no lo sé, y no creo en ello. La realidad es quizás una relación (2002, pp. 200-201).



Imagen 20.



Imagen 21.

De este modo: no es la realidad lo que está en entredicho, sino la imposibilidad de asirla en la experiencia de cada sujeto en particular, es decir, siempre a partir de un acto de enunciación y no en la generalidad de los códigos ni del mundo. Podríamos decir que la realidad de Antonioni se acerca aquí al concepto de lo real en psicoanálisis. Lo real es la muerte.

En la medida en que un fotógrafo intenta captar momentos fugaces de realidad, eso real, esa “imperceptible fracción esencial” (Cortázar, 1981, p. 208), como la llama el personaje Roberto Michel,

es que debe luchar, paradójica y tremendamente, “para que la Fotografía no sea la Muerte”, como se lee en el epígrafe de esta presentación... Michel, por su parte, captó algo que lo dejó del otro lado de la escena, rígido e incapaz de intervención, muerto... o casi muerto, puesto que, en el cuento, todavía escribe con la Rémington.

Tengo la hipótesis, sin embargo, de que el cuerpo muerto de la película, el de un hombre pálido entre los árboles azules de la noche, no tendría por qué coincidir con el cuerpo medio-muerto de Roberto o de Michel. Y no tendría por qué hacerlo. Antes bien, el cuerpo alargado de la película podría encontrar un eco, si se quisiera encontrar alguno, en las babas del diablo del cuento.

En efecto, la mención a las babas del diablo, a mitad del relato, es un momento climático del mismo. Recordemos que en este, aparte de Roberto Michel, quien declara “[...] estar muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento)” (Cortázar, 1981, p. 201), no hay un muerto, hay una situación latente de explotación sexual de un adolescente por parte de dos adultos: la mujer y alguien más que irrumpe justo después de la mención a estas babas: “[...] el hombre del sombrero gris estaba ahí, mirándonos. Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia” (Cortázar, 1981, p. 210).

Ha sucedido lo siguiente: en el instante en que Roberto Michel toma la foto, el adolescente logra huir, así:

[...] se iba quedando atrás -con sólo no moverse- y de golpe (parecía casi increíble) se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana.

Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo (Cortázar, 1981, p. 209).

Nos preguntamos por la fuerza significativa de este oxímoron. ¿Es acaso para hacernos sospechar, a nosotros como lectores, el desenlace unas veces fatal, unas veces liberador, que, en la mente de Michel, tendrá esta escena?, ¿es, más bien, pura fuerza significativa, como el coro de mimos de Antonioni, o como el cadáver a luz de la luna?, ¿o es una exhortación daimónica: esta es la historia de Roberto Michel, por andar mirándole los pelos a la Virgen? En cualquier caso, no olvidemos que mirar las babas del diablo, “[...] mirar las cosas radicalmente, hasta su agotamiento” es, según Barthes, el trabajo del artista (2001, p. 181).

Sobre este trabajo, tema de ambos textos, añade Antonioni: “Es como un estudio al microscopio: al observar un fenómeno se lo modifica, la partícula que intentas fotografiar cambia de recorrido. En otras palabras, la observación de la realidad solo es posible poéticamente” (Antonioni, 2002, p. 259).

Releamos ahora los finales de ambos textos. Mientras el final del cuento de Cortázar es más bien pesimista -la fragilidad del personaje termina por quebrarlo en el interior de una pantalla donde están atrapados todos los Robertos, los Michel, las nubes “[...] y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión” (Cortázar, 1981, p. 215), el texto de Antonioni nos invita a jugar el juego. Efectivamente, ante la decepción de Thomas por la desaparición del cuerpo, la película propone un juego de tenis virtual: arriban al parque los jóvenes mimos del inicio, se ubican en una cancha vacía y, mientras los demás observan, dos de ellos inician un partido de tenis con una pelota imaginaria.



Imagen 22.



Imagen 23.

Quiero llamar la atención sobre tres elementos de esta secuencia final de la película (la cual tiene una duración aproximada de 4 minutos). El primero es en relación con el movimiento de cámara: en determinado momento, esta sigue la pelota invisible, sigue la nada, haciéndonos participar, antes incluso que a Thomas, del juego de mimos. En realidad, como espectadores (y cuántas veces no pasa esto en cine, pero sin que nos demos cuenta) no tenemos opción: seguimos el curso de la pelota, haciéndonos así cómplices de su existencia. En otras palabras, otorgamos lo que la película, no inocentemente, quiere que otorguemos.

El segundo aspecto es en relación con el sonido: antes del cuadro final, el partido se desarrolló únicamente con sonido ambiente, es decir, en la silenciosa plaza de Maryon Park. Sin embargo, una vez que hemos tenido el busto de Thomas en primer plano, durante un tiempo significativo que nos da la oportunidad de observar sus ojos siguiendo la pelota invisible, se introduce sutil, pero poderosamente, el repiqueteo de esa pelota imaginaria. Este sonido introduce a Thomas en una dimensión en la que no estaba. Para ello, ha bastado su interacción con los mimos, no menos que, para nosotros, la cercanía de su rostro durante varios segundos.



Imagen 24.



Imagen 25.

Si bien en este trabajo no hemos abordado la música de la película, es importante saber que juega un papel primordial, especialmente como parte de la realidad diegética: cuando Thomas pone un disco, cuando sintoniza la radio, o cuando atraviesa un concierto de rock, nada menos que con el músico Jimmy Page en la escena. Sin embargo, esta escena final, a diferencia de las demás, preludia y marca, como desde fuera, el desvanecimiento del personaje.

Por último, me interesa hacer el énfasis precisamente en este desvanecimiento o borramiento final de Thomas, no solo porque conviene muy bien al ejercicio de problematizar la enunciación, tal y como nos lo hemos planteado, sino por algo intrínseco al código cinematográfico: algunos maestros de fotografía para cine suelen insistir en el hecho de que no debe nunca revelarse la maquinaria que hace al cine posible. Esta debe, antes bien, esconderse, naturalizarse (con toda la carga ideológica que esto implica). Antonioni, por el contrario, transgrede ese uso reglamentado: edita la película ante nuestros ojos, borrando a Thomas.



Imagen 26.



Imagen 27.

Se ciernen, entonces, algunas preguntas: ¿en ese partido, en qué lugar quedamos nosotros?, ¿en qué lugar somos, lectores-usuarios, susceptibles de alguna enunciación?, ¿en qué partido imaginario nos hemos introducido? En realidad, antes que por lo imaginario del juego -puesto que en la película el juego no es imaginario, a lo sumo lo sería la pelota-, considero que esta es una pregunta por la virtualidad en la textualidad.

El cine como texto —o como práctica intermedial en sí mismo, en su cruce de códigos diferenciados—, es, en esta película, premonitorio en relación con la posibilidad de interacción de nosotros como lectores. En ciertas prácticas emergentes, ante las que el cine es ya

una práctica tradicional, podemos efectivamente, como Thomas, tomar la pelota y enviarla a un japonés al otro lado del mundo. Pero ese es, hoy tanto como ayer, un modo de lectura: preguntarnos por la enunciación de los textos, y la nuestra propia en cualquier texto y/o juego, es colocarnos en ese lugar, es relanzar la pelota.

La virtualidad, planteada especialmente en *Blow up*, pero también en “Las babas del diablo” que descompone la lengua y ha dejado atrapado al lector en una pantalla, nos autoriza ahora a establecer un diálogo con algunos teóricos de la intermedialidad que se han preguntado por la validez de los conceptos de la teoría del siglo XX para pensar las experiencias de la realidad, tan diferentes y nuevas en el siglo XXI. Dice el profesor Kokismaa de la Universidad de Jyväskylä en Finlandia:

[...] nuestras categorías conceptuales y modos teóricos de intentar captar el mundo, «las convenciones con las que pensamos», están tomadas prestadas de la era precedente a la era digital... Es necesario poner nuestra atención en obras que no operan sobre las premisas de la teoría literaria del siglo XX (o anteriores) antes de que podamos pretender remodelar nuestras convenciones de pensamiento para que se correspondan con nuestra experiencia actual (Kokismaa, 2007, pp. 7-8).

Considero que en esto de remodelar nuestras convenciones de pensamiento entra, precisamente, la posibilidad de pensar la teoría literaria no como una serie de premisas que aplicamos a los nuevos objetos de estudio, que ya estarían, por la misma novedad de los objetos, discontinuadas, sino como un enfoque productivo que se reconstruye, precisamente a la luz de los nuevos objetos y las nuevas posibilidades de interacción, no menos que de otras prácticas, menos nuevas. En el fondo, —o en la superficie, como dice un eminente profesor jubilado de esta Universidad—, es la textualidad, cada vez, —por más sofisticados y diversificados que sean los códigos que cada texto en particular actualice, en la complejidad misma de su enunciación—, lo que sigue estando en juego.

Las personas no nos hemos resignado a la falta de paralelismo entre lo real y el lenguaje, como vimos que planteaba Antonioni (no menos que Aristóteles y el posestructuralismo barthesiano del siglo XX). Pareciera que la tecnología nos ofrece, de manera más descarnada, la ilusión de que esto no es así, de que el tiempo se acorta o se

multiplica. Si antes hablábamos de ilusión referencial —en el marco de las seis funciones del lenguaje planteadas por Roman Jakobson (1996)— en cuanto a que la literatura debía dar cuenta de una realidad objetual externa, quizás hoy en día debamos hablar de la ilusión fática, en cuanto a que creemos que las prácticas intermediales tienen como principal objetivo dar cuenta de los canales de transmisión de mensajes entre los interlocutores, dar cuenta de un contacto. Pero estas prácticas, si bien cumplen esta función fática, no por ello deben dejar de estudiarse en términos de su función poética.

Esa es otra cuestión que, en mi opinión, se revela como una vía de reflexión necesaria. Mi hipótesis, en relación con los textos seleccionados para esta ponencia, es la siguiente: es precisamente *en* el enigma planteado por el borramiento de los sujetos enunciantes donde se fabrica, se urde, gran parte de su carga poética.

Así, el desajuste fundamental entre la realidad y el lenguaje, como recién mencioné, no solo no se resuelve con las nuevas tecnologías, sino que se reinstala, inevitable y permanentemente. Y esto último, en mi opinión: hasta que el tiempo deje de dictar la diacronía inherente a cualquier lenguaje. En otras palabras, hasta que el tiempo deje de ser el tiempo.

Finalmente, ya que he citado varias veces a Barthes, no quiero dejar pasar la oportunidad de recordar un neologismo suyo: *hifología* para la teoría del texto que es el tejer de la araña, pues *hyphos* en griego es el tejido, el velo y la tela de araña. Lo sorprendente es que las babas del diablo, además de hilos o pelos de la Virgen, son un conjunto de telas de araña diminutas que solo se hacen visibles cuando se acumula gran cantidad. Los hilos son en realidad una sustancia viscosa que, en contacto con el aire, se solidifica (y me encanta pensar, en un arrebató alegórico, que el aire es la enunciación). Las arañas usan los filamentos así obtenidos como velas para viajar, arrastradas por el viento.

Referencias bibliográficas

- Antonioni, M. (2002). *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2001). *La Torre Eiffel*. Barcelona: Paidós Comunicación 124.
- , (1980). *La chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma. Gallimard.
- Benveniste, É. (2008). *Problèmes de linguistique générale II*. France: Éditions Gallimard.
- Chion, M. (2009). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya).

- Cortázar, J. (1981). *Las armas secretas*. Barcelona: Seix Barral/Nueva Narrativa Hispánica.
- Cubillo, R. (2013, set. - dic.). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 14, 2. http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?pid=S1409-469X2013000200006&script=sci_arttext [Consulta: 12/12/2013].
- Curia, D. y Durigon, M. (2010). La puesta en evidencia del artificio y la selección de una mirada en “Las babas del diablo”/ “Blow up”. *II Congreso Internacional Artes en Cruce: bicentenarios latinoamericanos y globalización, 2010*. <http://artesencruce.filo.uba.ar/sites/artesencruce.filo.uba.ar/files/13-LiteraturayCine-CuriaDurigon.pdf> [Consulta: 10/08/2013].
- Jakobson, R. (1980). *El marco del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kokismaa, R. (2007). “El reto del cibertexto: enseñar literatura en el mundo digital”. *Revista sobre la sociedad del conocimiento*, 4. <http://www.uoc.edu/uocpapers/4/dt/esp/koskimaa.html> [Consulta: 3/11/2013].

Capítulo 13. El mito de Antígona en la tragedia de Sófocles y en la película de Tzavellas (1961)

JORGE BRENES MORALES

Para el tema propuesto es conveniente hacer dos recorridos e inscribir en ellos las observaciones: el primero por *Antígona*, la tragedia de Sófocles; el segundo por la película del mismo nombre, con guion y dirección de Giorgos Tzavellas, presentada en 1961. Tal procedimiento se debe a que la película se basa muy cuidadosamente en la tragedia y es incluso una película teatral. Dicho de otro modo: recorrer primero la tragedia permite detenerse mejor en la película. Los pocos datos generales del mito tebano requeridos de manera preliminar son los siguientes: que Edipo tuvo cuatro hijos con su madre (Eteocles, Polinices, Antígona e Ismena); que después de morir Edipo, Eteocles y Polinices disputaron por el trono y se mataron; que su tío Creonte, al asumir el poder, decidió enterrar con honores a Eteocles, pero dejar insepulto a Polinices; que Hemón, hijo de Creonte, iba a casarse con Antígona.

I.

La tragedia de Sófocles comienza en Tebas casi al amanecer, ante el palacio de Creonte y con un encendido diálogo entre Antígona e Ismena, pues Antígona conoce ya la orden de no enterrar a Polinices y pide a su hermana que le ayude a efectuar lo contrario; como Ismena se niega, Antígona rompe atrocemente con ella y se marcha a realizar su designio. Tal ruptura provoca una gran mortificación a Ismena, como llega a saberse después³⁵.

³⁵ En el episodio segundo, a partir del verso 526.

Para tener una idea de la magnitud que da Sófocles a este conflicto inicial, basta con recordar la situación en Esquilo, al final de los *Siete contra Tebas*, donde después de la muerte que se dan Eteocles y Polinices, ante la orden de no enterrar al segundo, Antígona se opone al instante y el coro, conformado por mujeres tebanas, se divide entre las que apoyarán a Antígona y las que no lo harán³⁶. Pero Sófocles realmente no quiere un coro femenino; para efectos del conflicto indicado, le basta con agudizarlo planteando la división entre las propias hermanas.

Después del diálogo inicial, en *Antígona* aparece el coro, compuesto por ancianos de Tebas, justo con el primer rayo del sol despuntando al amanecer. Este coro de ancianos no se parece en nada a los consejeros de Tebas que según Esquilo, otra vez al final de los *Siete contra Tebas*, han dado la orden de no enterrar a Polinices, mandato que en Sófocles más bien recae sobre otro miembro de la familia, Creonte mismo, también para efectos de intensificar el conflicto. En esta primera intervención coral, a los ancianos de *Antígona* toma poco más de cincuenta versos referirse a los peligros de la guerra disipados ya por la muerte de los hermanos y por la retirada del ejército enemigo; pero lo que estos venerables ancianos quieren es celebrar la victoria, organizarse desde el amanecer para pasar toda la noche sin dormir, bebiendo vino y tomando parte en coros festivos más que en uno de tragedia³⁷, no que venga Creonte a fastidiar con la reunión a que los tiene convocados; el coro ciertamente quiere zafarse, pero la llegada de Creonte lo impide. Cabe decirlo, pues, con claridad: el coro detesta a Creonte; al notar que se aproxima y que ya no hay escapatoria, los ancianos afirman, con gran alarde de retórica, que viene “(...) *batiendo remos sobre su astucia*.” (Sófocles, 2008)³⁸.

Con la llegada de Creonte se inicia el primer episodio de la tragedia. ¿Por qué el *buen* Creonte —como ya lo llamó Antígona con antífrasis al quejarse de él amargamente junto a Ismena³⁹— desea reunirse con el coro? Si bien la disposición de no enterrar a Polinices es del conocimiento de todos, Creonte tiene sus motivos para reu-

³⁶ Conviene destacar que Ismena, en esta obra de Esquilo, guarda silencio cuando Antígona se opone a la prohibición de enterrar a Polinices; en lo que se refiere al coro de mujeres, su división final en semicoros se encuentra señalada expresamente en el texto (versos 1069 y 1075 de la edición de Blomfield).

³⁷ La alusión, por parte de este coro trágico, a los coros festivos se encuentra en el verso 152.

³⁸ Verso 158

³⁹ Verso 31

nirse a solas con el coro: en primer lugar, la lealtad inquebrantable de estos ancianos de Tebas con la progenie de Lábdaco, en especial con los hijos de Edipo (quedan todavía Ismena y Antígona); en segundo lugar, el temor a ser derrocado, a pesar de que manda sobre un ejército. En cualquier caso, lo que Creonte busca es que el coro se ponga de su lado si el pueblo o las muchachas se revuelven en su contra por la decisión de no enterrar a Polinices. Y cuando Creonte, con enérgico discurso, termina de adecuar esta decisión a su política, el coro, como punzando socráticamente, insinúa que es una ingenuidad creer que se puede aplicar toda norma del mismo modo a los vivos y a los muertos⁴⁰; además estos ancianos, que hace poco no pensaban más que en irse de fiesta, ahora se escudan sagazmente en la vejez para no colaborar con Creonte, y la discusión no puede ser llevada más lejos porque entonces, socratismo de los dioses, irrumpe un guardián con la noticia de que alguien, burlando la vigilancia, ya rindió las honras fúnebres a Polinices. Como puede verse, Sófocles es capaz de tener sentido del humor en medio de una tragedia; acorde con esto, el guardián no brinda a Creonte los detalles sin antes desesperarlo. Y el coro, cuando después de escuchar opina que hasta los dioses están de lado de Polinices, consigue que Creonte lo insulte y muestre su miedo a que los enemigos lo derriben sobornando a los guardianes. En cuanto al que acaba de traer la noticia, se marcha acusado de charlatán, amenazado de muerte si no da con el responsable y prometiendo no regresar bajo ninguna circunstancia.

Ahora el coro se queda a solas con el público o el lector, como corresponde a un cambio de episodio, y su canto, dados los recientes roces con Creonte, de ningún modo constituye un elogio de las bondades humanas, como lleva siglos creyendo el humanismo, sino la suma perplejidad ante lo abominable del ser humano, ser que a todo se atreve y que todo lo alcanza, menos librarse de la muerte.

El segundo episodio abre con el retorno del guardián que decía no volver más y aparece con Antígona. El coro, desde que los ve venir, sabe que es ella quien ha desafiado la autoridad de Creonte. Nada más arrebatador que confirmar ahora la lealtad inquebrantable de los ancianos para con los hijos de Edipo, por medio del impulso reprimido de llevar la contraria a la propia identidad de la muchacha con tal de protegerla: “(...) *si sé que es Antígona, ¿cómo hago para decir que no es Antígona?*”⁴¹ (Sófocles, 2008) Creonte quiere de

⁴⁰ Tal punzada se produce en los versos 213 y 214.

⁴¹ Versos 377 y 378.

nuevo los detalles; el guardián se los brinda con la debida meteorología: para rendir las honras fúnebres a Polinices por segunda vez, Antígona se acercó en medio de una tormenta prodigiosa, y solo cuando el polvo decayó fue posible ver a la muchacha y atraparla. El guardián se retira, celebrando más haberse salvado que ser la ruina de un amigo.

En el intercambio que sigue no es lo más importante ese lugar común de la subasta entre los derechos natural y positivo que proviene de Hegel⁴²; tal asunto ya quedó zanjado en el verso 519, donde la propia Antígona afirma que tratándose de la muerte lo que hay es isonomía. En diversos lugares, esta tragedia permite pensar que toda esa habladería de Creonte en torno a la polis es más bien una provocación mal encubierta que Antígona, sin lugar a dudas, percibe como tal, y así como antes se puso de manifiesto que el coro aborrece a Creonte, ahora es necesario añadir que el tirano odia a Antígona y es correspondido por ella con un odio tal vez mucho mayor. La fuerza del pasaje se debe, pues, a la forma en que ninguno de los dos trata de ocultar la aversión que siente por el otro y Creonte, aunque tiene el poder de su lado, lleva la peor parte en la argumentación y el ultraje desde el momento en que Antígona reconoce haber dado honras fúnebres a su hermano insepulto. En efecto ella, que como dice el coro “[...] no sabe alejar las desgracias”⁴³ (Sófocles, 2008), pone de su parte cuanto tiene para maltratar a Creonte, sobre todo mientras traen a Ismena (por creer que ha colaborado con Antígona). Cuando Ismena llega quiere inculparse, pero su hermana no se lo permite. Y Creonte, que no cede ante el hecho de que sean sus sobrinas, tampoco cede ante el recordatorio de que Hemón, su hijo, se encuentra prometido con Antígona: manda, pues, que las encierren con la idea de matarlas.

El coro nuevamente queda solo. Su canto alude a la potencia con que los dioses pueden destruir un linaje por completo. Los ancianos han comprendido que tal es el caso de la descendencia de Lábdaco: aferrada cruelmente al origen, sin pensamiento en la palabra y con la mente llena de venganza, todo por obra de algún dios.

En el episodio tercero por fin aparece Hemón. Viene a interceder por Antígona, pero no quiere contrariar a Creonte de una vez.

⁴² La interpretación hegeliana de *Antígona* se encuentra repartida en los siguientes tres textos: *Estética*, *Filosofía de la religión* y *Fenomenología del espíritu*.

⁴³ Verso 472

Sus primeras palabras parecen ser de sometimiento, pero no lo son; como tal estrategia falla (dado que Creonte se pone a elogiar la sumisión de los hijos y el no ceder ante las mujeres), Hemón comunica el dolor de la polis por Antígona y procura que su padre recapacite. Atento a la retórica el coro, que antes parecía dar la razón al padre, ahora da la razón también al hijo; pero Creonte se niega a tener que aprender de un joven, Hemón se ofende por esto y ambos pasan a las palabras atroces. La discusión termina cuando Creonte pide que traigan a Antígona para matarla ante los ojos de Hemón, pues éste se marcha con la intención manifiesta de que los ojos de su padre nunca vuelvan a verlo. De inmediato, Creonte dice que Hemón no librará a las muchachas del infortunio; esto da pie a que el coro al menos consiga salvar a Ismena, porque su pregunta de si piensa dar muerte a las dos, Creonte la interpreta como sugerencia de que no debe hacerlo. El tirano anuncia entonces que matará sólo a Antígona, encerrándola viva en una caverna.

En su siguiente intervención a solas, el coro alude al poder invicto de Eros entre los dioses y los mortales. Los ancianos, en efecto, estiman que este dios es la causa del reciente altercado entre Hemón y su padre, donde el parentesco entró en discordia y venció el deseo que brilla en los ojos de Antígona. Casi de inmediato, el coro vuelve a manifestar su devoción por los hijos de Edipo, pues al comprender que Antígona se aproxima para que ya la lleven a morir declara que quiere romper con lo establecido y que no puede contener más el llanto al ver que la muerte es el único tálamo que Antígona obtiene.

El episodio cuarto comienza con ella y el coro. Antígona lamenta su suerte; el coro intenta consolarla. Como sabe que van a encerrarla en una caverna, Antígona se compara con Níobe, que murió sin hijos y convertida en roca; pero el coro comenta que Níobe fue descendiente de dioses y Antígona piensa por un momento que los ancianos se están burlando de ella. Más adelante la muchacha dice (y no se trata de un pasaje dudoso) que el marido y el hijo muertos pueden suplirse tomando otro esposo y teniendo más hijos, pero que un hermano muerto, habiendo desaparecido también los padres, no hay forma de reponerlo⁴⁴. Y si bien los lamentos de Antígona prosiguen a pesar de que Creonte ha venido a apurar a los guardianes, ella no se marcha sin arrojarle una fuerte imprecación.

Otra vez el coro queda solo y ahora, ante los últimos eventos, se refiere al mito de Dánae, cuyo cautiverio resultó ineficaz ante Zeus;

⁴⁴ Todo parece indicar que este pasaje, compuesto por los versos 905-912, lo tomó Sófocles de Heródoto, su amigo, en cuya obra se atribuye a la esposa de Intafernes (*Historia*, III 119).

al de Licurgo, encerrado en una cueva por oponerse a Dioniso; al de la familia de Fineo, rey de Tracia casado con Cleopatra, que no por ser hija del viento Bóreas pudo escapar al infortunio propio y de sus hijos. En efecto, Cleopatra fue repudiada por Fineo y sus hijos perdieron la vista porque les clavaron unas lanzaderas en los ojos. Fineo mismo quedó ciego a consecuencia de este crimen, pero experto en adivinación.

Como evocado por el mito anterior, entra un anciano ciego; el que venga guiado por un niño también sirve para contrastar con la negativa de Creonte a aprender de su hijo. El anciano ciego es Tiresias, el más célebre adivino, reservado para el episodio quinto. Con la autoridad correspondiente⁴⁵, Tiresias señala que por culpa de Creonte los perros y las aves han llevado a los altares la carne del muerto insepulto; el adivino además pide al tirano que deje la soberbia y ceda ante el muerto porque, en efecto, no podrá matarlo de nuevo. Cierta vuelta de este argumento de Tiresias en Goethe, donde se suma a un planteamiento político, puede entenderse de modo que la lectura de *Antígona* como conflicto jurídico se viene al suelo⁴⁶.

A Creonte no se le ocurre nada mejor para defenderse que lo ya usado contra el guardián del cadáver de Polinices: acusar a Tiresias de recibir dinero. Al llegar a este agravio se comprende que Creonte no podrá evitar por más tiempo el infortunio, y así lo hace saber Tiresias enfurecido. Cuando el adivino se marcha, el coro aprovecha para señalar que sus predicciones nunca resultaron falsas y Creonte, sin ocultar cierta resistencia, afirma que hará lo que el coro le dice: liberar a Antígona y enterrar a Polinices.

La siguiente intervención coral, tras irse Creonte, es una invocación de Dioniso. Los ancianos describen la situación actual de Tebas como un duro trastorno y piden a Dioniso que venga a purificar la polis. En consonancia con esta petición, un mensajero avisa de los últimos eventos: como Creonte, por no proceder en el orden dicho por el coro, se fue primero a enterrar a Polinices, Antígona ha tenido tiempo de matarse y Hemón de llegar a ella incluso antes que el tirano; y cuando este se aparece por la caverna, Hemón no responde a sus palabras, lo mira con encono y saca la espada para matarlo, pero Creonte se le escapa; entonces Hemón, lleno de ira, se atraviesa a

⁴⁵ El prestigio de Tiresias es notable desde tiempos de Cadmo, fundador de Tebas, junto al cual ya aparece viejo, ciego y consumado en adivinación.

⁴⁶ En parte de la conversación con Goethe del 28 de marzo de 1827, según Eckeremann (2007, p. 458).

sí mismo con la espada y muere al lado de Antígona, consumando con la muerte las bodas que vivo no alcanzó a realizar. Todo esto lo escucha la esposa de Creonte, que se retira dejando la sospecha de que llevará a cabo alguna atrocidad.

Al volver ante todos, Creonte trae en sus brazos el cadáver de su hijo; viene desconsolado, lamentándose de todo, afirmando que algún dios causó su desdicha (bien se entiende que Dioniso); el rey avanza todavía un poco más con su hijo muerto en brazos, alcanza a ver que también su esposa se ha matado y le dicen que antes de hacerlo deploró la muerte de sus hijos y le arrojó maldiciones. Alternando ahora con los lamentos de Creonte, las afirmaciones del coro son implacables. La tragedia termina con esta triple observación de los ancianos: la dicha requiere inteligencia, lo divino respeto y la soberbia un gran golpe para llegar sensato a la vejez.

II.

La película de Tzavellas comienza con una sucesión preliminar de pinturas y leyendas complementarias: las puertas de Tebas, con la esfinge sobre un árbol y un águila sobrevolando; las desgracias de Edipo; los cuatro hijos que ha tenido con su madre; Eteocles y Polinices en armas el uno contra el otro; Antígona e Ismene ya solas; otra vez las puertas de Tebas. Estas puertas de la pintura se desvanecen y surgen las que la pintura estaba representando, pero ahora con los destrozos de la guerra al frente de la polis. Los recursos del cine, por su parte, permiten romper desde el inicio con el fondo fijo del palacio de Creonte. Antígona, pues, se encuentra con Ismena ante las puertas de Tebas y no consigue su ayuda para enterrar a Polinices. Tzavellas, como corresponde, presentó este encuentro antes del amanecer; en efecto, la luz del día naciente debe esperar a que el coro venga y se refiera a ella.

El coro se compone de trece ancianos⁴⁷; uno de ellos, expresamente designado como primer anciano, desempeña la función de corifeo. Cuando amanece, el coro sale a las puertas de Tebas, se encuentra con los escombros de la guerra, se refiere a la luz del sol y comenta con humor la huida del ejército enemigo. Tzavellas incluso muestra al coro enterándose de algunos detalles por dos soldados; en Sófocles el coro aparece ya sabiendo todas estas cosas⁴⁸.

Tanto en la tragedia como en la película los ancianos se muestran con ánimo festivo; pero Tzavellas, sin decir que el coro no quiere a

⁴⁷ Dos menos que en la tragedia de Sófocles.

⁴⁸ La tragedia no dice cómo fue que se enteraron los ancianos; pero bien pudo haber sido como propone Tzavellas.

Creonte, lleva un poco más lejos el asunto haciendo que el tirano arruine con su llegada la fiesta que desde la mañana están montando los ancianos en medio de la polis. Y aunque el coro no se encuentra separado del pueblo, Creonte se refiere a la afición de los ancianos por los hijos de Edipo y vuelve a expresar su política y su decisión, que cree acorde con su política, de enterrar a Eteocles con honores y dejar insepulto a Polinices. Este discurso Tzavellas lo presenta en dos escenarios: una parte dentro de la polis, donde los soldados traen el cadáver de Eteocles (no sólo se arruinó la fiesta, sino que se vino a interrumpirla con un muerto), y la otra en las afueras de Tebas, donde se realiza el entierro de Eteocles en presencia del coro y Creonte prohíbe que se entierre a Polinices.

La idea de que el tirano quiere tener al coro de su lado salta a la vista en el hecho de que separa de la fiesta popular a los ancianos y se los lleva a su palacio, donde el ánimo ya no parece tan festivo, pues se ha pasado de la enérgica danza con espadas en la plaza a los tonos patéticos de una flautista, si bien ahora tomando vino. Lo divertido del asunto (no se olvide que Tzavellas también escribió comedias) es haber dispuesto esta segunda fiesta a la vez para interrumpirla y arruinarla del todo con la noticia, dada por el guardián, de que alguien ha irrespetado la orden de no dar honras fúnebres a Polinices. Aquí también el guardián hace perder la paciencia a Creonte y el coro insinúa que los dioses protegen al muerto; aquí también Creonte maltrata a los ancianos tachando su vejez de tontería y la emprende contra el guardián por considerar que ha sido sobornado. Lo que ya no queda de la fiesta se disuelve cuando Creonte se retira furioso, el guardián temiendo por su vida y el coro visiblemente desconcertado.

De inmediato los soldados atraviesan la polis y violentan a los ciudadanos para obtener información sobre el entierro de Polinices⁴⁹. Por su parte, el corifeo ve las agresiones desde la ventana de su casa y reflexiona ante su familia sobre el miedo que infunde el ser humano (es el famoso canto sobre el hombre en la tragedia de Sófocles). Y dado que ni siquiera el coro está exento de sospechas, los soldados irrumpen en la casa del corifeo, registran rápido y se marchan, de-

⁴⁹ Aunque la tragedia de Sófocles quisiera entenderse como una crítica del régimen tiránico, un énfasis tan fuerte como este de la película no se encuentra en la tragedia.

jando todavía más claro con este incidente que la reflexión sobre el miedo a lo humano se debe al régimen de Creonte⁵⁰.

El corifeo sale de su casa al escuchar el tumulto en torno al guardián que viene con Antígona, y todos se dirigen a la entrada del palacio. Ya en presencia de Creonte, el guardián expone los detalles de una más atenta vigilancia, el trastorno del cielo y la forma en que finalmente fue posible ver a Antígona y atraparla mientras rendía nuevas honras fúnebres a su hermano. Tzavellas aprovecha para mostrar los acontecimientos mientras el relato se produce.

Antígona no niega lo ocurrido; y como reconoce haber estado bien enterada de las órdenes de Creonte, la discusión se lleva a cabo en la película con el mismo furor que en la tragedia. El tirano no retrocede ante la idea de matar a Antígona; de nada sirven tampoco las palabras de Ismena y del corifeo cuando le recuerdan que Antígona va a casarse con Hemón y que no debe robarle las bodas: Creonte señala que ya deben darla por muerta y que no es él quien se roba las bodas, sino Hades.

Cuando los guardianes se llevan a Antígona para encerrarla, Hemón se cruza en su camino. El encuentro, que se produce ante las puertas del palacio, es muy emotivo y constituye otro rasgo de la película; Tzavellas además aprovecha para fundir esta circunstancia visual con la voz del coro, que está ausente y se refiere a la fuerza con que las desgracias pesan sobre los seres humanos si así se lo proponen los dioses. Como en Sófocles esta intervención del coro comprende también un elogio de Zeus, en Tzavellas la voz se traslada al regio salón donde Creonte tiene a sus espaldas una estatua del dios y al que ingresa el coro para sentarse en asientos dispuestos circularmente, mientras su voz sigue escuchándose de manera invisible.

Llega entonces Hemón y la retórica transcurre como en Sófocles, si bien Tzavellas da mayor énfasis al hecho de que el coro está siguiendo de cerca el procedimiento de Hemón, esto porque quien aparenta dar la razón a Creonte es un anciano inespecífico del coro y quien la da después a Hemón con el cuidado correspondiente, diciendo que padre e hijo hablaron bien, es el propio corifeo. Pero el intercambio violento no puede evitarse: Creonte lo inicia ofendiendo a su hijo por el hecho de ser joven y lo acaba cuando le anuncia la muerte de Antígona. Hemón se retira y las palabras del coro al menos sirven para poner a Ismena fuera de peligro.

⁵⁰ Como puede verse, al hacer coincidir esta intervención del coro con las agresiones militares de Creonte, Tzavellas consiguió desplazarse del común elogio de lo humano.

Tzavellas muestra de inmediato el triste encierro de Antígona en un aposento y la desesperación de Hemón en campo abierto, al atardecer, recreando de ese modo desdichas que en Sófocles no son manifiestas. En ambos casos, con el mismo recurso de suporponer una voz invisible, el coro se refiere al poder irrestricto de Eros y no deja de atribuir al dios la reciente disputa entre Hemón y su padre. Cae la noche⁵¹.

A la mañana siguiente Antígona es llevada por soldados a la caverna donde será encerrada y abandonada; tras ella vienen el coro y gentes de la ciudad. Se comprende que Tzavellas no se ha conformado con despedir a Antígona al frente del palacio, como sucede en Sófocles. El sufrimiento de Antígona toca un extremo tal que el corifeo se acerca a consolarla; pero llega Creonte a apurar las cosas.

Es evidente que con la caverna de fondo se enciende aun más el tono de las últimas palabras de Antígona: su alusión al lugar como tumba de bodas, su mención de los muertos familiares (su padre, su madre y ahora su hermano) y en especial su maldición, que afecta a Creonte sobre su caballo.

Los guardias cierran la caverna, pero Tzavellas muestra el interior, donde de nuevo se escucha la voz invisible del coro, esta vez refiriéndose al encierro de Dánae. La forma en que Antígona observa su velo en el suelo sugiere que piensa matarse.

De camino al palacio (es impresionante ver a los soldados trayendo en una mano los bastones de los ancianos y en la otra las bridas de los caballos en que el coro viene de regreso) Creonte y su comitiva se encuentran con la figura imponente de Tiresias, a quien un niño sirve de guía. El adivino se refiere al estado de impureza que domina los altares de la polis por no enterrar a Polinices (Tzavellas ilustra esta parte del relato presentando la situación misma como fondo de la voz); Tiresias además señala que no se puede matar otra vez a un muerto; Creonte se defiende acusando al adivino de venderse por dinero. Enojado, Tiresias vaticina las desgracias que vendrán sobre Creonte y se marcha.

Ya en el palacio, el corifeo afirma que las predicciones de Tiresias nunca resultaron falsas. Creonte lo sabe y se decide a hacer lo que el coro dice: liberar a Antígona y enterrar a Polinices. El tirano reconoce que le costará hacerlo, pero se marcha aparentemente decidido a vencer su propia resistencia; los ancianos del coro, por su parte,

⁵¹ De este modo, en la película se prolonga la acción a dos días; en la tragedia, en cambio, ocurre todo en un día.

avanzan hacia el altar situado a las puertas del palacio y piden a Dioniso que venga a purificar Tebas.

Luego de un tiempo, el lugar se ha llenado de gente y todos esperan noticias. El mensajero que aparece, soldado de confianza, afirma que Creonte está perdido y menciona la muerte de Hemón en el momento en que su madre sale para dirigirse al altar de Atenea. El mensajero ahora debe contarle todo y Tzavellas aprovecha para fundir de nuevo un relato con la visión de los acontecimientos. Se confirma entonces que Creonte no pudo vencer su resistencia, pues perdió tiempo yéndose primero a celebrar los funerales de Polinices. Al llegar después a la caverna, el tirano se encontró con los lamentos de su hijo y con Antígona ya muerta. Luego Hemón guardó silencio ante su padre, lo miró con furia, lo escupió en la cara e intentó matarlo; como no lo consiguió, se clavó la espada y murió tendido al lado de Antígona. La reina escucha todo y se retira sin decir una palabra. El coro sospecha del silencio de la reina y el mensajero la sigue para ver si de algún modo puede desentrañarlo.

Entra Creonte lamentándose con su hijo muerto en brazos; detrás vienen los soldados que traen el cadáver de Antígona. Sin dejar de lamentarse, Creonte avanza hasta el altar donde antes el coro había suplicado a Dioniso, y coloca a su hijo en el altar. El corifeo le dice que ha aprendido, pero tarde⁵²; Creonte, con su hijo muerto sobre el altar, responde que un dios ha sido el responsable de sus males. Entonces vuelve a levantar a su hijo y se dirige hacia la entrada del palacio. Se abren las puertas, sale el mensajero con otra desdicha que anunciar⁵³ y Creonte observa, con su hijo muerto en brazos, a su esposa también muerta. El tirano quiere morir; el coro lo trata con severidad para que afronte su destino. Creonte abandona la polis completamente destrozado.

Al concluir este segundo trayecto habrá salido a relucir un buen número de semejanzas y diferencias entre la tragedia y la película; sin embargo, en lo que se refiere a las diferencias, tal vez no convenga exagerar, sobre todo al percibir el enorme cuidado con que Tzavellas se propuso, y en gran medida consiguió, que su *Antígona*, mediando el cine, no fuera otra que la de Sófocles.

⁵² Verso 1270

⁵³ En la tragedia no se trata del mismo mensajero, sino de otro proveniente de la casa.

Referencias bibliográficas

- Barrett, J. (2002). *Staged Narrative*. California: University of California Press.
- Beer, J. (2004). *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*. Westport: Praeger.
- Blomfield, C. (1829). *Aeschyli Septem contra Thebas*. Londini: Fellowes.
- D' Ooge, M. (1888). *Sophocles. Antigone*. Boston: Ginn & Company.
- Eckermann, J. (2007). *Conversaciones con Goethe*. México: Porrúa.
- Haigh, A. (1907). *The Attic Theatre*. London: Oxford.
- Harper, J. (1883). *The Origin and Development of the Greek Drama*. Quebec: Morning Chronicle.
- Karalis, V. (2012). *A History of Greek Cinema*. New York-London: Continuum.
- Kawalko, D. (2011). *Theater of the People*. Austin: Texas.
- Mackinnon, K. (1986). *Greek tragedy into film*. London-Sidney: Croom Helm.
- Scodel, R. (2011). *An Introduction to Greek Tragedy*. New York: Cambridge.
- Segal, C. (1998). *Sophocles' Tragic World*. Cambridge: Harvard.
- Sheppard, J. (1911). *Greek Tragedy*. London: Cambridge.
- Sófocles (2008). *Antígona*. Barcelona: Gredos.
- Steiner, G. (1987). *Antígonas. Una poética y filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa.
- Winkler, M. (2001). *Classical Myth and Culture in the Cinema*. New York: Oxford.

Capítulo 14. Corpografías urbanas: encuentros y desencuentros. Análisis comparativo sobre las relaciones entre cuerpo y ciudad

CARLA RODRÍGUEZ CORRALES

“Pensar el cuerpo es pensar el mundo”
David Le Breton

1. Corpografías urbanas: una introducción

A partir del Renacimiento se abandona la visión teológica de la naturaleza, donde el cuerpo humano se concebía como extensión del cosmos y donde el sujeto era uno con la naturaleza; desde ese momento, el ser humano será el centro y como tal le conferirá sentido al mundo. Se trata de un cambio de posiciones donde la individualidad produce la desacralización de la naturaleza e impone –a su vez- una frontera entre el sujeto, el cosmos, los ‘otros’ y sí mismo. El resultado inminente de ello será el “divorcio entre la experiencia social y la integración simbólica” (Le Breton, 1995, p. 15) Los sujetos se repliegan sobre sí mismos y buscan soluciones personales a sus carencias; prima, entonces, la fragmentación y el *collage*, cada quien crea sus propios referentes y su versión del mundo. De este modo, el cuerpo adquiere una existencia externa; es decir, es ‘algo’ que se posee, no ‘algo’ que es. Su presencia o ausencia simbólica estará subordinada al engranaje social, así como al tiempo y al espacio.

Lo expuesto se evidencia con claridad en las diversas representaciones sociales, las cuales se encargan de asignarles a los cuerpos una posición dentro del simbolismo general de la sociedad; a través del nombramiento de sus partes, funciones y prohibiciones se establecen las relaciones de los cuerpos con la naturaleza y la sociedad. Siendo así, las diversas representaciones corporales son un efecto sociocultural y el cuerpo un palimpsesto, donde se inscriben los discursos, demandas y exigencias sociales. “El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. De ahí la miríada de representaciones que buscan darle un sentido y su carácter heteróclito, insólito, contradictorio, de una sociedad a otra” (Le Breton, 1995, p. 13).

En esta línea, la ciudad resulta ser un sitio idóneo para explorar las representaciones sociales; pues, su estructura y organización responden a proyectos ideológicos aplastantes, que –sin duda– se prolongan a sus habitantes. Por tanto, al analizar con detalle cómo se construye la urbe, también se examina cómo se configuran los sujetos y cómo ese espacio logra moldear sus cuerpos, sus maneras de vivir y de ‘ser’. No se debe perder de vista que la construcción de las ciudades se ha fundamentado en una continua dialéctica entre los ideales sociales y el control de sus habitantes; por esto, nada resulta casual, todo cambio en la ciudad tendrá su correspondencia en los cuerpos urbanos. Ninguna modificación en el espacio existe *per se*, ajena al resto; por el contrario, obedece siempre a un proyecto, a un sistema implantado. Tanto el cuerpo como el espacio se transforman de acuerdo con las regulaciones y la coacción.

En consonancia con lo anterior, las ciudades responden a determinadas modalidades de organización espacial, las cuales transmiten sensaciones específicas a los sujetos. Dichas sensaciones van a fijar –de un modo casi solapado– cómo se debe vivir ese espacio y cómo debe ser percibido: protección, cobijo, recogimiento, calidez, desamparo, encierro, tristeza, ahogo. Precisamente, las huellas sensitivas de los espacios grabadas en el cuerpo, van a evocar categorías mentales que ayudarán a los sujetos a interpretarlas como parte de su universo personal y cultural. Se trata de un proceso de apropiación espacial que pasa por lo sensitivo, lo mental y lo físico:

En la estructuración del pensamiento (y de los sueños) la mente utiliza referencias espaciales para ordenarse y explicarse, para entender y darse a entender. Además se percibe (o la percibimos) como un espacio. Dentro de ese espacio, ordena y hace accesible la memoria, generando

[sic] ideas o recuerdos en forma de imágenes, palabras, sonidos, olores... Ese carácter espacial de nuestra mente se hace extensivo a nuestro cuerpo, percibido como un espacio mayor, que a la vez que contienen la mente, la prolonga espacialmente. De forma análoga a como las ciudades, conjuntos edificados y construcciones prolongan el cuerpo en un dominio espacial que excede sus posibilidades físicas (Zavaleta de Sautu, 2005, p. 5).

Ahora bien, la relación entre espacio y cuerpo no es unidireccional, ya que el espacio mental se prolongará al cuerpo y esto generará una transformación o una creación física y simbólica de otros espacios. Es decir, los espacios escriben a los sujetos, mas los sujetos también a los espacios: corpografía urbana, intercambio perpetuo, creación recíproca.

Inevitablemente, la relación establecida entre los espacios y los cuerpos no será individual ni aislada, estará mediatizada por la cultura. Esto significa que –en mayor o menor medida– dicha interacción será controlada por dispositivos que operen directamente sobre los cuerpos como: la forma, localización y organización de la vivienda o edificación; la densidad y accesibilidad urbana; las condiciones ambientales. Asimismo, se deben advertir otros mecanismos discursivos como: los prejuicios, las creencias, las prohibiciones, los cuales pretenden censurar el comportamiento de los cuerpos en los espacios. Se trata de que “hay lugares para todo”, es decir, no se puede actuar libremente, se deben respetar las limitaciones y funciones de los espacios. Los cuerpos no pueden hacer lo que quieran donde sea. Hay espacios exclusivos para todo. No se puede ser ni hacer donde se quiera:

Los espacios surgen de las relaciones de poder; las relaciones de poder establecen las normas; y las normas definen los límites, que son tanto sociales como espaciales, porque determinan quién pertenece a un lugar y quién queda excluido, así como la situación o emplazamiento de una determinada experiencia (Linda Mc Dowell, citado en Zavaleta de Sautu, 2005, p. 5).

En vista de lo anterior, no se puede eludir la separación entre el sujeto y su cuerpo subyacente en nuestras realidades, la cual se prolonga a la concepción del tiempo, del espacio y de las relaciones con

el mundo. El reconocimiento de esto sumado a la relación simbiótica existente entre cuerpo y ciudad conducen, inexorablemente, a abordar las configuraciones y problematizaciones del cuerpo y el espacio presentes en las diversas representaciones artísticas, con el propósito de hallar nuevos modos de apropiación del cuerpo y del espacio urbano. En respuesta a ello, el siguiente estudio pretende realizar una comparación entre dos propuestas: *Lecturas para misántropos modernos* (2010) de Jacinta Escudos y la *performance Plegaria al dios ladrillo* (2012) de Almudena Caso. A través del diálogo entre ambos discursos se busca trazar líneas de encuentro y desencuentro entre las corpografías allí propuestas.

2. Lecturas para misántropos modernos: enterrramado de relaciones cuerpo-ciudad

Para el estudio de las relaciones entre cuerpo y ciudad se eligió el cuento *Lecturas para misántropos modernos*, el cual pertenece al cuentario de la escritora salvadoreña Jacinta Escudos⁵⁴, titulado *Crónicas para sentimentales* (2010), publicado en Guatemala por F&G Editores. Este texto está conformado por tres secciones: *Puertas*, *Supermercado* y *T.V.*, y los tres –con gran maestría– evidencian cómo se entreteje el cuerpo en el espacio urbano.

2.1. Puertas: los reveses del ‘yo’ y el adentro

En primer lugar, se debe ubicar la acción narrada en la ciudad, pues es allí donde se levantan las torres de apartamentos donde vive el/la narrador(a) protagonista, quien no posee nombre porque es

⁵⁴ Jacinta Escudos, nació en San Salvador, en 1961. Su trabajo literario incluye novelas, cuentos, poesía y crónicas, publicadas en periódicos como *La Nación* (Costa Rica), *La Prensa Gráfica* (El Salvador) y *El Nuevo Diario* (Nicaragua). Entre sus obras publicadas se encuentran: *Crónicas para sentimentales* (2010), *El Diablo sabe mi nombre* (2008), *A-B-Sudario* (2003), *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras* (2002), *El desencanto* (2001), *Cuentos sucios* (1997), *Contra-corriente* (1993), *Apuntes de una historia de amor que no fue* (1987), *Letter from El Salvador* (1984). La escritora ha sido ganadora de los X Juegos Florales de El Salvador 2001, en la rama de cuento, con el libro *Crónicas para sentimentales* y del I Premio Centroamericano de Novela “Mario Monteforte Toledo” (2003), con su novela *A-B-Sudario*. Actualmente, Escudos posee una bitácora oficial denominada *Jacintario*, la cual es actualizada diariamente. También escribe la columna quincenal “Gabinete Caligari” en la revista dominical *Séptimo Sentido* de *La Prensa Gráfica* y es editora para Latinoamérica de la plataforma de blogs *Future Challenges*.

anónimo(a), como la misma ciudad que habita y lo/la habita. En la primera parte del cuento, *Puertas*, el lector entra al mundo cuadro-rectangular de uno de los apartamentos de la ciudad, donde el narrador se encarga de subrayar las características espaciales y habitacionales de este. Con bastante molestia y hastío el narrador describe que los apartamentos están contruidos uno al lado del otro, uno sobre otro; es decir, que todo está asediado de vecinos. Además, las paredes del inmueble son muy delgadas y todo se puede escuchar.

En estas ciudades-dormitorio todo es funcional, a costa del rechazo del sujeto y su experiencia personal, así “[...] el cuerpo se reduce a una suma de necesidades arbitrariamente definidas, el cuerpo se asimila a una forma pura, fuera de toda forma de existencia, sin historia, sin cualidades, simple volumen. [El cuerpo] es concebido para “funcionar” en un espacio y no para vivir en él” (Le Breton, 1995, p. 107). Y, precisamente, al narrador lo irrita esto, pues pese a que está en su casa, en su espacio privado, no se siente “libre” porque se sabe acompañado de los ‘otros’, aunque exista una pared que los separa.

¿Y cómo llega a descubrir este narrador que no se encuentra solo? A partir de la primera percepción del espacio, la cual realiza a través del sentido del oído. El ruido proveniente de los otros apartamentos logra producirle fastidio, desazón. Los portazos de los vecinos le roban la paz. Claramente la cercanía con el ‘otro’ lo perturba, ya que su espacio de resguardo es “amenazado”. “El ruido es la presencia indeseable del otro en el centro del dispositivo personal. Es una invasión sonora que le impide al sujeto víctima sentirse en su casa protegido en su entorno personal. (...) La víctima del ruido siente que su esfera íntima es porosa, y que está, sin cesar, amenazada por el otro” (Le Breton, 1995, p. 111).

Justamente, esa supuesta amenaza-sospecha del ‘otro’ lo conducen a imaginar los rostros, incluso las vidas, los humores, los movimientos de sus vecinos. La imagen creada en su mente resulta más tranquilizadora que la incertidumbre producida por los ruidos. Vemos acá que los cuerpos vecinos en esas ciudades no poseen un rostro real, sino imaginado. Estamos ante la despersonalización ¿Para qué conocer a los ‘otros’ si puedo imaginarlos?

Aunque pareciera que el narrador de *Puertas* estaría bien sin sus molestos vecinos, la narración deja entrever que esto es solo aparente, pues en realidad, este cuerpo-sujeto no sabe ser / estar ‘en’ y ‘con’ su soledad. En cierto modo requiere de un referente externo / distractor para sobrellevar el momento. Esto explicaría porque aun

cuando sus vecinos están en silencio, él los continúa imaginando.

En adición, el narrador recurre a una serie de rituales cotidianos para “llenar” su tiempo. La familiaridad de la ejecución de estas acciones le brinda confianza, dado que todo pareciera estar bajo control, todo fluye con “normalidad”. Así lo señala Jean Baudrillard en su texto *El sistema de los objetos*: “El hábito es discontinuidad y repetición (y no continuidad, como lo sugiere el empleo). Por la distribución del tiempo entre nuestros esquemas “habituales” resolvemos lo que puede tener de angustioso su continuidad y la singularidad absoluta de los acontecimientos” (1969, p. 107). En síntesis, el sujeto a través de los rituales cotidianos domestica al hecho de ‘vivir’.

Lo cotidiano es un refugio seguro para los individuos, dado que es una construcción tejida por los hábitos y rutinas seguidas a lo largo del tiempo. Por ello, resulta ser un mundo controlado de lo externo, un espacio re-conocido día tras día. En esa cotidianeidad el uso ordenado del cuerpo resulta clave. “A través de las acciones diarias del hombre, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales” (Le Breton, 1995, p. 93).

2.2. *Supermercado: la mirada (in) visibiladora*

El segundo texto-espacio de *Lecturas para misántropos modernos* se denomina *Supermercado*, sitio de consumo por antonomasia. A sabiendas de las normas de comportamiento impuestas para ese espacio, el narrador emplea el sentido de la vista para poder establecer una relación con los ‘otros’, mas su acción resulta fallida, puesto que obtiene como respuesta la indiferencia.

En el supermercado los cuerpos se vuelven invisibles, “de vidrio”, dice el narrador. Es como si los cuerpos-sujetos se camuflaran dentro de los estantes del supermercado, como si se tratara de un producto más. Así, las fronteras del cuerpo actúan como factor de individuación, hasta diluirse en la familiaridad de los signos, en los rituales de evitamiento:

[...] te pasan los ojos por encima como si fueras de vidrio. no te observan, no les importas, no existes para nadie en todo ese inmenso supermercado, atestado de latas y botellas y bolsas y cartones y papeles y porquería (Escudos, 2010, p. 31).

La existencia del cuerpo parece remitir a una gravedad dudosa que los ritos sociales deben conjurar. Se trata, de algún modo, de una negación promovida al rango de institución social. Esta puede verse en la cuidada actitud que la gente tiene en los ascensores o en los transportes públicos en los que hace esfuerzo por volverse transparente y por volver transparentes a los demás (Le Breton, 1995, p. 126).

La impresión generada por el supermercado en el narrador es absolutamente coherente con el consumo como modo activo de relación entre los objetos, la colectividad y el mundo. Se trata de un sistema estructural donde nada es dado, sino que todo es adquirido: comprado. Por esto, los cuerpos de las ciudades de los supermercados estarán irremediamente atrofiados y sumergidos en el desconocimiento de sí mismos y de su materialidad, lo cual les impedirá establecer conexiones; por ello, todo girará en torno a los objetos. Por este motivo, cuando el narrador decide aleatoriamente fijar su mirada en los ojos de un señor, quien realiza las compras en el supermercado, la respuesta que obtiene de vuelta es de reproche y censura, pues mirar a los 'otros' es un atrevimiento, una violación a la sociabilidad de la despersonalización y el consumo:

[...] cuando pasé junto a él nos miramos. me miró desde el fondo de sus ojos desteñidos. a todos los viejos se les destiñen los ojos y la rueda alrededor del iris toma un halo azul, mientras el iris aclara el color. me miró y su mirada me estremeció. parecía rabioso y triste al mismo tiempo. y me miró como exigiéndome una respuesta: ¿por qué me miras con tanto descaro, si ya sé que estoy viejo y que lo único que puedo esperar de la vida es la muerte? (Escudos, 2010, p. 32)

2.3. *T.V.: de las imágenes a la corporeidad*

El tercer y último espacio-texto en el cual se divide *Lecturas para misántropos modernos* se titula *T.V.* En esta última narración la fuerte soledad vislumbrada en las otras secciones se intensifica. El narrador se encuentra un domingo en su apartamento, sentado frente al televisor; allí lleva poco más de tres horas y no logra hallar ningún programa o película para ver.

En este punto, el lector puede llegar a detectar cierto grado de frustración proyectada en el televisor, en la cual subyace una exigente y tácita demanda: el televisor es mi compañero, debe entretenerme, es su obligación. Claro está que esta función no le es inherente al aparato en sí, sino que el narrador ha decidido conferírsela. Su necesidad de “llenar” su tiempo de soledad a través de imágenes, historias, sucesos de ‘otros’ lo ha conducido a establecer ese tipo de dependencia con su televisor. Para él, la simple extensión de su brazo y la pulsación de un botón lo sacarían mentalmente de las cuatro paredes de su apartamento. Sin embargo, esto no sucede y los pensamientos existenciales asociados a la vejez y a la muerte se disparan:

[...] morirse.
 debe ser como cuando se apaga la luz. o como cuando se funde el televisor. la pantalla oscura.
 una vez se arruinó mi televisor y pasé cinco meses sin ver nada.
 estaba mal.
 yo, no el televisor [...]
 fue terrible. pensé que perdería la razón. que algo iba a reventar dentro de mi cabeza. [...] también pensaba en los comerciales que me perdería. sentía falta hasta de los comerciales, sí señor.
 era realmente terrible. tanto como perder a alguien que se ama mucho.
 se me hacía la madrugada y yo no podría dormir. no podía hacer nada. [...] si. el pobre estuvo muerto esos cinco meses.
 yo también. (Escudos, 2010, p. 39-40)

Sin duda, su conceptualización de la muerte resulta bastante inquietante; pero, a la vez, coherente con su forma de relacionarse con su cuerpo, su espacio y los ‘otros’. Si “morirse es como no tener televisor”, esto significa que la vida es igual a no enfrentar la realidad, sino a vivirla en forma mediatizada, apantallada, virtualmente, a control remoto, no de forma sucesiva o cronológica, sino de *zapping* en *zapping*. El narrador homologa no tener televisión con perder la cabeza, pues su mundo y su cotidianeidad se organizan a partir de esta. Por eso, literalmente, la muerte-no funcionamiento de la televisión es igual a su propia muerte. No hay diferencia alguna.

La visión del narrador puede parecer –en principio- ridícula o, quizás, radical; no obstante, su propia significación, su modo de relacionarse con el mundo está depositado en ese aparato. Si él falla, el vacío o ausencia que este pareciera llenar se explicita. Y es que no se trata de la televisión como objeto tangible, sino cómo la relación con este se extiende hacia el mundo y le concede un sitio en él. “Así como el mensaje del ferrocarril no es el carbón ni los pasajeros que transporta, sino la visión de mundo, un nuevo carácter de aglomeraciones, el “mensaje” de la televisión, [sic] no son las imágenes que transmite, son los nuevos modos de relación y percepción que impone” (Baudrillard, 2009, p. 146).

3. *Cuerpo y ciudad: espacios de diálogo*

“Los cuerpos son lugares de existencia,
y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un aquí...”

Jean-Luc Nancy

La segunda propuesta artística seleccionada para esta investigación constituye un proyecto *performance*⁵⁵ denominado *Plegaria al dios ladrillo* (2012), el cual ha sido desarrollado por la fotógrafa y *performer* española, Almudena Caso⁵⁶, especialista en fotografía participativa y quien desde el 2006 ha desarrollado numerosos trabajos en este campo con población infantil, reclusos menores, personas con discapacidad visual y auditiva, así como mujeres y jóvenes exreclusos.

Plegaria al dios ladrillo (2012) constituye la primera deriva corporal de tres más⁵⁷ que conforman *Cuerpo y ciudad*, nombre del proyecto de *performances* desarrolladas por Caso. En estas ‘puestas en escena’ la deriva corporal equivale a: abandonarse al cuerpo para tomar el espacio y hacerlo propio, poseerlo mediante los sentidos, las extremidades, el baile, los movimientos fluidos y espontáneos, la desorientación. La deriva corporal se homologa a ir en contra de lo

55 Una performance o acción artística es una muestra escénica, cuya práctica comienza a gestarse a principios del siglo XX, con las acciones en vivo de artistas de movimientos vanguardistas. Creadores ligados al futurismo, constructivismo, dadaísmo y surrealismo, realizaban por ejemplo las exhibiciones “poco convencionales”, pues en ellas primaba la improvisación, así como la provocación y la sorpresa. La acción artística está conformada por las acciones de un sujeto o un grupo, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto. En la acción artística deben converger cuatro elementos básicos: tiempo, espacio, el cuerpo del artista y una relación entre este y el público. En este sentido, se trata de una puesta en escena que resulta espontánea, interactiva y de ruptura, pues rebasa las reglas de otras manifestaciones artísticas asociadas a: la duración, el espacio, el lugar de los espectadores y de los artistas. En lugar de atraer el público hacia el teatro, la acción artística se traslada a los espacios en busca de las miradas y el intercambio.

56 Almudena Caso (Madrid, 1982), fotógrafa, *performer*, especialista en fotografía participativa y gestora cultural. Máster en Gestión cultural de la Universidad de Valencia, diplomada en Artes Fotográficas por la Universidad de Westminster, Londres y Técnica superior en Fotografía artística por la Escuela de Artes de Huesca. (<http://almudena-caso.com/about/>)

57 *Fronteras invisibles* (2012), Valencia, España, *Donde vive el dinero* (2012), Londres, Inglaterra y *Los agujeros de la memoria* (2013), Cabanyal, Valencia.

establecido, pues ya no será la razón ni las normas las que conduzcan al sujeto por las calles de la ciudad, sino las necesidades y las percepciones de su cuerpo. La deriva corporal será, por tanto, una vía para poder hallar otros modos de resignificar la ciudad y abrirse al descubrimiento de las relaciones entre cuerpo y espacio.

Y es que, precisamente, el cuerpo como un mundo sensorial va construyendo su estar en el mundo; por medio del cuerpo se posee una proyección y, a través de ella, se posee el mundo. Así, el cuerpo se encuentra en la aprehensión de todos los valores, este accede a un valor a través de la vibración de un afecto. Por ello, abrir el abanico de valores es, simultáneamente, desplegar la afectividad; brindar la posibilidad de comprender las relaciones del cuerpo con las del espacio y la cultura:

Los cuerpos son territorios que (re)significan a partir de discursos que operan en los relatos, porque todo el cuerpo pasa por el filtro del discurso, del lenguaje y de la actualidad simbólica. El cuerpo es mundo, pues la única forma de asumirlo es en relación con él. Al mismo tiempo es también receptáculo de la realidad subjetiva. La imagen es una frontera móvil y mutante y es un factor determinante de la producción simbólica y de las prácticas artísticas. Por las imágenes y sus fisuras se re-piensa el mundo y se proyectan los sentidos del cuerpo en el espacio (Piedrahíta, 2010, §2).

En congruencia con lo anterior, la propuesta de Almudena Caso en *Plegaria al dios ladrillo* (2012) fusiona la danza, el *performance* y el video para explorar y reflexionar sobre el espacio urbano y el cuerpo. Como proyecto vivencial parte de la premisa de la existencia de efectos sobre el cuerpo generados por el urbanismo y sus políticas. Si el ordenamiento de las urbes se efectúa desde la legislación y la racionalidad, esto va a extenderse a la corporeidad de los sujetos, quienes deberán –en todo momento– ocultar, reprimir, enmascarar lo caótico, espontáneo y animal de su cuerpo-físico.

En este sentido, una de las búsquedas de *Plegaria al dios ladrillo* (2012) será entonces cuestionar el concepto ‘habitar’, ¿qué es habitar?: ¿cumplir con ciertas normas?, ¿es posible liberarse de ellas para actuar con espontaneidad? A través de la acción artística es posible entrever cuáles son las lógicas que pretenden conferirle una forma al cuerpo y a la ciudad, cuáles son los límites del espacio que se prolon-

gan al cuerpo y le impiden apropiarse de sí mismo y de su espacio.

La puesta en práctica del proyecto de Almudena Caso evidencia de qué modo lo ciudadano influye sobre el hecho de ‘habitar’ y como esto, a su vez, determina la experimentación sensible del espacio público-urbano. A través de la ‘deriva corporal’ se logran ampliar las restricciones impuestas por las lógicas urbanísticas, se colocan en duda las políticas del cuerpo en el espacio público y se prueban otras formas de vivir y sentir la ciudad. Es, justamente, aquí donde la ciudad se convierte en un espacio narrativo, en un sitio de diálogo e intercambio entre el cuerpo y su realidad tangible.

3.1. *Plegaria al dios ladrillo: oda a la apropiación corporal-urbana*

Ficha técnica

Título: Plegaria al dios ladrillo (2012)

Localización: Arcosur, Zaragoza, España

Duración: 3:51 minutos

Danza: Almudena Caso

Cámara y edición: Yago de Mateo

Música: Murcof. LP. Cosmos. Track. Cielo

La puesta en escena denominada *Plegaria al dios ladrillo* (2012) se ubica en un complejo habitacional, en las afueras de Zaragoza. La *performance* es llevada a cabo por Almudena Caso, quien a través del movimiento y la experiencia sensorial pone en evidencia los efectos de la (des)organización espacial, el crecimiento urbano no planificado y los efectos de esto en los niveles urbanístico y social.

El primer acercamiento en esta deriva corporal es la imagen de una carretera perfectamente pavimentada y demarcada, la cual conduce hacia diferentes torres de departamentos. Aquí, puede apreciarse el movimiento-velocidad de la cámara en contraste con la inmovilidad del resto de la escena, donde los edificios están adheridos al suelo y parecen una maqueta. En ciertos momentos, la cámara intenta rebasar los límites de la visión humana, para ello emplea el “ojo de pez”, un lente que abre el ángulo de visión y, en consecuencia, curva la imagen, la deforma. Este efecto es acentuado, en primer lugar, por la ruptura de la continuidad de las acciones y el traslape de estas y, en segundo lugar, con el empleo de música y sonidos distorsionados que le confieren a la “escena” cierto grado de irrealidad. Ambas técnicas empleadas en la composición crean un espacio menos reconocible, más ajeno.

Asimismo, el intento de superar los límites no acaba allí, en ciertos fragmentos de la *performance* se muestran movimientos en reversa, es decir, mediante la manipulación de las imágenes es posible lograr devolverse en el tiempo. Cabe señalar que la recurrencia a estos recursos no resulta baladí, sumado a otros elementos busca generar un efecto y una coherencia con todo el conjunto. Por ejemplo, los colores de las edificaciones, así como los de la calle, los postes y el cielo son oscuros y emiten una sensación de soledad, abandono y ausencia. Este recorrido inicial hace pensar en un espacio inhabitado, de hecho, no hay nadie “en escena” que compruebe lo contrario.

Posteriormente, la acción artística se centra en mostrar “escenas” terrenales, la vista panorámica, abierta hacia el cielo, no interesa tanto. La lente-mirada se enfoca en las diferentes naturalezas y texturas de los elementos que componen el espacio: el barro y la forma en que las huellas de la artista quedan inscritas allí; un montículo inmenso de piedra de construcción y la dificultad de escalarla, el efecto de tomar un fragmento de una de ellas y lanzarlo al suelo; un charco que se ha formado en ese espacio deshabitado y que deja ver el reflejo invertido de la artista al deslizarse por el sitio. La presencia de estos tres elementos: barro, piedra, agua le exigen a la artista interactuar de modos diferentes, crear una relación que no podría ser si simplemente decidiera conducir por la calle.

La secuencia de imágenes y de movimientos presentados por la *performance* subraya que en ese espacio no está ocurriendo nada, excepto lo que la artista ejecuta. Es decir, ese monumento al ladrillo, ese lugar amurallado está construido para ocultar / proteger a sus habitantes. Conduces, conduces hasta llegar a tu edificio y una vez en él no sales... ¿para qué? No hay nada... El espacio ahuyenta, el espacio no está hecho para ser vivido o recorrido, es solo el ‘afuera’ de la jaula-casa.

La marcada desolación del espacio es interrumpida, alterada por los movimientos de la artista, quien danza en la calle vacía y toma un tubo o barra y lo deja caer en un espacio que pareciera ser una plaza de concreto rodeada por los edificios de apartamentos. En un intento por mostrar que en ese sitio hay vida, la cámara enfoca unas flores que han brotado de la tierra, esto será lo más colorido en este espacio. El baile y la interacción con otros objetos continúa, la artista se desliza y gira en una malla que cerca el inmenso terreno, pateo y eleva por el aire una planta seca que pasea por el lugar. Esta última imagen reafirma el sentimiento de aridez que se ha prolongado en toda la acción artística.

Sin duda alguna, la propuesta *Plegaria al dios ladrillo* (2012) muestra la crudeza y desnaturalización de los sujetos a causa de las políticas urbanísticas. Un lugar para vivir que parece deshabitado... ¿quién querría vivir allí?, ¿quién querría que el espacio anule su existencia o su permanencia allí? Las diferentes acciones trazadas por la artista evidencian lo limitado que resulta el espacio para ‘ser’, para ‘estar’; sin embargo, la apropiación del sitio se da cuando mediante este recorrido-danza lo invisible se vuelve visible, cuando lo ignorado se vuelve tangible. Cuando el cuerpo y su estancia en la ciudad nos lanzan al rostro la precariedad humana que nos puesto a vivir aislados de los ‘otros’, ajenos a lo externo, desconocidos de nosotros mismos.

4. Encuentros y desencuentros: relaciones cuerpo-ciudad

4.1. Puntos de intersección: un diálogo manifiesto

Tal y como se evidenció en los apartados anteriores, tanto la propuesta de Jacinta Escudos como la de Almudena Caso constituyen reflexiones sobre la corporeidad, los modos de conferirle sentido al mundo, la relación con los ‘otros’ y el espacio. Por ello, pese a trabajar –en apariencia– desde sitios distintos (la literatura, el *performance* y las artes visuales), los abordajes se intersecan y, en ese instante, se propicia el diálogo: búsqueda de este estudio.

Quizás, el punto de encuentro más rico y significativo de ambas representaciones artísticas es la preeminencia de los sentidos en el proceso de (re)conocimiento y apropiación corpóreo-espacial. Así, el narrador-protagonista de *Lecturas para misántropos modernos* (2010) adquiere contacto con el exterior mediante la percepción auditiva. El escuchar los portazos de sus vecinos le permite saberse en relación con ‘otros’, lo cual se traduce simbólicamente y corpóreamente en una incomodidad teñida de amenaza. En consecuencia, el cuerpo se tensa y esto se prolonga al espacio, el cual deja de ser –poco a poco– el lugar de resguardo. Sumado a ello, la presencia-ruido del ‘otro’ rompe la supuesta y pretendida armonía de lo cotidiano, el orden se altera y el sujeto también.

Lo anterior, va más allá de ser una inocente creación ficcional. El relato de este personaje anónimo inscribe ciertas características claramente asociadas con los modos de organizar la economía, la política y el sujeto desde la modernidad hasta la globalización. La

descripción del complejo habitacional donde vive el narrador deja entrever la forma precaria en la que el sistema ha obligado a vivir a los sujetos contemporáneos. Actualmente, los apartamentos son lugares no habitables, vendidos como guaridas, como conchas herméticas sociales.

Ahora bien, no solo el sentido del oído será el medio de conexión entre ‘afuera’ / ‘adentro’, el ‘otro’ y ‘yo’; la vista será –de hecho– el sentido más recurrente, el más fuerte, pues a través de él los objetos, los ‘otros’, los espacios se vuelven visibles o invisibles. La mirada actúa como creadora, “filtradora” de realidades, puede ocultar, opacar, atender lo que ocurre afuera. La mirada es sumamente poderosa, y los personajes / artistas de las propuestas seleccionadas lo saben muy bien.

Retornemos un momento a la historia *Supermercado* en *Lecturas para misántropos modernos* (2010), este relato es una oda a la vista y al sitio que esta ocupa dentro de la sociedad de consumo. Cuando el narrador decide romper las fronteras que lo atan al individualismo lo hace mediante la mirada penetrante a un anciano que compra en el supermercado. Precisamente, este acto que atenta contra la intimidad del ‘otro’ y contra los patrones de comportamiento público, lo conducen a la conciencia de sí, a la relación con el mundo, con el ‘otro’, con el espacio. En estas circunstancias, la vista propicia la apertura y le permite al protagonista, por breves momentos, salir del automatismo.

De este modo, la mirada pareciera ‘humanizar’. Al devolverle naturaleza a lo humano, los sujetos se acercan más a sí mismos, a los ‘otros’ y a su espacio. Este aspecto es compartido por la “puesta en escena” de Almudena Caso, en ella el desborde y el abandono a los sentidos marcan la diferencia entre la vida cotidiana y la representación artística. Por este motivo, es necesario cerrar los ojos para poder actuar conforme a los sentidos y no a la razón; aunque parezca discordante, hay que cerrar los ojos para ver mejor.

Cabe agregar que el planteamiento de Almudena Caso no se limita a la vista, aunque la privilegia. Recordemos que uno de los elementos básicos de la *performance* es la mirada del ‘otro’, pues sin espectador no hay reacción ni diálogo. Si no existe un ‘otro’ que lea, que intercambie su impresión, la *performance* recae en el sujeto que la realiza y no sale de allí, no incide en el ‘afuera’; y ello le resta sentido, pues el intercambio es nulo, sería como escribir una novela y guardarla en una gaveta. La producción artística debe circular para que adquiera vida, esa es la consigna.

En este punto se debe advertir que –justamente– sin la sensibilización de los sentidos no habría, en las producciones de Escudos y de Caso, ninguna propuesta asociada a la reconfiguración de las relaciones entre cuerpo y espacio urbano, dado que el distanciamiento y la individualidad de los sujetos con los objetos, los ‘otros’ y los espacios se sustenta en el menoscabo sensorial.

La modernidad y, en extensión, la sociedad global / de consumo piensan los espacios en respuesta a sus proyectos ideológicos; por ello, dentro de esta lógica, los sujetos no existen en sí mismos, si no como efectos de un sistema aniquilador. Esto se evidencia con claridad en el texto de Jacinta Escudos, donde el narrador vive “amurallado” en su apartamento, sumido en la cotidianidad, viendo televisión; también, se vuelve tangible en la *performance* de Almudena Caso, donde todo el espacio se limita a ser un cúmulo de cemento y ladrillo en forma vertical, donde prevalece la soledad y el olvido.

Cabe resaltar que las búsquedas de ambas propuestas se intersecan al delinear los obstáculos y las barreras que les impiden a los sujetos establecer una relación “real”, palpable con su espacio, su cuerpo y los ‘otros’. La respuesta a ello no se halla en los razonamientos, si no –más bien– en las impresiones, en las percepciones, en lo instintivo-animal que el sistema ha replegado para magnificar la razón.

4.2. *Desencuentros: ¿desde dónde se habla?*

El establecimiento del diálogo entre *Lecturas para misántropos modernos* (2010) y *Plegaria al dios ladrillo* (2012) permite entrever una diferencia innegable: el lugar desde dónde se habla. Esto no es un simple dato contextual, de hecho, es determinante. Las voces, movimientos, alcances se desprenderán del espacio donde tuvieron lugar, allí radica la importancia de analizarlo con detenimiento.

En primer lugar, el texto literario centroamericano ahonda en la vida privada de un narrador anónimo, quien vive en un apartamento en una ciudad anónima también. A excepción de *Supermercado*, la narración constituye una exploración del espacio interno, donde lo vital es explorar cómo viven los sujetos urbanos lo cotidiano: ¿qué hacen cuando están solos?, ¿qué sienten?, ¿qué piensan? En este estrecho recorrido, debido a la arquitectura propia de las edificaciones y la escasa accesibilidad de sus habitantes, el lector logra articular –poco a poco– las dispersas emociones e ideas del narrador hasta descubrir una inmensa soledad y un terrible miedo a la vejez y a la muerte.

Paralelo a ello, el lector se percata de que el texto ha entretejido un espacio hartamente reconocible: la sociedad de consumo. La asociación ciudad-dormitorio- supermercado-televisión termina por agotar cualquier posibilidad de duda. El narrador de *Lecturas para misántropos modernos* (2010) encarna al sujeto víctima-parte de ese sistema que aboga por el individualismo, la repetición, la apariencia y la adquisición de bienes, todo en pro de la garantía de existencia social.

Conforme la narración avanza es posible dilucidar que el narrador no se siente tan cómodo –después de todo– siendo parte de ese sistema que parece borrarlo y no darle un sitio. De hecho, el lector es testigo de las diferentes tensiones que sufre ese narrador en su interior: la molestia causada por los vecinos, la soledad que lo carcome hasta desear tener contacto visual con otras personas, la patética dependencia a su televisor. Los diferentes episodios de este cuento tan sólo subrayan la decadencia de este sujeto envuelto en barreras y fronteras construidas desde afuera, pero autoalimentadas. El narrador enfrenta una angustiada dificultad de sentir emociones y de escuchar sus pensamientos; a cada instante coloca más y más obstáculos para alejarse de sí mismo, los ‘otros’ y su espacio: los ruidos, el miedo, los prejuicios, la televisión.

Sin lugar a dudas, el sitio desde donde emite la voz *Lecturas para misántropos modernos* (2010) pretende –desde adentro– apelar al cuestionamiento del sistema que compartimos con el narrador. Se detiene para ello en las problemáticas que atañe, en las formas a las cuales recurren los sujetos para enfrentarlas y cómo las sociedades pueden repetir o revertir las relaciones con el cuerpo, la ciudad y los ‘otros’.

En segundo lugar, el proyecto *performance Plegaria al dios ladrillo* (2012) trastoca, en definitiva, la propuesta de Jacinta Escudos. Si esta última habla desde ‘adentro’, la propuesta de Almudena lo hace desde ‘afuera’; este ‘afuera’ debe entenderse como espacialidad exterior, pero también fuera de lo establecido. La práctica artística parte de la premisa tácita del modo de vida impuesto por las ciudades ‘pos’ modernas y decide lanzarse ‘afuera’ para establecer otras formas de relación. Tal y como se subrayó en el análisis detallado del trabajo de Caso, a través de la danza, los recorridos improvisados, la activación de los sentidos, la interacción por medio de la mirada del ‘otro’, la proyección de las impresiones en el espacio, el cuerpo-sujeo consigue apropiarse del espacio.

En sí misma, la práctica artista estudiada busca desatar al sujeto-cuerpo de las limitaciones, los señalamientos (censura y autocensura) y las fronteras invisibles que el sistema de poder y la organización espacial le han impuesto: horarios, funciones, normas de comportamiento, ritos de ocultamiento, invisibilización, prejuicios. Rebasarlos significa comenzar a pensar el cuerpo y las relaciones de este con el espacio y los ‘otros’.

Quizás, la recepción de esta propuesta artística podría ser –en ciertos casos– poco atinada y quizás irreflexiva, pues el asombro ante el uso del cuerpo y se relación espacial causaría extrañeza: ¿qué está haciendo?... Esta es –precisamente– la interrogante que *Plegaria al dios ladrillo* (2012) pretende evocar en sus espectadores para romper el silencio del cuerpo. Salir a la calle, estar fuera del orden es el mandato de esta producción que invita a bailar, tocar, correr, vivir, sentir y respirar la ciudad de otros modos. *Plegaria al dios ladrillo* (2012) es una interpelación, el inicio de un diálogo individual y colectivo que ha sido procrastinado.

5. Ejes de convergencia: a modo de cierre

“Me verás volar
por la ciudad de la furia
donde nadie sabe de mí
y yo soy parte de todo”
Soda Estéreo, “En la ciudad de la furia” (1989)

La demanda irrevocable de examinar los trabajos artísticos contemporáneos y de entablar entre ellos un diálogo desemboca en una intersección que merece ser dilucidada. Pese a las diferencias que acompañan y definen las propuestas analizadas en este estudio, tanto *Lecturas para misántropos modernos* (2010) como *Plegaria al dios ladrillo* (2012) se esfuerzan por remarcar que el cuerpo se escribe y se inscribe a sí mismo en su relación con el espacio y con los ‘otros’. Por este motivo, ambas producciones serán corpografías, textos-discursos donde el cuerpo busca olvidarse, o bien, recuperarse para sí.

Ahora bien, dicha coincidencia no es arbitraria, registra una preocupación latente por el sujeto; en específico, por su cuerpo y cómo el sistema lo ha lanzado a su propio olvido, fragmentación, evitamiento y transparencia. En vista de ello, el desafío futuro residirá, por tanto,

en no condenar los espacios y los cuerpos al silencio, ni obviar sus grafías... *Lecturas para misántropos modernos* (2010) y *Cuerpo y ciudad* (2012) son un buen punto de partida.

Referencias bibliográficas

- Aratta, M. (2007). *La ciudad y el cuerpo*. <http://www.monografias.com/trabajos53/ciudad-y-cuerpo/ciudad-y-cuerpo2.shtml#ixzz2pkPsVd00> [Consulta: 15/02/2014].
- Barenstein, A. (s.f.). *Cuerpo y ciudad. Performance y danza en espacio público*. http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n10_02.pdf [Consulta: 15/02/2014].
- Barthes, R. (2006). *Mitologías. México: Siglo XXI Editores*.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. <http://www.um.es/tic/LIBROS%20FCI-II/Baudrillard%20Jean%20-%20La%20Sociedad%20De%20Consumo%20Sus%20Mitos%20Sus%20Estructuras.pdf> [Consulta: 05/02/2014].
- (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. <http://es.scribd.com/doc/36904492/Baudrillard-J-El-complot-del-arte-Ilusion-y-desilusion-esteticas-1997> [Consulta: 05/02/2014].
- (1978). *Cultura y simulacro*. [Versión digital]. <http://hauntedhouse.comoj.com/archivos/ baudrillard-jean-cultura-y-simulacro.pdf> [Consulta: 05/02/2014].
- (1969). *El sistema de los objetos*. <http://inabima.gob.do/descargas/bibliotecaFAIL/Autores%20Extranjeros/B/Baudrillard,%20Jean/Baudrillard,%20Jean%20-%20El%20sistema%20de%20los%20objetos.pdf> [Consulta: 05/02/2014].
- Caso, A. (2012). *Deriva en Arcosur, Zaragoza, o Plegaría al Dios Ladrillo*. <http://vimeo.com/55582772> [Consulta: 07/01/2014].
- Escudos, J. (2010). *Crónicas para sentimentales*. Guatemala: F & G Editores.
- Foucault, M. (2008). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Méndez Rubio, A. (2004). *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*. España: Editorial Universitat de València.
- Piedrahíta, L. (2010). *Lo visual y lo visible. El cuerpo como autobiografía*. <http://salauartecontemporaneo.wordpress.com/exposiciones/son-tus-armslilith-y-fuerza-extrana/son-tus-arms-lilith/lo-visual-y-lo-visible-el-cuerpo-como-autobiografia/> [Consulta: 20/02/2014].
- Rodríguez Arratía, N. (s.f.). *Aproximación estética al tema del cuerpo y la ciudad en la obra Un año de Juan Emar*. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58111998001100013> [Consulta: 20/02/2014].

- Vásquez Rocca, A. (2007). "Baudrillard: cultura, simulacro y régimen de mortandad en el sistema de los objetos". *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 16 (2). http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/16/avrocca_baudrillard.pdf [Consulta: 04/02/2014].
- Zavaleta de Sautu, C. (2005). "El paisaje en la relación cuerpo-ciudad". En *I Foro urbano de paisaje. Jornadas "Periferias: hacia dentro, hacia fuera"*. www.posgradofadu.com.ar [Consulta: 04/02/2014].

Capítulo 15. Valiosos despojos: La alegoría del botón herrumbroso, el perro culpable y la colina que nunca cayó (*El botón de nácar, Amores perros y un cuento de Sergio Ramírez*)

SERGIO CALLAU GONZALVO

El pasaje de alegoría a novela, de especies a individuos, de realismo a nominalismo, requirió algunos siglos, pero me atrevo a sugerir una fecha ideal. Aquel día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Boccaccio *E con gli occulti ferri i Tradimenti* (“Y con hierros ocultos las Traiciones”), y lo repitió de este modo: *The smylet with the knyf under the cloke* (“El que sonrío, con el cuchillo bajo la capa”).

J.L. Borges, “De las alegorías a las novelas” (*Obras completas*, p. 746)

Hay amalgamas de acontecimientos en la historia contemporánea que resultan tan determinantes como inexplicables por la única vía de las grandes ideologías que hasta hace poco eran capaces de explicarlo todo. Nos referimos a parejas de fragmentos de la globalización política y social cuya realidad simultánea resulta sin duda paradójica y a veces inquietante. Inquietante, en particular, desde las

perspectivas de aquellos discursos que fueron contruidos (pareciera que en tiempos remotos) para la liberación o empoderamiento de los sectores sometidos de la humanidad. Nos referimos, por ejemplo, al viejo caso de la democracia, una etiqueta adherida a los Estados-nación del siglo XXI de forma casi universal y que, sin embargo, entre estertores de ahogado, trata de arrogarse un tiempo suplementario en el partido supuestamente amistoso frente a un poder financiero crecientemente hegemónico —o imperial, en lengua muerta. Es también el caso del cada vez más claro riesgo de desaparición de una de las más dignas creaciones de la humanidad, el estatus de refugiado, en un entorno de enormes movimientos migratorios cuya dinámica parece controlar, más que la ONU, un rejuvenecido y entusiasta nacionalismo autoritario. Y es, por supuesto, el caso de la reproducción metastásica de la información en la era de las redes sociales que, frente a los entusiastas anuncios iniciales de hace apenas 20 años de una utopía electrónica y universal, nos tiene a diario con el corazón en vilo con las amenazas de la posverdad.

En el terreno artístico no siempre pueden trazarse paralelismos exactos con estos acontecimientos que tienen como común denominador la confusión o la pérdida de lo que alguna vez se identificó como valores de Occidente. En esa escena artística se hablan todavía antiguas lenguas que no permiten una traducción adecuada de esa lógica arrolladora de la actualidad, arrollada a su vez por estas inexplicadas parejas de la historia.

Antes de que existiera una conciencia plena de los mismos lenguajes, por ejemplo, del empoderamiento o de la liberación del sujeto —en toda su diversidad—, se daban interpretaciones del mundo con otros códigos de tipo mágico, religioso, filosófico, o incluso artístico o literario. Algunos de los géneros concebidos en ese marco exegético se hablan con fluidez en el escenario actual. Uno de estos géneros es la alegoría, género o idea estética barroca —en la lectura de Walter Benjamin—, que manifiesta una singular vitalidad en el escenario latinoamericano contemporáneo. En este escenario *sui generis* de la crisis global de los valores de la modernidad occidental resultaría tentadora la lectura de este género, nacido del mayor conflicto religioso en Occidente (Reforma versus Contrarreforma), al socaire de la recolonización evangélica (o “cristiana”, como se denomina localmente) de la América católica. Pero eso excedería los límites de este texto. El objetivo aquí se reduce a llamar la atención sobre esa continuidad o resurrección tenaz de la alegoría sobre el escenario latinoamericano contemporáneo, de México a la Patagonia.

*

Beatriz no es un emblema de la fe, un trabajoso y arbitrario sinónimo de la palabra fe; la verdad es que en el mundo hay una cosa —un sentimiento peculiar, un proceso íntimo, una serie de estados análogos que cabe indicar por dos símbolos: uno, asaz pobre, el sonido fe; otro, Beatriz, la gloriosa Beatriz que bajó del cielo y dejó sus huellas en el Infierno para salvar a Dante [...]; sé que una alegoría es tanto mejor cuanto sea menos reductible a un esquema, a un frío juego de abstracciones. (Borges, 1984, p. 672)

Borges expresa de este modo en su ensayo “Nathaniel Hawthorne” el conocido exceso alegórico sobre el sentido. Tiene razón, pero no la razón entera. A esta insuficiencia nominativa o “serie de estados análogos” al sentimiento o al “proceso íntimo,” Benjamin añade a la idea alegórica los despojos de la cultura en la que este género toma forma. O los andrajos de sus protagonistas. Con seguridad, no es el mismo género el de la alegoría latina clásica que el de la barroca, ni siquiera pueden hacerse coincidir las claves genéricas del *Trauerspiel* luterano que está en el foco del estudio de Benjamin (1990) con la contrarreformista *La vida es sueño*. No podemos acercarnos al género como si fuera un ente inmune a los signos de los tiempos: más bien, de acuerdo con Benjamin, es una expresión productiva de los signos de los tiempos. Si algo queda claro en el trabajo de Walter Benjamin, *El origen de drama alegórico alemán*, es que, en el Barroco, las diferentes expresiones alegóricas en el norte o en el sur de Europa constituyen mucho más que un espectáculo lúdico de éxito popular. En alguna medida, la diferente configuración artística del drama en la España o la Alemania del siglo XVII sirve ya para trazar los destinos diferentes que el sur católico o el norte protestante iban a emprender.

Es desde esta paradójica perspectiva sobre una Beatriz tan abierta a la materialidad arbitraria como a la trascendencia salvífica donde también puede adquirir su valor real el Cofi, el perro que protagoniza *Amores Perros*, o El Chivo, el exguerrillero animalizado que trata de ser trasunto suyo en el mismo filme. Este mismo modo de lectura es el que precisan otros exguerrilleros, los que se sitúan en el foco de la trama del cuento de Ramírez “La colina 155.” Unos y otros exguerrilleros se presentan en un escenario específico, el de los desechos de la utopía latinoamericana. Y, al mismo tiempo, pueden todos ellos

ser fácilmente sometidos a contemplación en la misma dimensión inane en la que habita el botón de nácar que protagoniza la película homónima, la escrita y dirigida por Patricio Guzmán. Ese botón, cuyo rescate simbólico del fondo del mar va a servir para traer a la memoria imágenes de seres humanos convertidos en infrahumanos mediante su caza o empaque, es a la vez el pedazo de materia más mínimo, menos glorioso y más arbitrario que se pueda imaginar para traer a colación no solo la historia de Chile, sino nada más y nada menos que la historia universal de la infamia.

Todas y cada una de las imágenes mencionadas en estos relatos escritos o también filmados son piezas del puzzle alegórico que hace visible en el siglo XXI la impotencia de la palabra humana para nombrar adecuadamente ideas tan grandes como la responsabilidad paterna del individuo o la responsabilidad política de la sociedad latinoamericana, de Ciudad de México a la Patagonia. Frente a todas esas ideas enormes, la alegoría subraya una forma, la más disforme posible: hace un énfasis en las dimensiones arbitrarias del texto, esto es, en aquellas dimensiones pobladas por aquellas cosas o personas o animales —en la alegoría todas ellas vienen a ser lo mismo— que en otros géneros jamás habitarían un ámbito protagónico. Los protagonistas de estos dos filmes y del cuento son en realidad meros accesorios de la escenografía histórica que se hacen visibles solo a través de la delación de su condición arbitraria por parte del plan narrativo. Dicho plan es, además, explicado por la omnipresente voz del director-narrador en *El botón de nácar* y es explícitamente destripado por el narrador omnipresente de “La colina 155.”

“La colina 155” es apenas una estampa inusitada de un riquísimo jardín de Managua que define sus contornos a partir de un poco de agitación narrativa inicial y, sobre todo, a partir de las memorias y otras disposiciones que va introduciendo el narrador de forma sistemática. En el cuento, exguerrilleros sandinistas que acarrear en lugares remotos de su biografía la utopía de la revolución, aparecen caminando hacia un único y antiigualitario final posible. Queda patente de facto, más que a través de cualquier género de exposición empírica o dogmáticamente formulado: se expresa especialmente mediante enfáticos manejos de una omnipresente voz narrativa.

En el cuento, un exguerrillero acompañado de su hijo busca chatarra para ganarse la vida. El narrador confiesa —dirigiéndose directamente a nosotros, lectores— que va a abrir dos historias paralelas, A y B. La alternativa A incluye medios lícitos de ganarse la vida; la

B, no, pues en esta segunda posibilidad narrativa el exguerrillero roba los manjoles de la calzada. La palabra ‘manjol’, como el narrador advierte didácticamente al comienzo del cuento, es uno de esos anglicismos popularmente subvertidos que tanto triunfan en las variedades del español de América, en este caso de Nicaragua: “viene del inglés *manhole*. Es el hueco que da acceso a las alcantarillas” (Ramírez, 2013, p. 101). En la alternativa B, el padre y el hijo roban manjoles poniendo en peligro al a carros y peatones de Managua; en la alternativa A se limitaban de forma paciente y a veces humillante a rellenar su triste carro de caballos de latas de aluminio de las basuras de la ciudad. Pero entonces habla el narrador y advierte que tal alternativa no lo es tanto, que el exguerrillero ladrón y el honesto son, a efectos del relato, la misma persona: “El hombre que recoge latas vacías con su hijo, o que roba manjoles, perseguido una madrugada de tantas por la policía, sabe, o supo, huir de emboscadas, reptar entre matorrales bajo fuego enemigo, traspasar alambradas, atravesar corrientes con el fusil en alto. Para los fines de este relato, son la misma persona” (Ramírez, 2013, p. 110).

¿Puede ser “la misma persona” un ladrón y un pobre honrado? Fuera de los géneros infantiles y doctrinarios, estamos ya acostumbrados a que la virtud o el vicio de un traperero honrado o ladrón no tengan ningún peso determinante en el desenlace de la historia, pero ¿para qué plantear justo ahora, de forma tan destructiva de la intriga, semejante encrucijada ética? ¿Cómo el narrador incrusta en el relato en el descreído siglo XXI semejante recurso, y otros peores? (Por ejemplo, anticipándose incluso a las reacciones del lector en otros momentos del relato). ¿A qué objeto agrietar el nudo argumental de forma tan decimonónica una y otra vez?

Porque lo que interesa resaltar es la igualación del destino y de la historia, o, dicho con mayor propiedad, la igualación de la comunidad de destinos propios de la Nicaragua pre y posandinista. El chatarrero en su versión A o B, así como C, el poderoso miembro del partido en cuyos ricos dominios ha ido a caer A/B, compartieron como jóvenes guerrilleros sandinistas el intento de toma de una colina, la 155, que “nunca se resolvió a favor de ninguna de las partes, hasta que Somoza huyó del país” (Ramírez, 2013, p. 115). Si para el programa Multinoticias —subtitulado “el enfoque de la dignidad sandinista” del Canal 4 nicaragüense— el regreso a la colina 38 años después supone una oportunidad para enfatizar los logros de la revolución (Multinoticias), desde la perspectiva del cuento no parece

importar que esa colina o, a algunos distópicos efectos, el régimen somocista, cayera o no cayera. Sea hoy solo pobre o además de pobre, ladrón, lo que sí importa en el cuento es que es el anónimo A/B el que es reconocido por C como jefe del destacamento que le salvó la vida en esa colina y no al revés, pues las capacidades para dotar de sentido a su entorno de A/B parecen ausentes. Solo en la experiencia del prohombre C se va a poder desarrollar la claridad de una anagnórisis que incluye la asignación del nombre (por supuesto alegórico) Abel para el infortunado A/B.

Estamos asistiendo a la develación del primer requisito de la alegoría, el descubrimiento de que todo lo visible o lo legible, más allá del verbo que está en el origen, se puede presentar de forma absolutamente arbitraria, convencional, intercambiable. De este requisito alegórico son víctimas los aparentes personajes principales del cuento, el padre y el hijo, como meros accesorios incapaces de reconocerse en ese entorno. Ni siquiera hablan, son ¿signos? carentes no solo de sentido, también de significante: son como figuras enfáticamente alegorizadas por un narrador que, como en el cine mudo, sobreactúa sobre la mudez absoluta de los personajes. Si “a una película se le quita el sonido, la escena pierde su plasticidad y sentido de la continuidad y de la vida,” señala el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa (2016, p. 60), esa es la razón por la que “el cine mudo tenía que compensar la falta de sonido mediante una sobreactuación efusiva.” Se trata también de la enfática mudez que encarna el Cofi, el perro capaz de matar a cualquier congénere sin gruñido o pestañeo alguno. El Cofi, el accesorio fatal que une las violentas historias de *Amores perros*, parece proyectar en su expresión culpable todo el pecado y melancolía del violento quebranto del contrato social del que en realidad son responsables sus dueños: el primero, cainita a su hermano, y el segundo, El Chivo, diabólico mucho más allá de su apelativo.

No estamos tan alejados de la historia del mal a partir del pecado original que es subtexto obligatorio del drama barroco estudiado por Benjamin. Tanto allí como aquí la dolorosa instrucción alegórica en el misterio precisa de ese instrumento fatal contaminado de culpa para acceder a la salvación de esa historia del mal. En esta forma de pedagogía estética que es la alegoría, el tiempo biográfico o de la historia es una sucesión artificiosa de momentos accesorios que acercan a los personajes a su única condición compartida con toda seguridad: la del cadáver. Dice Benjamin (1990, p. 214) que “sólo así, en cuanto cadáveres, pueden ser admitidos en la patria alegórica.”

La apoteosis alegórica resplandece “de pálidos cadáveres” (Benjamin, 1990, p. 215) y en estos dos filmes, *Amores perros* y *El botón e nácar*, resplandecen a estos efectos apoteósicos las imágenes más terribles del procesamiento de cadáveres humanos o la acumulación de cadáveres caninos, despojos todos ellos de la historia desde la perspectiva alegórica.

El protagonista de *Amores perros*, El Chivo, es un cadáver andante y un generador de cadáveres, un sicario invisible tras sus andrajos que, en vida, confió en empujar con las armas la historia latinoamericana hacia la utopía. El Chivo ha rescatado de una encrucijada con la muerte al Cofi, al que adoptará y bautizará como Negro. Una vez resucitado tras su adopción por El Chivo, el Negro parece expresar el mismo duelo sin alivio de su nuevo dueño. Es como si ambos, perro y hombre, estuvieran transidos por la melancolía culpable que, de acuerdo con Benjamin, caracteriza al héroe del barroco “drama del luto.” El rostro, los ojos humanizados y deshumanizados a la vez de ese perro aparentan proyectar una culpa tan atávica y terrible como la de su amo. Como personajes característicamente alegóricos, ese perro y ese hombre son el reflejo de una voluntad igualmente aniquiladora y, al parecer, fatal. Pues fue en *Amores perros* a partir de un encuentro con la fatalidad en forma de peleas de perros que se puso de manifiesto, como se diría en *La vida es sueño*, el “fiero instinto” del Cofi: a partir de entonces el perro será capaz de malherir o matar a cualquier perro entrenado a conciencia para ello. Ignorando ese hecho, cuando El Chivo lo rescata de la muerte, lo pone al cuidado de su pacífica jauría vagabunda. El resultado será inevitable si atendemos a las reglas del género en términos genéricos: el amontonamiento de cadáveres a la pálida luz de la alegoría.

La alegoría rompe las expectativas simbólicas de una audiencia cuya perspectiva, de repente, se sitúa en la mente del perro asesino que no sabe que es asesino (ese perro que es, en realidad, una bestia edénica, preculpable). Es como si, de repente, se viera sin filtros de raciocinio —como un perro que no puede pensar sobre lo visto— el dique de cadáveres, como puro material: ahí no importa la distinción entre orgánico o inorgánico, si el material estuvo vivo alguna vez o siempre fue así de inerte. Da igual.

En la segunda película que es objeto de este análisis, *El botón de nácar*, los amontonamientos de cadáveres quedan fuera de cámara, pero no así sus huellas en la historia (figura 1). Se nos recuerda en la película como en un momento de la historia del Chile civilizado, se

exhibían como trofeos de caza el testículo de un hombre Selk'man, el pecho de la mujer o las orejas de los niños. Este río de sangre vertido sobre la población aborigen del extremo sur de América es uno de los hilos de producción de cadáveres sobre los que tira *El botón de nácar*, y afecta no solo a los seres humanos, sino también a sus cosmovisiones. Así se pone de manifiesto en la historia de Jemmy Button, uno de los dos botones enlazados por el hilo alegórico.



Figura 1.

Fotografía incluida en “Death on Display: Photographs of Julius Popper in Tierra del Fuego (1886-1887).” Marisol Palma y Carolina Odone. *12 Perspectives on Selknam, Yagán and Kawesqar*. Carolina Odone y Peter Mason (eds.), Santiago, Taller Experimental Cuerpos Pintados, S/F. Fuente: Cazadores de Selk'nam, www.enterreno.com/blogs/el-genocidio-del-fin-del-mundo

Jemmy Button, indígena yagán de la Tierra del Fuego, fue embarcado en el mítico Beagle con la pretensión de ser civilizado en la Inglaterra de 1830 (Darwin C.P.). Con ello fue robado de su destino fueguino, un destino que en nada se parecía al occidental en el siglo XIX, cuando Jemmy es comprado por un botón de nácar (de ahí el apelativo “Button”) por la expedición de FitzRoy. Para comprender rápidamente las dimensiones de la enorme diferencia existente entre

la idea del destino que Jemmy Button y la expedición inglesa del XIX tenían, resulta revelador el testimonio que en la película se da de la última indígena kawéskar (otra etnia patagónica), Gabriela Paterito. Cuando se le pregunta por la palabra que en su idioma toma el concepto “Dios”, ella dice que allí no existe tal cosa.

Independientemente de que la ausencia de Dios del escenario sea histórica —como desde el Barroco— o infinita —como en kawéskar—, la idea del destino que necesariamente expresa la alegoría sirve para todos los tiempos. De acuerdo con Benjamin, la “genuina idea del destino” alegórico se da mediante la intervención en la historia del “poder elemental de la naturaleza” (1990, p. 120) y la veremos expresada con claridad diáfana en la imagen más resplandeciente de la película: el otro botón de nácar que será rescatado del fondo del mar. A despecho de la ceguera de miradas demasiado rápidas sobre un supuesto hilvanado superficial (como la del reseñista Gilbey), puede afirmarse con rotundidad que los retales de realidades diversas que componen una alegoría como *El botón de nácar*, sino ya a un plan de Dios, sí deben responder de principio a fin de un plan cuidadosamente organizado. Así se intuye en otra reseña (la firmada por M. L.) contrapuesta a la anterior, que revela como Guzmán conecta, de forma nada pretenciosa, cosas, personas y estados políticos o de la materia (“political states, states of matter”). Así, cuando pensábamos que estábamos siguiendo el hilo de una historia, acabaremos por comprobar que esa es una sola de otras posibles historias unidas no solo por vía fraterna sino también filial: que estábamos asistiendo a la puesta en escena de una historia más grande que contiene las historias evidentes y que solo los ausentes de estas historias filiadas, los muertos, están autorizados a protagonizar.

Los hilos de la película nos llevan en reversa desde el momento histórico de la extinción de los Selk’nam y otros pueblos indígenas de la Patagonia hasta su vida en aquella historia originaria de cazadores-recolectores en la que espléndidas pinturas corporales eran evidencia de su plena integración en la naturaleza. Dice Pallasmaa en *Los ojos de la piel* que en “las culturas tradicionales la construcción está guiada por el cuerpo de la misma manera que un pájaro conforma su nido mediante sus propios movimientos” (2016, p. 83). Se trata de arquitecturas que “parecen haber nacido de sentidos musculares” y “del sentido de la fusión total” (p. 83). Una fusión que se rompe con la cosificación que acarrea la mirada occidental, con una pérdida paralela a la de la “plasticidad e intimidad” que caracteri-

zan las técnicas de construcción indígena o, podríamos añadir contemplando las imágenes conservadas de los Selk'nam, de su propio cuerpo (figura 2).



Figura 2.

Pintura corporal masculina para el Kewánix. Laguna de Pescados, Isla Grande, Tierra del Fuego. Fotografía de Martín Gusinde. 1923. *Fueguinos. Fotografías Siglos XIX y XX. Imágenes e Imaginarios del Fin del Mundo*. Margarita Alvarado, Carolina Odone, Pedro Mege. Editorial Pehuén. S/F. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino, www.precolombino.cl/wp/wp-content/gallery/ritualidad_4/ritualidad_03.jpg

El botón de nácar cuenta cómo la mirada occidental arrancó al indígena de su nido y lo cosificó en Jemmy Botón. El botón de nácar por el que los ingleses lo mercadearon para su viaje de ida y vuelta a la Tierra del Fuego es, para la mirada occidental, un botón indistinguible del que aparece al final de la película. Pero para la mirada alegórica y, sobre todo, para el oído alegórico atento al agua que moldea en su amorfismo las cavidades perceptivas del filme, el rescate de ese mismo botón de lo más hondo del agua y de la memoria —que en la película se equiparan— es la epifanía. “Oír estructura y articula la experiencia y la comprensión del espacio,” señala Pallasmaa (2016, p. 60), “el sonido a menudo provee el continuum temporal en el que se insertan las impresiones visuales.” En la escena protagonizada por

el antropólogo Claudio Mercado (de tan paradójico apellido en este contexto), el oído se hace agua, el cuerpo del hombre se canta. Esta escena de *El botón de nácar* trata de emular la experiencia del espacio-tiempo del indígena para mejor enfatizar cómo después, una vez que la vista sustituyó al oído, será la disforme forma del agua —como la de la alegoría— la que mejor permita cobijar y salvar todavía las más agudas impresiones visuales. Como la imagen de ese otro botón de nácar que apareció incrustado entre los líquenes y algas de un antiguo riel ferroviario rescatado del fondo del mar. En ese mismo mar, después se supo, Pinochet ordenaba arrojar los cadáveres de algunos de sus desaparecidos tras ser sometidos a un cuidadoso proceso de empaque y amarre a la viga de ferrocarril.

En este punto se nos sitúa en puro territorio alegórico. Ahí asistimos al despliegue del recurso más terrible para la cosificación de lo humano, el amontonamiento o empaquetamiento de cadáveres sin el que no es posible que resplandezca la apoteosis alegórica. Su impacto está destinado a alterar las conexiones simbólicas habituales en la imaginación de la audiencia: el empaque ya no va a ser de objetos, el amontonamiento no es de basura. El objetivo es resituarse a la audiencia en el ángulo de visión correcto, aquel que permite contemplar al cadáver empaquetado, a la bestia asesina o al indígena como pieza de caza.

El magnífico artefacto convencional de la alegoría, esa irritante exhibición de las convenciones del discurso que veíamos en el cuento de Ramírez, nos permite solapar los escenarios de la historia, y los de esta con los de una historia que podríamos llamar de los estados de la materia, de una forma que, después de todo, no tiene nada de arbitraria. Las visiones de “embriaguez destructora” que, según Benjamin, caracterizan la apoteosis alegórica, “no revelan tanto el ideal de la absorción meditativa alegórica como el límite a que está sometida” (1990, pp. 229-230). Así, para los opositores de Pinochet que sobrevivieron a sus torturas allí, la localización de la isla Dawson no resulta nada arbitraria y por eso la señalan como si fueran un solo hombre en uno de los fotogramas conclusivos del filme.

La fatalidad que parecía condenar a la historia se resuelve siempre en la alegoría por medio de la intervención incontestable “del poder elemental de la naturaleza” (Benjamin, 1990, p. 120). Porque la alegoría es historia natural aún más que historia; lo que parecía biografía, es cosmogonía. Si la tersa pátina del botón de nácar puede relacionarse con las superficies de un “debilitado sentido de la mate-

rialidad,” propio de la cultura actual (Pallasmaa, 2016, p. 37), la herrumbre y los líquenes de la naturaleza que han acabado por recubrir esa superficie que el arquitecto finlandés califica como “implacable” quizás nos están capacitando para reconsiderar “la veracidad de la materia.” Pareciera que la alegoría deja un mensaje en escena tras su representación en el seno del gran derrumbe al que se aludía al principio de este capítulo de los grandes valores de la cultura occidental: ese alisamiento en una superficie invariable e implacable, ese itinerario colapsado desde las luchas por la igualdad o la libertad a su perversión y abandono de dimensiones apocalípticas. El mensaje es que quizás también una superficie tan lisa y anónima como la de la desesperanza global puede recuperar la rugosidad de la herrumbre o de los líquenes (la vida, en fin) por la acción de aguas más profundas que aquellas por las que ha fluido la historia reciente del ser humano, ese cadáver perversamente procesado.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama alegórico alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- Borges, J. L. (1984). *Otras inquisiciones. Obras completas. 1923-1972* (pp. 631-775). Buenos Aires: Emecé.
- Darwin Correspondence Project. (s.f.). Jemmy Button (Orundellico). Cambridge University Library. www.darwinproject.ac.uk/jemmy-button-orundellico
- Gilbey, R. (18 de marzo de 2016). Deep blue something. *New Statesman* 145, 86.
- González Iñárritu, A. (director). 2000. *Amores perros*. Guion de Guillermo Arriaga. Altavista Films
- Guzmán, P. (director y guionista). (2015). *El botón de nácar*. Valdivia film/Mediapro/France 3 Cinéma, Filmin, 2017, www.filmin.es/pelicula/el-boton-de-nacar.
- M. L. (marzo de 2016). Reseña de “The Pearl Button” [*El botón de nácar*]. *New Internationalist* 490, 38.
- Multinoticias. (24 de mayo de 2017). Combatientes históricos de la colina 155 realizan encuentro en Rivas. *Canal 4 Nicaragua*. www.youtube.com/watch?v=OSJiRvP4NH4
- Pallasmaa, J. (2016). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. 2ª ed. Trad. Moisés Puente y Carles Muro. Gustavo Gili.
- Ramírez, S. (2013). La colina 155. En *Flores oscuras* (pp. 99-123). Ciudad de México: Alfaguara.

Capítulo 16. Festín putrefacto: El banquete como evento grotesco en tres videoclips de heavy metal

DAVID NASSAR SOLÍS

1. Introducción: el carnaval y lo grotesco

Históricamente, el banquete (o, incluso, el acto de comer en sí mismo) ha sido desarrollado de distintas formas; sin embargo, tal actividad suele tener un trasfondo social y religioso importante en cada cultura, lo cual significa que cualquier disociación con la manera de actuar durante las comidas significa un rompimiento en el nivel antropológico.

Esto queda representado en el arte en general. Caso particular, sin embargo, parecen ser algunos videoclips de Heavy Metal, donde se genera una reconstrucción grotesca y oscura de las tendencias actuales a la hora de comer. De estos videoclips, se han considerado tres para ilustrar esta propuesta: “Bring me Victory”, de My Dying Bride; “Sick, Sick, Sick”, de Queens of the Stone Age, y “Prometheus”, de SepticFlesh.

Esta nueva configuración del banquete es identificable con el concepto bajtiniano de carnaval, pues representa un quiebre con lo socialmente preestablecido, con la norma. Según Raúl Ernesto García, en “La carnavalización del mundo como crítica...” (2013), “la carnavalización, será un ejercicio cultural que *desterritorializa* de manera diversa los valores ideológicos dominantes y las formas de *dialogicidad* que en determinado momento se hayan estabilizado” (García Rodríguez, 2013). El carnaval supone, entonces, una convivencia de lo sagrado con lo profano, de lo alto con lo bajo, en una combinación

de disparidades radicalmente opuestas. Esta razón es aplicable si se considera la estética de los videoclips en oposición con los protocolos y las normas del comer tanto en el mundo real como en el de dichas formas de arte.

En este espacio también cabe considerar otro concepto: el de lo grotesco. Para García, “la figura grotesca implica una vertebración, una articulación, una contaminación con elementos mundanos de distinta naturaleza” (García Rodríguez, 2013). En otras palabras, lo grotesco es una corrupción o deformación total de lo que puede ser culturalmente visto como normal. En los casos aquí estudiados, esa distorsión deriva en lo feo y lo asqueroso.

2. El banquete

En todo caso, y en primera instancia, el banquete suele estar ligado a ideas de convivencia social y ritual, en la cual se presupone una cierta norma para la comunicación tanto con las personas como con los dioses. Como queda dicho, su importancia sociocultural advierte que cualquier incumplimiento del protocolo significa marginación y desconfianza. Al respecto, en la tesis titulada *El acto de comer en el arte* (2013), Mónica Oliva Lizano afirma que de los banquetes (o de las comidas en general) suelen ser partícipes aquellas personas que comparten, hasta cierto punto, una categoría social o cultural con el anfitrión (Lizano, 2013). En palabras de Lizano, “comer no es tan solo vital para el desarrollo físico del individuo; el desarrollo social de este requiere comer en compañía como factor esencial en el mantenimiento y la formación de una comunidad” (Lizano, 2013) o, en palabras más simples, “comer juntos presupone igualdad” (Lizano, 2013).

Esto se puede notar sobre todo en el videoclip de *My Dying Bride*, “Bring me Victory”, donde una familia come alrededor de una mesa. En un principio, los participantes actúan siguiendo una etiqueta occidental tradicional, al menos en apariencia. No obstante, las normas iniciales se pierden en la gula con que los comensales devoran lo que tienen en frente, incluso ignorando el peligro de cristales rotos que han caído sobre la mesa (figura 1). El único personaje que no participa del banquete, el hijo mayor (figura 2), es claramente marginado —se margina por decisión propia. Su comportamiento es distinto en su totalidad al del resto de la familia: incluso desde el principio se le muestra pasivo, pero inquieto y nervioso, en oposición a la violencia ciega con la que actúan los comensales.

En el lado opuesto está “Prometheus”, de SepticFlesh, donde los que no participan del banquete parecen tener un nivel social-religioso superior a la pareja de ancianos que sí lo hacen. La atmósfera ritual de la propuesta sugiere que la corrupción/carnavalización de este banquete es precisamente regida por esos líderes ajenos: los miembros de la banda (figura 3). De este modo, el papel tradicional de los ancianos como personas cautas, sabias y respetables es trastocado en un acto que comienza con la humillación y culmina con la aceptación de la propia animalidad. Adicionalmente, el acto ritual se vería también acentuado con ciertas marcas de imaginería religiosa, como cruces y otros símbolos (figura 4). Sin embargo, quizá el ejemplo más destacado sea la presencia de lo que podría denominarse “efigies de carne”: pilas de carne colgadas, las cuales tienen una forma que hace recordar levemente la del ser humano (figura 5).

Por su parte, en el video de Queens of the Stone Age, “Sick, Sick, Sick”, los músicos son las víctimas del festín (figura 6), del cual participa una sola persona: una mujer. El banquete aquí es, entonces, un ritual en el que se conjugan la antropofagia y la sensualidad. Iván López Izquierdo, en su tesis *Arte y canibalismo ritual, del guerrero y el caníbal europeo, bajo el prisma del arte y el cine contemporáneo* (2016), explica esto al declarar que “hay una agresión placentera, una complicidad que une la degustación del alimento con el placer de la carne, el sexo” (López Izquierdo, 2016). Este autor sugiere que múltiples formas del placer relacionadas con el sexo son experimentadas por la boca y que, desde aquí, la violencia tiene también un sentido erótico. En palabras simples, un beso puede fácilmente convertirse en mordisco. No es desquiciado, entonces, determinar que la comensal de “Sick, Sick, Sick” equipara el placer de consumir carne humana con el del acto sexual.

En los tres ejemplos aquí estudiados, este acto de canibalismo es único; sin embargo, en todos estos videos hay indicios múltiples de deshumanización. Esto es particularmente claro cuando la inclinación progresiva hacia la voracidad, sobre todo en “Bring me Victory” y “Prometheus”, se ve reflejada también en una transformación física en la que las características de los personajes ya no son tan humanas (figura 5).

3. Medios de la deshumanización

Quizá el rasgo más propio de la deshumanización sea la irregularidad visual extrema, la fealdad. Y es por medio de la fealdad que se llega a un nuevo punto de carnavalización, pues la fealdad rompe tanto con lo habitual como con lo regular y simétrico. Al respecto, María Balibrea Melero, en *Visiones de lo grotesco: representación de la marginación en el arte a través del monstruo* (2015), explica que “La fealdad es el desorden, es la contra-norma, es la desproporción. La fealdad es el monstruo. El monstruo por definición [...] es algo feo” (Balibrea Melero, 2015). Así, las transformaciones que sufren los que participan en los banquetes de estos dos videoclips (“Prometheus” y “Bring me Victory”) pueden definirse como una monstrificación en cuanto a que se da un quiebre de lo considerado físicamente normal o bello, mediante la exageración o corrupción de ciertos rasgos (figuras 6 y 7).

Sin embargo, Balibrea (2015) también hace ver que la fealdad se ha ligado más a un sentido subjetivo con el pasar del tiempo. Debido a ello, los conceptos de belleza y fealdad pierden importancia en favor de un mayor interés por el efecto que se puede producir en el receptor o espectador. Esto queda demostrado hasta cierto punto en los videoclips estudiados, donde llega a primar más el asco hacia la comida que aquella monstrificación que sufren los comensales.

Por otra parte, cabe recordar lo propuesto por Rafael Ángel Herra en *Lo monstruoso y lo bello* (1988), en cuanto a que el ente monstruoso o deshumanizado está particularmente caracterizado por una cercanía con la suciedad y la enfermedad (figura 8). En los videoclips estudiados, el banquete no solo adquiere un tono grotesco y asqueroso debido a quienes de él participan: la comida es por sí misma monstruosa.

Es destacable, sin embargo, que en cada videoclip esa insalubridad de la comida es en principio distinta. Los primeros planos de alimentos crudos o quemados, de insectos, de huesos y órganos... el video de “Prometheus” es especialmente descriptivo en este aspecto, pues presenta cada uno de esos ejemplos y, esencialmente, los repite una y otra vez de múltiples maneras. Adicionalmente, elementos que representan un riesgo directo a la salud y la vida de los comensales pueden contemplarse en estas propuestas gráficas, como es el caso ya mencionado de los cristales rotos en “Bring me Victory” o la imagen constante de escorpiones vivos en la mesa de “Prometheus” (figuras 1 y 9).

Tampoco es menos decir que cucarachas y gusanos puedan significar un peligro potencial o simbólico en estos banquetes. Tradicionalmente, las cucarachas son consideradas una plaga debido a su gran capacidad reproductiva y a su tendencia a comer casi de todo; para muchos las cucarachas son símbolo de suciedad, decadencia y contaminación. Por lo tanto, el hecho de ver cucarachas en el mismo sitio donde se sirven alimentos causa una repulsión ligada tanto al asco como al miedo (figura 10).

Por otra parte, los gusanos o larvas, en términos simples, pueden ser considerados un indicio de putrefacción o de deshecho fecal. La presencia de estos animales en la comida servida en los videoclips (figura 11) sugiere que parte de esos alimentos está podrida o, por lo menos, contaminada.

Adicionalmente, cabe señalar que el vómito, caso particular del videoclip “Prometheus”, no es solo un síntoma de enfermedad causada por el exceso de una comida potencialmente peligrosa. Al igual que ocurre con otros elementos del banquete, los comensales, los dos ancianos, ignoran su propia regurgitación y continúan comiendo.

A todo esto, el caso de “Sick, Sick, Sick” es algo peculiar, pues lo grotesco se centra por completo en los primeros planos de la comida (figuras 12 y 13); podría asumirse que el hecho de que nada en la mesa de “Sick, Sick, Sick” sea una amenaza directa a la salud de las personas se debe a que la comensal en sí es la mayor amenaza posible.

En todo caso, no es de sorprender que la suciedad sea también propia de los comensales. Ante el desorden con el cual consumen lo que hay en la mesa, restos de comida en las manos y alrededor de la boca llegan a ser más que claros (Figura 8). El clímax de la suciedad, sin embargo, se establece cuando los comensales, en “Sick, Sick, Sick” y en “Prometheus”, se muestran cubiertos de comida y de barro respectivamente hacia el final de los videoclips.

En síntesis, aquellos que participan de los banquetes están deshumanizados no solo por su comportamiento bestial y por su aspecto (eventualmente) sucio, sino además porque lo que consumen es igualmente bestial y sucio.

Asimismo, su falta de conciencia ante el riesgo que pueden significarles sus propias acciones no implica necesariamente un comportamiento voluntariamente autodestructivo en estos casos. Para aclarar esto, se puede considerar a las autoras de “Conceptos básicos sobre drogadicción” (2006), Medranda de Lázaro y Benítez Rubio, quienes recuerdan que:

Según la Décima Revisión de la Clasificación Internacional de Enfermedades de la OMS: [la drogadicción] “se trata de un conjunto de manifestaciones fisiológicas, comportamentales y cognitivas en el cual el consumo de una droga, o de un tipo de ellas, adquiere la máxima prioridad para el individuo...” (Medranda de Lázaro, 2006; con cita de la CIE-10, de la OMS).

Ante esto, no es difícil considerar las acciones de los comensales de estos banquetes como muestras de una adicción hacia la comida. El aspecto constante de la carnavalización, sin embargo, acentúa esto mediante la exageración y lo grotesco.

4. La no-comunicación (No hablo: estoy comiendo)

En otra línea de pensamiento, el banquete tradicionalmente se caracteriza por la comunicación entre sus participantes. Mónica Oliva Lizano (2013) aclara que “En la mesa se desarrolla otra de las funciones básicas de la boca: el habla; tras la mesa se traza la amistad en grupo o en pareja. Es el lugar predilecto para el encuentro” (Lizano, 2013). No obstante, en los banquetes de los videoclips no parece haber mayor acto de comunicación que lo que le puede expresar al espectador una mirada (figuras 2 y 14): gula, miedo, inquietud, lujuria, curiosidad...; dicho de otro modo, en ese momento en que se supondría un intercambio constante de palabras, no se usa la boca si no es casi exclusivamente para comer. Así, el espacio social se convierte en individual, pues los personajes sentados a la mesa dejan de percibir a los demás casi por completo debido a que toda su atención es dirigida a lo que está sobre la mesa.

En este punto, el video “Sick, Sick, Sick” es un caso especial, pues el único personaje que está a la mesa parece prestar una atención constante a los músicos que están frente a ella (los únicos otros personajes aparte del cocinero) (figura 14). Desde luego, esto no significa un alejamiento en su interés hacia la comida: retomando el tema caníbal del video, puede deducirse lo contrario.

5. Conclusiones

Cabe señalar, finalmente, que de lo propuesto sobre el carnaval de Bajtín hay un factor que no es aplicable a estos videos y es ciertamente claro. Según el autor ruso, el carnaval tiene un fin cómico, por

lo menos los banquetes de Gargantúa y Pantagruel, en la literatura de Rabelais, desarrollan lo grotesco hacia lo absurdo y lo cómico, lo cual se opone a las atmósferas oscuras y perturbadoras de los tres videos. En estas obras audiovisuales, lo grotesco está principalmente ligado a lo feo, abriéndose hacia temáticas que generarían repulsión por parte del espectador más que risa. A grandes rasgos, la suciedad, la enfermedad y la muerte son la base de este grotesco oscuro.

Desde luego, estas aproximaciones no tienen por qué ser limitadas solo a “Bring me Victory”, “Sick, Sick, Sick” y “Prometheus”: estos no son casos aislados. En el arte gráfico y lírico del Heavy Metal en general, la imagen del banquete o de la comida suele distorsionarse hacia una carnavalización, la cual puede no ser necesariamente tan oscura como en el caso de los ejemplos tratados, sino más cercana a la ficción *rabelaisiana*.

Anexos



Figura 1.

My Dying Bride (2009). *Bring Me Victory* [imagen de video]



Figura 2.

My Dying Bride (2009). *Bring Me Victory* [imagen de video]



Figura 3.

SepticFlesh (2014). *Prometheus* [imagen de video]



Figura 4.

SepticFlesh (2014). *Prometheus* [imagen de video]



Figura 5.

SepticFlesh (2014). *Prometheus* [imagen de video]



Figura 6.

Queens Of The Stone Age (2007). *Sick, Sick, Sick* [imagen de video]



Figura 7.

My Dying Bride (2009). *Bring Me Victory* [imagen de video]



Figura 8.

My Dying Bride (2009). *Bring Me Victory* [imagen de video]



Figura 9.

SepticFlesh (2014). *Prometheus* [imagen de video]



Figura 10.

SepticFlesh (2014). *Prometheus* [imagen de video]



Figura 11.

My Dying Bride (2009). *Bring Me Victory* [imagen de video]



Figura 12.

Queens Of The Stone Age (2007). *Sick, Sick, Sick* [imagen de video]



Figura 13.

Queens Of The Stone Age (2007). *Sick, Sick, Sick* [imagen de video]



Figura 14.

Queens Of The Stone Age (2007). *Sick, Sick, Sick* [imagen de video]

Referencias bibliográficas

- Balibrea Melero, M. (2015). *Visiones de lo grotesco: representación de la marginación en el arte a través del monstruo*. Valencia.
- García Rodríguez, R. E. (2013). La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. *Athenea Digital*, 13(2), 121-130.
- Herra, R. Á. (1988). *Lo monstruoso y lo bello*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Lizano, M. O. (2013). *El acto de comer en el arte*. Madrid.
- López Izquierdo, I. (2016). *Arte y canibalismo ritual, del guerrero y el caníbal europeo, bajo el prisma del arte y el cine contemporáneo*. Universidad de Granada. Tesis doctorales.
- Medranda de Lázaro, M. I. (2006). Conceptos básicos sobre drogadicción. *Revista Pediatría de Atención Primaria*, 35-42.

Capítulo 17. Literatura, danza y escritura: El cruce de lenguajes como camino hacia la interdisciplinariedad

VICTORIA ALCALA

1. Una propuesta de rescate interdisciplinario

El presente proyecto entre poesía y danza pretende captar las *textualidades*⁵⁸ configuradas en las poéticas de Susana Thénon⁵⁹ (1937-1990, poeta, traductora, fotógrafa) y de Iris Scaccheri⁶⁰ (1949-2014, bailarina, coreógrafa, escritora). Tomando como premisa que el cuerpo es la raíz de todas las artes (Duncan, 2007), consideramos que el diálogo entre las disciplinas debe concebirse desde un dinamismo dado entre lo corporal —sus resistencias, materialidades, acciones— y sus experiencias de contacto —con las esferas⁶¹ de lo propio y de lo lejano—. Como un organismo abierto, cada una de las partes que conforman el plausible sistema entre literatura y danza, se define por su capacidad de ir y volver de la precisión a la ambigüedad y viceversa. Sin quedar encerrados en el espejismo de la exactitud (Bugallo citado en Naess, 2018), las autoras serán estudiadas desde su subjetividad, así como desde los intercambios establecidos con otros lenguajes y artistas.

Tal como afirma el Fiorini (2006), el sujeto es el intersticio, entre dos o más mundos. Por un lado, consideramos la *atipicidad*⁶² en

⁵⁸ Sobre una definición de textualidad, en relación con los cuerpos y las obras de arte, véase el Grupo “Cuerpo y Textualidad”, de la Universidad de Barcelona. https://cositextualitat.uab.cat/?page_id=117&lang=es [21/8/2018].

⁵⁹ En adelante se abreviará ST.

⁶⁰ Designamos las siglas IS.

⁶¹ Alusión a la noción de esferas de la actividad humana, acuñada por Bajtín para delimitar los distintos géneros discursivos.

⁶² Estudiamos la noción de atipicidad (Jitrik, 1996) en artículos anteriores y ponencias presentadas durante 2017 y 2018.

el proceso creador de cada una, en función de sus cosmovisiones, quehaceres y aperturas. Ambas, establecen un método de creación multisensorial e interdisciplinar. El cruce entre danza y literatura se despliega como un fenómeno relacional que sucede en el sujeto a partir de un ensamble de experiencias que, como postula Barthes, solo pueden ser aprendidas en “un conjunto de tensiones, mutaciones y cataclismos dialécticos” (citado en Fiorini, 2006, pp. 54-55). Por un lado, los recursos de la danza, de la literatura —o incluso de otras artes como la música, el teatro y la plástica— funcionan como mediadores para que los artistas, inauguren nuevos universos sémicos. Hay el entrecruzamiento de lenguajes, un deseo expresivo de cada artista, que empuja por ser develado. Si bien, desde una definición amplia de las artes, lo múltiple podría ser una cualidad intrínseca en todo acto creador, es sabido que no todos los autores utilizan diversos códigos y soportes ni se interesan por incursionar en distintos lenguajes. Nuestras artistas se destacan especialmente por reunir técnicas, estrategias y recursos variados en estéticas plurales. La activación de diferentes niveles de percepción y, por ende, de diferentes mecanismos de pensamiento, expresan su clara apertura a lo diverso, como veremos más adelante.

Por otro lado, acercar dos disciplinas —que, para la crítica más ortodoxa— permanecieron- supone reevaluar la historia de las artes y emprender una “labor de rescate” (Jitrik, 1996, p. 7) sobre aquellos artistas que han quedado en el olvido, en parte por su imposibilidad de ser clasificados en convenciones demasiado taxativas y, por ende, excluyentes. Por ejemplo, los nombres de Thénon y Scaccheri no suelen⁶³ ser los representativos de una época⁶⁴, ni de una antología o repertorio.

Cabe aclarar también que iniciar un trabajo estudio de tales características, requiere obligadamente una rigurosidad lo suficientemente metódica como para corroborar y decidir en qué aspectos dentro de un estudio complejo, los límites necesitan volverse difusos para comprender su intersección. Según García (2006) una investigación interdisciplinaria admite una reagrupación constante y epistemológica de saberes, por lo que veremos en qué planos se pueden plantear incisiones y/o intersecciones para mirar, con mayor o menor pers-

⁶³ De todas formas, los estudios en torno a ellas han aumentado notablemente los últimos cinco años.

⁶⁴ Sobre los problemas de periodización en las artes, y especialmente en la literatura argentina, recomendamos las lecturas de Noé Jitrik, Guadalupe Maridei, Cristina Piña y José Luis De Diego.

pectiva: una literatura desde la danza, una danza desde la literatura, e incluso, la liminalidad entre coreografía, anotación y escritura.

Nuestra meta final será trascender las categorías genéricas tradicionales de cada disciplina, al observar en qué medida cada lenguaje es autónomo respecto del otro, cómo cada uno se define por su tendencia a la estabilidad o al cambio, cuál es el intercambio evidente entre ambos y si frente a la pérdida de alguno de ellos, el otro logra asumir las funciones del primero (von Bartalanffy, 1986).

Para ello, nos sumergiremos en lo recóndito y obtuso de un diálogo todavía aún en construcción, que está latente desde los orígenes de la cultura. Coincidimos con Rodríguez Adrados (2006) cuando afirma que la conexión entre literatura, danza y música “es un fenómeno universal” (p.130) que nos remite al folklore de la Grecia arcaica⁶⁵ hacia finales del siglo V a.C. Si bien la relación de proximidad/lejanía entre artes va cambiando a lo largo de la historia, consideramos que el origen de dicha unión sacro-religiosa, instaurada en un ritual dionisiaco, es otro puntapié para entender el sistema interdisciplinario formulado.

Finalmente, el principio de unidad, como describe Barthes, rige la existencia humana al argumentar que: “El ser está articulado, hasta el fondo de su ser en distintos lenguajes” (1986, p.43). Evitando caer en un hiper-reduccionismo científico, racional y dicotomizante, nuestra tarea exige rescatar y formular posturas académicas en las que lo humano sea cada vez más integrador, y, por ende, vital.

2. Estudio de caso y sistemas de creación

Presentamos a IS y a ST como un caso debido a una serie de conductas que desarrollan en direcciones y proyectos artísticos afines, que las emparenta. Artistas argentinas del siglo XX, además de convivir y producir en una misma época, comparten las siguientes seis características⁶⁶.

⁶⁵ Concepción integral que es retomada en varios momentos de la historia del arte, por ejemplo, por los artistas del Monte Verità. En la danza, varios proclamaron su relación con otras artes como: Jean-Georges Noverre, Isadora Duncan, Doris Humphrey, Rudolf von Delius, Léonide Massine, etc.

⁶⁶ Cabe destacar que, por cuestiones de extensión, no profundizamos en otros rasgos del caso Thénon/Scaccheri, por ejemplo: los valores sémicos del cuerpo y del espacio en cada una de las fases de sus obras, las afinidades estéticas con las tradiciones y la vanguardia, el uso del *esopismo*, el carácter atípico de sus obras en relación con los coetáneos, la mezcla entre lo culto y lo popular, la

Primero, en sus obras⁶⁷ la corporalidad es central. En ST, el cuerpo es un espacio a contrapelo de la propia existencia. Se resiste a ser dicho, se presenta como un enigma inasible, imperfecto, cuasi-corrosivo. Paradójicamente, hay una convicción de que hay un más allá del cuerpo que, aunque imposible de tocar, permite el avance hacia lo desconocido. En su última obra *Ova completa* (1987), el cuerpo del poema se desborda, sus sílabas exceden el patrón métrico utilizado hasta ese momento y lo lúdico resuena con mayor presencia de la abstracción y presencia de distintas lenguas. En *Iris*, el locus corporal se ubica, en línea con la tradición expresionista, entre el plexo solar y el pecho. Especialmente, el rostro compone una gestualidad en función del cuerpo que juega, experimenta y desafía todo límite: su eclecticismo expresa una danza en constante expansión. En otras obras, las coreografías⁶⁸ se anclan en la experiencia de la escritura meramente poética y se componen musicalmente con el ritmo de la palabra o del subtexto que acompaña la construcción de determinados personajes. En ellas el cuerpo se manifiesta, portando significados más allá de su tematización. Consideramos que la experiencia deja huellas en la creación, y con una matriz primordialmente poética. Por medio de las estrategias de condensación o desplazamiento, el cuerpo se inscribe en el papel —y en el escenario, más fugazmente— volviéndose una imagen doble del sujeto que crea.

Segundo, además de su vínculo afectivo, establecen un vínculo profesional inter y transdisciplinario. Susana fotografió durante siete años a *Iris* (Thénon, 1998). Luego de un periodo de desilusión en el que abandonó la escritura, por su contacto con la danza logró terminar *distancias* (1984). *Iris*, a quien se lo dedica, fue causa de su

fuerte relación con el feminismo, etc. Por ejemplo, ST proclama una imperiosa liberación, en textos como “¿Por qué grita esa mujer?”, “El viaje del lobo” y “Las mujeres poetas”. IS, reconoce su lugar privilegiado como coreógrafa mujer y expresa su feminismo en obras como *Mujeres argentinas* y *La muñeca*.

⁶⁷ Cabe aclarar que, como parte de nuestra tesis de doctorado, aun en elaboración, confeccionamos un catálogo inédito de obras de ambas artistas. A partir de un hondo trabajo de archivo donde recuperamos y reorganizamos sus creaciones, observamos la diversidad de producciones y trabajos en colaboración que en muchas ocasiones, por su complejidad, resultaron difíciles de clasificar.

⁶⁸ Según el diccionario de Love, una coreografía es “arte o ciencia de componer danza; los movimientos, frases, ritmos, etc. Y su estructuración y ordenamiento” (1953, p.21). Cuando fue usado el término por primera vez, designaba un método de escritura en danza. Reservaremos el concepto de “notación en danza” para la escritura y “coreografía” para “significar el arte de composición del movimiento, esté escrita o no” (p.21).

escritura. Mariana Pace, amiga y alumna de la bailarina, nos comentó que en la relación entre ST e IS primaba “un trabajo sin un orden” (Alcala, 2017). Iris, por su parte, bailó poemas de ST en “Iris con los poetas” (1990) y en *La Gaucha* (1992). La interdisciplinariedad⁶⁹ funciona como una marca de estilo y de época, pero mayormente como un sistema de creación. Debido a las constantes operaciones de traducción y transposición que conjugan, evidenciamos la presencia de vínculos de transmisión textual, entre códigos, entre disciplinas, entre vivencias compartidas. Todas las artes funcionan, a su vez, como *palimpsestos* de la experiencia del sujeto. Si bien no formaron parte de ningún grupo o generación de forma consistente, experimentan con otras artes y artistas, como: Liliana Lukin, Eduardo Romano, Alejandra Pizarnik en el caso de ST; y Antonio Berni, Antonio Pujía, Ernesto Sábato, Sara Facio, etc., respecto de IS.

Tercero, transgreden las convenciones artísticas, consecuencia de una reacción antiacadémica. Agrupan sus obras desde un hacer solitario, o más bien solista, ST en “Ciclo de Recitales literarios” (Thénon, 2016) e IS en “Recitales⁷⁰ de danza”. Trabajan con distintos yoes imaginarios: “la despoeta”, “Susana etcétera” —en el caso de ST—, “La loca”, “La muñeca” —respecto de IS—. Su actitud creadora, coincide con lo que T. S. Eliot⁷¹ llama como “fuga de la personalidad” o como afirma Agamben, en la que “todo autor es un muerto” (citados en Monteleone, 2016, pp. 10 y 15).

Cuarto, coinciden en sus *ars poética*. ST se opone a una “educación castrante” y escribe: “¿Por qué entonces mutilar la única ilusión de realidad que tenemos? Me refiero a los lenguajes (a todos ellos). El secreto reside en no abjurar de nada. En no avergonzarse y hacer. En *sumar*, incorporar, dejar paso, abrir puertas y ventanas” (Thénon, 2012, p. 182).

Dice Iris que “el Arte [...] es volver a hacer camino sobre lo caminado, hacer vivo lo que está muerto o, lo más hermoso de todo, des-

⁶⁹ ST además, tocaba el piano, habilidad que trabajó en sus últimos poemarios. En sus poesías aparecen referencias al tango y también a la pintura. IS, tocaba las castañuelas y la guitarra, su conocimiento musical también es clave para comprender la composición de sus danzas.

⁷⁰ Tal denominación puede encontrarse en los distintos programas de mano de las funciones de diferentes obras, especialmente en 1962 y 1963, tal como aparece en mi Tesis de Doctorado. Como afirma Paul Love (1953), el término “Recital de danza”, se aplicó a principios de 1920 y 1930 para designar las interpretaciones de la danza moderna ejecutadas por solistas.

⁷¹ Cabe aclarar que Thénon encuentra en Eliot una referencia para la creación, según comenta en una carta a Ana Barrenechea, fechada el 11 de febrero de 1984 (Thénon, 2012, p. 169).

cubrir lo inesperado dentro de nosotros mismos” (Scaccheri, 2010, p.117). Sobre su relación con la escritura afirma que los textos son “la esencial nutrición de mi danza. Ahora, los quise recuperar para volver a ver el origen de mi danza en cuanto a la parte fundamental de la línea de creación” (p.7).

Quinto, hay en ambas una intención de volver al origen. Conservan una huella romántico-humanista en su intento de recuperar el sentido auténtico de la creación, entendido como un pre-estado del hombre, una forma de nacimiento constante, en donde lo primario se pondría en contacto con lo Absoluto. Buscan que el arte esté al servicio del hombre y que recupere un origen dionisiaco, cuasi-mítico y babélico. Desde la poesía romántica a la actual, lo dionisiaco se instala por una correspondencia al fenómeno de pérdida del principio de individuación que penetra también en el fenómeno estético. El descentramiento del sujeto conforma una especie de “fantasma huido” (Monteleone, 2016, p.11) que es el yo y que permite múltiples movimientos y formas.

Sexto, si bien hay huellas en sus poéticas sobre la influencia de las vanguardias —especialmente el surrealismo y el absurdo, debido al uso de versos o danzas libres, hasta lograr ciertos rasgos de pos-modernismo—, presentan un gran anclaje con la tradición. ST, por ejemplo, retoma los mitos de Edipo y Medea, incorpora latinismos, y lecturas clásicas, por las que configura una tendencia más lírica. Se apoya en la poesía española, alemana, italiana, estadounidense y brasileña. IS, usa formas clásicas de la danza, reelabora repertorios del ballet como *Las primaveras* de Nijinsky, *El Edén de Coppelia* y *La traviata*, utiliza música de Mozart, Beethoven, etc. También, valora las tradiciones de otras culturas, como la española, la alemana, la húngara, etc. Por sus intenciones de recuperar la vitalidad en el hombre y universalizar las tradiciones, vemos en ellas cierta actitud renacentista⁷². A su vez, conviven con sus contemporáneos, utilizando recursos compartidos como: el incoformismo, el ideario de libertad, la inclusión del existencialismo, de la antropología, de la psicología. Ellas aceptan “todos los procedimientos que le permitan una creatividad libre”, más propio de lo que podemos nombrar

⁷² Las congruencias estéticas entre ellas resultan sumamente interesantes para profundizar su comprensión, especialmente debido a la influencia de la traición alemana en ambas. Por cuestiones de extensión, nos ceñimos a mencionar tendencias generales. Ameritaría detallar cada uno de los movimientos artísticos mencionados, con sus diferentes acepciones, acorde con cada región y cultura, junto con sus formas de apropiación. Estas especificidades están incluidas en mi tesis de doctorado, aun sin publicar.

como “transvanguardias” (Bonito Oliva, 1983) en la construcción de un arte personal.

Después de estas seis características, podemos afirmar, hasta el momento, que para Thénon la danza, a modo de serendipia, da un vuelco en su forma de concebir la literatura hacia 1980 cuando conoce a Iris. Si bien la danza aparece de forma incipiente en sus poemarios, luego de *distancias*, logra conformar un sujeto en movimiento, hasta la proliferación de sentidos dada por la *heteroglosia* y la *heterogeneía* (en términos de Barrenechea, citado en Jitrik, 1996). Iris, le permite recordar sus primas intenciones poéticas y en sus propias palabras “mucho más que la belleza. La verdad pura” (Thénon, 2001, p.200). Siguiendo a Cifuentes (2016) su primera relación con la danza es temática y metafórica, especialmente en seis poemas fechados entre 1958 y 1967. La danza, asociada a los semas vida, tierra, mar, ave y libertad, se opone al eje semántico conformado por la muerte, la inmovilidad, la jaula y el hermetismo. Cifuentes (2016) agrega, que, debido a su pulsión de movimiento y apertura espacial en *distancias*, el ritmo y estructura de los poemas, acentúan un movimiento coreográfico, una actitud de rebasamiento y una “erotización progresiva del lenguaje” (p.8). Hay una transformación evidente en el sujeto poético, que al inicio del corpus se desconoce y oscila entre las posibilidades de apertura, cierre y fuga hasta llegar, a modo de “convulsiones poéticas” (p.10) a “una visión del mundo similar a una coreografía de la distancia” (p.10). Los espasmos visuales, las paradojas, el uso de dos voces, disuelven lo meramente textual y reflejan el pasaje de un cuerpo *isomórfico* a uno *polivalente*. El encuentro con lo auténtico y lo orgánico, da un vuelco de sentido en sus creaciones. La poeta reconoce un “cambio mayúsculo” (Thénon, 2012, p. 183) que se avecinaba hacia 1984: “Empecé a entender que solo había dedicado mis afanes a un aspecto de la creación, en desmedro de muchos otros aspectos que se encontraban relegados y hasta diría asfixiados” (p. 182).

En Iris, el vínculo danza/poesía se encuentra desde la infancia, del mismo modo que una relación óptima y reconfortante con el propio cuerpo. Reconoce la danza como un don que le fue dado: “Nací en mi casa. Sana y hermosa. Mi tío Neif dijo [a mi madre]: «Cómo mueve las piernas [...] te salió bailarina»” (Scaccheri, 2010, p. 99). Su *ars poética* se redefine y profundiza en contacto con la diversidad de las artes visuales y literarias, mucho más que con los propios colegas

de la danza. Expresa: “Si queremos que la danza sea Arte tiene que decir mucho más de lo que se ve” (p.24).

La riqueza de lenguajes es intrínseca a la experiencia creadora en Iris, tal como ella misma relata, para hacer danza también tenía que hacer pintura. Añade: “Escribir, escribí siempre. Yo escribo la misma danza que hago, puede ser en términos de poesía o no sé qué. Es decir que llego a la danza por muchos puntos” (Isse Moyano, 2006, p. 3). En 1966, nace *Carmina Burana* a partir de “charlas imaginarias” (p. 37) con obras de pintores como Cézanne. Esta danza, plantea un trabajo meramente musical en el que Scaccheri compila y re-titula las distintas partes de la cantata original de Carl Orff. En dicha obra, deconstruye las formas conocidas de la danza clásica para buscar su propia metodología de ejecución, tal como puede verse en los giros, saltos y fueras de eje. La relación con la pintura y el color (Vignolo, 2012), es otro aspecto fundamental en sus creaciones. Por ejemplo, en *Yo odio, yo amo*, incluye la escenografía de Berni.

Rastreamos en el *modus operandi* de Iris, tanto el uso literal como la yuxtaposición o la disociación entre palabra/cuerpo. Tanto el “hacer cuerpo de la música” como el “bailar con textos” producen una danza que “hará siempre el mismo itinerario, reducido o más grande: eso sí, es ya en un orden de líneas que pertenece al orden total” (Scaccheri, 2010, p.23). Ejemplificando con la imagen araña que vuelve a hacer su telar año tras año, la danza es un movimiento recurrente, interior e invisible, que permite al bailarín redescubrirse en cada paso, en sus repeticiones y variaciones.

Vignolo (2013) además, advierte en los propios relatos de Iris, el paralelismo entre “conceptos, imágenes y frases” (p.1084). Scaccheri comenta: “¿Y qué es cuando el cuerpo habla con una frase, por ejemplo: «volverán los pájaros»? ¿Es el cuerpo que representa «volver» o «pájaro»? Nada de eso. El ser humano nace y muere con lo mismo. Ya sabe en esencia «qué es volver, qué es pájaro»” (Scaccheri, 2010, p. 13).

Es decir, hay un saber universal y anterior en todos los humanos, que el cuerpo sabe y que el intérprete tiene que recuperar. Por este motivo, cuando el cuerpo del bailarín “habla con una frase”, el espectador puede captarla. Añade IS: “Cada célula habla y dice algo, cada célula de mi cuerpo, dice exacto a la célula de tu cuerpo” (p.13). Ya encarnada la metáfora, el cuerpo: “Busca: volver, pájaro, en la sangre, en el hueso, en la carne, en la piel” (p.13). El cuerpo, es el medio que logra borrar lo que se ve -cuerpo que es pájaro- y en-

fatizar “lo que no se ve: [...] más que el pájaro” (p.13). Tal transformación, fuera del cuerpo, permite el instante cuando “se produce la danza” (p.14). Las proyecciones interiores actúan como “partituras subterráneas” (p.23) que dan forma al movimiento.

3. Hacia una tipología posible

A partir del análisis de su corpus, planteamos tres formas de relación transmedial, inspiradas en *Interrelations of literature* de Barricelli-Gibaldi (1982)⁷³:

1. Literatura en la danza: es una operación analógica⁷⁴, en donde se instaura una correlación entre dos sistemas semióticos, de tipo conceptual o poético, estructural o sustancial (Bermúdez, 2008). Puede ser implícita o explícita. En el caso de Iris, se presentan ambas: en *La vida breve*, los textos no aparecen, pero empujan, crean, dirigen la puesta en escena. En segundo lugar, la literatura se incluye en *La Muñeca*⁷⁵, *La Bruja*, *Eva Perón en la Hoguera*, entre otras.
2. Danza en la literatura: Es posible afirmar que la danza aparece como tema o como cosmovisión a lo largo de toda la historia de la literatura (Ponce, 2010). Podríamos tomar a Thénon quien, construye una “poesía coreográfica” (Cifuentes, 2016). Vemos en esta correlación una primacía de lo verbal sobre lo dancístico, en el sentido de que la lengua se basta a sí misma como sistema e incorpora en su hacer poético-narrativo, nociones vinculadas con lo no verbal o el movimiento en sí mismo (cfr. p.9). Escribe Susana: “tus pies dibujan / un poema en la tierra./ Aleluya” (Thénon, 2001, p. 36).
3. Literatura y danza: se trata de la confluencia entre ambas disciplinas, donde aparece un “plus de valor, que

⁷³ En dicha investigación, aparecen trece tipos de relaciones de la literatura con otros saberes como la lingüística, la música, las artes plásticas, la religión, la ciencia, la política, etc. Entre ellos, no figura el vínculo literatura/danza. Tomamos como préstamos algunos conceptos, especialmente del estudio música/literatura.

⁷⁴ Benveniste denomina a esta relación “de homología” (Bermúdez, 2008).

⁷⁵ Si bien podemos encontrar alusiones a *Casa de muñecas* de Ibsen, se trata de una producción propia de Iris. Como ella misma relata: “«La envidia la cubría desde adentro hacia afuera». *La muñeca* empieza hablando, como si estuviera más allá del escenario” (Scaccheri, 2010, p. 67).

no es otra cosa más que un mayor grado de semiotización” (Bermúdez, 2008, p.5). Proponemos los espectáculos o puestas en escena, relacionados directamente con el concepto de dramaturgia, en donde danza, texto, teatralidad y música conforman un género mixto, estableciendo entre sí relaciones de mutua dependencia. Como sucede en *El día que me quieras*, *El hoyo*, “Iris con los poetas”⁷⁶ y *La Gaucha*.

En todos los casos, ningún sistema prevalece sobre otro ni pueden restringirse las artes a una matriz lingüística sino planteamos la posibilidad de diálogo entre danza y poesía. Consideramos que, entre las disciplinas, como afirma García Berrio (2016), los significantes no son neutros, sino que se articulan como pura metáfora⁷⁷. El universo simbólico no debe quedar reducido a una modalidad lógico-comunicativa estándar, sino que es el punto de unión en el hacer literatura y el hacer danza. Finalmente, en las relaciones de un discurso y de otro, entre códigos y soportes varios, la pérdida de la figuración permite la restitución de una nueva forma de creatividad. En la pérdida del referente real que habilita toda operación metafórica, emerge un nuevo imaginario. Gracias a la ruptura de las reglas genéricas, ambas artistas instauran obras multifacéticas e implementan dispositivos propios del decir, más allá de su disciplina. A su vez, podemos esbozar el tipo de traslación interdiscursiva⁷⁸ del siguiente modo:

- 1) Respecto del uso del código, planteamos dos variantes:
 - A) Endocódigo: uso de dos códigos distintos, pero de igual naturaleza, en donde uno de ellos está engendra-

⁷⁶ Baila un fragmento en el programa *Los siete locos*, donde también es entrevistada. <https://www.youtube.com/watch?v=Cm3c9c-uhQg>. [20/3/2017].

⁷⁷ Amerita profundizar la relación cuerpo/danza/metáfora. Véase: Trevor Whittock. (1992). The role of metaphor in dance. *The British Journal of Aesthetics* 32 (3), 242–249. Agradecemos al Dr. Zavala por colaborar con los datos al respecto en una charla en el III Congreso Internacional de Literatura Comparada, de la Universidad de Costa Rica (abril de 2018).

⁷⁸ Si bien, varias escuelas literarias han planteado la relación entre textos, nos interesa poner énfasis en el pasaje como proceso de creación que su resultado. Por ese motivo, la nomenclatura acuñada apunta al tipo de pasaje o mediación, más allá de la relación interdiscursiva, ya establecida por Genette, Barthes, Eco, Ricoeur, Lotman, etc.

do a partir del otro⁷⁹. Hay una relación de traducción o transcodaje. Sucede en el caso de la función estética del lenguaje (Jakobson, 1981) en el que la traslación que se produce del código coloquial al poético, por ejemplo, en “Poema con traducción simultánea Español-Español” (Thénon, 2012) o cuando la poeta incluye préstamos de otros idiomas e incorpora lúdicamente neologismos que simulan ser préstamos del latín. También sucede en caso de intertextualidad genettiana, como cuando Iris baila su versión del “Bolero de Ravel” creado por Dore Hoyer. En la trayectoria de Scaccheri, sucede que ella misma recrea y hace versiones de sus propias obras, sobre las que vuelve y modifica, como en *Idilios* y sus distintas versiones.

B) Exocódigo: cuando hay una traslación de un código a otro, ya sea diferida en tiempo y espacio o ya sea simultáneo. Por ejemplo, en *Danzas negras* donde hay un traspaso de las poesías de Guillén a las danzas de Iris⁸⁰. También sucede en *Idilios*, danzado en 2005 sobre los bases de los versos del libro homónimo publicado posteriormente (Scaccheri, 2013-2014). Se trata de un movimiento múltiple entre sistemas que, según Bermúdez (2008) provocan una equivalencia inestable: a veces el sistema lingüístico se comparte y en otros casos, el sistema de signos de danza no acompaña. Asimismo, Iris y Susana producen una transposición mayor, en la combinación de códigos al punto de crear géneros nuevos, por ejemplo, la “poesía bailada” de Iris y el “foto-texto”⁸¹ de Susana.

- 2) Respecto del autor, también hay dos modalidades⁸²:
 - a) Intraautorial: la referencia es en función de obras de un mismo autor. Por ejemplo, Iris baila sus propios textos en *Idilios* o *El hoyo*⁸³.

⁷⁹ Bermúdez (2008) toma la noción de engendramiento de Benveniste y pone como ejemplo la derivación del alfabeto normal al alfabeto braille.

⁸⁰ Responde al concepto de transtextualidad de Genette (1982).

⁸¹ Término acuñado en 2016 por Sandra Hettman en *Bilder Texte Bewegungen. Interdisziplinäre Perspektiven auf Visualität*. (n. de tr.: Movimientos de imágenes y textos. Perspectivas interdisciplinarias sobre la visualidad), Königshausen und Neumann, Alemania.

⁸² En este caso también se suman las operaciones de analogía, confluencia y préstamos entre un discurso y otro.

⁸³ Relata Iris: “El hoyo, lo grabé en la piecita del fondo de mi casa. Yo tenía un canario suelto, que entraba y salía; en un momento digo «había una mujer

- b) **Interautoral:** la relación es con textos de otros autores. Iris baila textos ajenos, como en *La bruja* (1972) o en *La Gaucha* (1992).

Pueden combinarse entre sí, del siguiente modo:

AUTOR CODIGO	Obras de un mismo autor	De autores diferentes
Obras del mismo código	Endo-intrautoral "Poema con traducción simultánea Español-Español"	Endo-interautoral "Bolero de Ravel"
De códigos diferentes	Exo-intrautoral <i>Idilios</i> (distintas versiones) <i>El hoyo</i> "¿Poesía bailada?"	Exo-interautoral "Iris con los poetas" <i>La Gaucha</i> <i>Danzas negras</i> "Foto-texto"

Cuadro 1.

Tipología entre autor y código en la relación literatura/danza

Como última consideración para la tipología formulada, cabe aclarar que la relación literatura/danza, también puede abordarse desde diferentes niveles, según su genealogía, predominio o función: narrativa⁸⁴, dramática o poética. En el caso de Iris, las tres dimensiones confluyen en la construcción coreográfica. A grandes rasgos, proponemos tres ejemplos. En el caso de la obra *Idilios*⁸⁵ hay una vinculación directa con el poemario bajo el mismo nombre. Si bien el texto escrito se organiza externamente en versos, predomina en él el discurso narrativo. El traspaso a la danza refleja dicha diégesis y también alterna lo literal con lo simbólico. En *La Muñeca* (, se compone la escena no solo desde lo narrativo sino también desde

llena de soles, y se subió a uno de ellos», y justamente entonces el pájaro cantó y así quedó en la grabación" (Scaccheri, 2010, p.62). *El hoyo* tiene también una versión en francés, grabado por María Lavorí.

⁸⁴ Véase: Fratini, R. (2012). *A contracuento. Las danzas y las derivas del narrar*. Barcelona: Polígrafa Ediciones.

⁸⁵ *Idilios* presenta distintas versiones: bailado por Aurelia Chillemi en 2005, dirigido por Iris; posiblemente el audio que tenemos donde lo recita la propia Scaccheri pertenezca a esta versión. Otra versión, Iris baila en un video realizado por Pace, con pinturas de Di Santo, también en 2005. Por último, los textos se incluyen en dos poemarios editados por Leviatán en 2013 y 2014.

la incorporación de lo gestual-teatral. En *El boyo*, la conexión con el poema recitado expresa una ruptura con el orden coreográfico, donde lo rítmico prevalece sobre el plano del contenido y la yuxtaposición voz/movimiento configura un carácter de alto voltaje dramático. En los tres casos, lo poético se define por la creación de un micro-cosmos, donde se pone en juego la función estética del lenguaje (Dubatti, 2007).

Resultará a futuro, sumamente necesario profundizar las mediaciones elaboradas durante en el proceso compositivo, especialmente entre la anotación⁸⁶ y la puesta en escena, que no siempre son simultáneas. Resulta útil la distinción de Marta Ávila Aguilar (2013) entre coreografía como un texto total y su paratexto, la puesta en escena. Dentro de la escenificación, el intérprete de danza cuenta con distintos sistemas de escritura: el guión, la anotación, la adaptación, según su modo de representación (más narrativo, más kinético, etc.). En definitiva, la conjunción entre texto coreográfico y paratexto escénico, construyen una dramaturgia cuyos recursos quedarán por desarrollar en otra ocasión.

Tanto la escritura como la escenificación validan el fenómeno de corporización que propone la danza. Al respecto, quedará también por confrontar aquellos términos propios de los registros verbales y no verbales que resultan afines, tales como “gramática de la danza”, “ritmo”, “paralelismo”, “oposición”, “metakinesis” (Love, 1953), por nombrar algunos.

4. Conclusiones

“Desde siempre existimos en común”

Roberto Espósito

El quehacer interdisciplinario de ambas refleja su potencial multifacético, así como la necesidad del intercambio. Su vínculo profesional y la apertura hacia otras disciplinas, constituye un antecedente

⁸⁶ El concepto “anotación” corresponde al sistema de escritura creado por Rudolph von Laban con el fin de traducir los signos y símbolos de movimiento al papel. En 1928, publicó su método de notación llamado *Schrifttanz*. En 1948, Alwin Nikolais, presentó un sistema alternativo ya que al estudiar el propuesto por Laban, lo consideró demasiado complejo. Nikolais destaca la música acorde con su implicación temporal y la aprehensión de la acción congelada en determinados puntos (Love, 1953).

original para repensar las teorías críticas en torno a las artes, sus respectivas definiciones y géneros. A partir de lo visto anteriormente podemos concluir en las siguientes afirmaciones.

Entre Iris y Susana, no hay una identidad de códigos, sino una identificación entre materiales diferenciales y afines, que definen su poeticidad a partir de un estilo interdisciplinario. Las marcas de su vínculo están presentes en sus producciones.

También hay en ellas, un gesto heteróclito: volver al origen, un origen que no es esencialista ni totalitario, sino fundante. En ambas predomina una huella romántico-humanista en su intento de recuperar el sentido auténtico de la creación, entendido como un pre-estado babélico del hombre, una forma de nacimiento constante, en donde lo primario se pondría en contacto con lo Absoluto.

Hay una clara afinidad entre escritura, danza y coreografía, ambas como formas de inscripción del cuerpo en el discurso. Toda escritura —si bien busca fijar o sujeta— presenta también un dinamismo, en este caso el desplazamiento del creador un recorrido sémico, que le permite transformarse y reinventarse. Como confirmamos en *VI Internacional Celebis de Literatura* (Mar del Plata, 2017) la escritura en danza presenta al menos, tres funciones. La primera, es meramente descriptiva. Se trata del registro de información para la puesta en escena. La segunda, es compositiva, para el director coreográfico. La tercera, interpretativa para el bailarín. La función de la palabra es conmovir, expandir, completar las acciones. Para IS palabra y movimiento son indisolubles: no muestran un orden sistemático ni jerárquico y si bien tienen valor propio, hasta el momento, no pueden ser comprendidos fuera de su cosmovisión artística.

Comprobamos la ligazón entre el cuerpo —cuyas experiencias imprimen huellas psíquicas—, los diversos lenguajes y formas de creación y combinación. El pasaje de una sensación a otra, de una técnica a otra, genera un movimiento constante en donde el sujeto conoce, desarrolla y reconoce múltiples facetas de su personalidad o de sus roles textuales.

Las artistas demuestran que existe una literatura fuera de sí (Garramuño, 2015) y una danza del afuera⁸⁷. Hay una intención de desplazamiento constante, por fuera de cualquier revestimiento técnico. Se ubican entre la tensión de sujetar y de poner en movimiento, de inscribir y desconocer, de desapropiarse para ir en búsqueda de nuevos sentidos. En el pliegue de sus cercanías, aparece la posibilidad

⁸⁷ Alusión a la obra de Foucault, *El pensamiento del afuera*.

de crear nuevos nombres. Resuena una idea de Retamaso (s.f.): el arte es el exceso, un espacio de desborde. O, como afirma Roberto Juarroz (1980), todo arte es ruptura.

Con el fin de profundizar en su estudio será necesario más que intercambiar los objetos de una disciplina y la otra, anular la distancia que separa de forma institucional la plasticidad del sujeto creador. Volver al origen, como argumenta Barthes (1986), será una vuelta a un estado, que no es psicológico, ni teológico, ni histórico sino un inminente regreso a lo primario, en donde todo signo es, sobre todo, un indicio de vida. La interrelación es evidente y productiva: cruzar lenguajes es una apuesta a la infinita renovación del acto creador. Se trata de sumar, incorporar, integrar. Volver al origen es, una forma para barajar de nuevo para que la creatividad sea una pulsión infinita.

Referencias bibliográficas

- Alcala, V. (2017). Archivo. En tesis doctoral [sin publicar]. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Ávila Aguilar, M (2013). Danza y dramaturgia. Sin dramaturgia nada se sostiene. *Escena. Revista de las artes* 72 (1). <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/14459/13752> [01/09/2018].
- Barricelli, J. y Gibaldi, J. (1982). *Interrelations of literature*. New York: The Modern Language Association of America.
- Barthes, R (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bermúdez, N. (2008). Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros. *Estudios Semióticos* 4. <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> [02/03/2018].
- Bonito Oliva, A. (1983). La transvanguardia es hoy la única vanguardia. *El País*. Madrid. http://elpais.com/diario/1982/02/13/cultura/382402807_850215.html [01/09/2017].
- Cifuentes-Louault, J (2016). La poesía coreográfica de Susana Thénon. *ILCEA*. <http://ilcea.revues.org/3577> [02/03/2018].
- Di Cío, M. (2003). *La cara desbecha en el vidrio cuarteado. La identidad del sujeto poético en Edad sin tregua de Susana Thénon*. Universidad Católica de Buenos Aires, Argentina.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Duncan, N. (2007). Trabajar con las emociones en Arteterapia. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* 2, 39-49.
- Fiorini, J. (2006). *El psiquismo creador. Teoría y clínica de procesos terciarios*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- García Berrio, A. (2016). Joan Miró: texto plástico y metáfora del lenguaje.

- Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos* 369 (marzo 1981), 435-465. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
- García, R. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Isse Moyano, M. (2006). *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: Artes del sur.
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jitrik, N. (1996). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Juarroz, R. (1980). *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- Love, P. (1953). *Terminología de la danza moderna*. New York: Kamin Dance Publishers.
- Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre*. Rosario: Nube Negra Ediciones.
- Naess, A. (2018). *Ecología, comunidad y forma de vida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
- Ponce, D. (2010). *Danza y literatura ¿Qué relación?* Ciudad de México: Inbal.
- Retamazo, R. (s.f.). Ubicuidad y situación de lo poético. <https://litarg.net/para-pensar-la-poesia/> [02/03/2018].
- Rodríguez Adrados, F. (2006). Música y literatura en la Grecia Antigua. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/msica-y-literatura-en-la-grecia-antigua-0/> [02/03/2018].
- Scaccheri, I. (2010). *Brindis a la danza*. Buenos Aires: Leviatán.
- (2013-2014). *Idilios I-II*. Buenos Aires: Leviatán.
- Thénon, S. (1998). *Acerca de Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Ediciones Anzilotti.
- (2001-2012). *La morada imposible. Tomo I y II*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- (2016). *Fondo Susana Thénon*. Buenos Aires: Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Tres de Febrero.
- Vignolo, María Alejandra (2012). Iris Scaccheri y el color. En M. P. Giglio (ed.), *Jornada Nacional del Color en las Artes 2012: cuaderno de resúmenes*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- (2013). Reflexiones sobre el vínculo danza – poesía en la obra de Iris Scaccheri. En P. Brownell (coord.) y M.L. Diz et al (ed.), *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral / Carlos Fos*. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.
- Von Bertalanffy, L. (1986). *Teoría General de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Capítulo 18. Tres historias de osos como representación crítica y política de la violencia sistemática. Un análisis comparado entre el texto literario estadounidense *El oso que no lo era* (1946), de Frank Tashlin; la canción argentina *El oso* (1970), de Moris; y el cortometraje chileno *Historia de un oso* (2014), de Gabriel Osorio

ÁLVARO ZÚÑIGA CASCANTE

1. Introducción

La censura, la memoria, la violencia y la identidad son algunos de los temas que surgen de tres producciones enmarcadas dentro de “lo infantil”, a saber, *Historia de un oso* (2014), *El Oso* (1970) y *El oso que no lo era* (1946). Con ellas, se pretende mostrar un espacio dentro del análisis literario que establezca asociaciones entre la crítica y

las producciones “infantiles”. Se intentará enmarcar las propuestas antes mencionadas como textos que establecen una reflexión política en marcos históricos, que a la luz del análisis, parecen entablar relaciones independientemente de la época y de la nación desde donde se pronuncian.

El estudio comparado que se presentará a continuación establece nexos entre textos cuyo personaje principal responde a un ícono cultural: *el osito*. Desde el relato de Robert Souhtey, el famoso juguete *Teddy Bear*, hasta personajes de la literatura, el cine y la televisión como *Yogui*, *Winnie the Pooh*, e incluso, actualmente los protagonistas de la serie *Escandalosos*, dan cuenta de la importancia cultural que este personaje representa para el público. Una de las interrogantes planteadas supone responder ¿cuál es el papel que juega *el osito* en la cultura? Y ligado a esta pregunta, ¿cuáles son las razones particulares que vinculan a este personaje con textos que cuestionan una determinada lógica sistemática?

Lo anterior, dado que de primera entrada podría decirse que el personaje responde a una idea de ternura, a la infancia, pero sobre todo, a un concepto acerca de la familia y del hogar, que relacionado con textos cuya temática se acerca a la censura, la memoria, la identidad y la violencia, permiten concebir estas propuestas como textos críticos del uso de la violencia que propicia la separación, el exilio, la opresión, el dolor y el olvido.

Por otra parte, se realizará un análisis desde la intermedialidad y desde la tematología de tipo taxonómica, que vincule prácticas significativas latinoamericanas como no latinoamericanas desde el empleo de distintos lenguajes o formas del decir que, como se verá más adelante, responden al discurso literario, musical y cinematográfico.

2. Entre osos

2.1. Importancia del símbolo del oso en la cultura

Dentro del marco de la producción infantil de textos literarios, películas, canciones y series de televisión, entre otras prácticas de sentido, podrían mencionarse varios rasgos comunes que resultarían interesantes a la luz de una comprensión simbólica en productos culturales cuyo espectador de primera fila es el infante.

En este sentido, cada lector y espectador, miembro de una cultura *multimedial*, podría mencionar personajes tradicionales como los pertenecientes a los cuentos de hadas; o bien, aportar desde el valor de la fábula un principio didáctico-moralizante; o inclusive, rescatar

la presencia abundante de personajes – animales en las historias enmarcadas dentro del sistema infantil. Sobre todas ellas, es importante destacar el valor del *osito*.

Aquí no interesa entender un texto literario dentro de una clasificación o concebirlo en relación unívoca con un solo tipo de espectador; más allá de esto, se intenta responder a las preguntas ¿qué representa el osito en el nivel cultural?, ¿por qué su recurrencia en las propuestas dirigidas a los niños? Y, sobre todo ¿qué implicaciones de sentido posee este personaje en producciones como *El oso que no lo era* (1946), *El Oso* (1970) e *Historia de un oso* (2014)? El registro histórico posiblemente brinde un par de referencias “institucionalizantes” del personaje: el muñeco de peluche y la historia de Robert Southey *Ricitos de oro y los tres osos* (1834) ¿Qué rasgos aportan Teddy Bear y los tres osos (madre, padre e hijo)?

El muñeco de peluche es el juguete por tradición, nace a principios del siglo XX y se instaura como valor comercial hasta la fecha; el osito de peluche es la representación de un oso pequeño, adornado con corbatín, sonriente en algunos casos, afelpado, relleno, preciso, en ocasiones como obsequio de San Valentín o de Navidad. Se crea a partir de un hecho histórico y de un antecedente de la tradición rusa: el presidente de Estados Unidos Theodore Roosevelt, que en cacería se arrepiente de asesinar a un cachorro de oso; y el antecedente, el oso Mishka que, como menciona Peter Tamony en el artículo *The Teddy Bear: continuum is a security blanket* (1974), “have been a traditional toy of the children of Russia for centuries, nursery-lore of Mishka the Bear being full of fables and anecdotes (p. 232)”⁸⁸.

El osito Teddy es una representación de amor, un diseño que da cuenta de un sujeto “a querer”, pues se trata de un sujeto inocente (infante), “abrazable” diríase, representa desde su origen la consternación humana; remite a la idea de ternura, es decir a la contemplación de una presencia inocente, digna de cuidado, lo tierno frente a lo sazón, la madurez del fruto frente a los inicios del fruto, el fruto a la postre que debe ser mantenido con cuidado y dedicación para alcanzar su madurez; el osito, entonces, como una representación de lo tierno, lo destinado a amar, a cuidar, o sea, una imagen en la que caben todos aquellos considerados “a querer”, por ello su valor comercial, posiblemente.

⁸⁸ “ha sido el juguete de los niños rusos por tradición durante siglos, el vivero del oso Mishka ha estado lleno de fábulas y anécdotas”.

La historia de *Ricitos de oro y los tres ositos* (1834), tan famosa como el juguete, aporta otra idea de importancia con respecto al personaje: la familia, noción que a su vez obtiene la imagen del juguete tratándose de un osito, es decir, del niño de esta concepción de familia. Si el personaje, como se mencionó hace poco, remite a la idea de “amor”, el concepto de familia no se desliga de este, pues vale considerar dentro de las ideas de familia el afecto, los nexos vitales, el hogar, los centros de la conformación de la identidad; además, claro, como sitio de la cultura, como institución formadora y reproductora de ideologías, tradiciones y creencias.

Por consiguiente, sujetos para amar y sujetos de familia; la representación del osito apela a las emociones más asentadas que el espectador infantil y adulto posee a lo largo de la vida, entonces cabe preguntarse en qué contextos esta imagen se reproduce y bajo qué intereses se posiciona como un personaje icónico. Cabría preguntarse qué función posee un personaje osuno en propuestas que apelan a la denuncia, que muestran la violencia política en diferentes grados hacia estos personajes, que construyen desde el sustento cultural del oso tierno un personaje oprimido, subalterno, exiliado, censurado y aislado del terruño.

Debido a que aquí interesa analizar las representaciones críticas y políticas de la violencia sistemática por medio del tema del oso, es importante comprender de ahora en adelante, y a partir de una serie de planteamientos hechos desde la lectura de los tres osos, el tema propuesto desde tres etapas, que a su vez conforman tres acercamientos sobre la construcción del personaje: el exilio, la opresión y la resistencia.

Es vital, además, comprender a estos personajes como sujetos subalternos, pertenecientes a un grupo minoritario no especificado, pero sí construido alegóricamente e interpretable de distintas maneras. Se trata de sujetos políticos víctimas de distintos tipos de represión.

2.2. *Entre osos: representaciones críticas y políticas de la violencia sistemática*

2.2.1. Osos exiliados

En primer lugar, el tema del exilio debe ser comprendido en términos de separación, de aislamiento, de cortadura con el territorio y con los valores que encierra un espacio de origen. Abordajes teóricos desde la migración y la persecución dan cuenta del exilio como un proceso de exclusión física ejecutado a la fuerza o por necesidad

propia. En otros términos, en contextos de dictadura y de tensión política el exilio representa el escape necesario pero doloroso, la necesidad de un traslado forzoso a otro territorio por razones de peso autorreflexivas o impuestas.

El exilio en las tres prácticas por analizar se representa de dos maneras básicamente: un exilio a otras tierras, ejercido por la fuerza; y un exilio en la propia tierra. En los tres ejemplos, el exilio es antecedido por una irrupción del espacio, una invasión del ser humano en el bosque. Los tres personajes representan sujetos en un estado de bienestar, pertenecientes al espacio en cuyo sitio se enlaza una identidad particular. La invasión en estos casos representará a su vez una separación ya sea del terruño, de la familia o de sí mismo.

En el caso del texto *El oso que no lo era* (1946) de Frank Tashlin, el exilio representa una separación en la propia tierra. Se trata de la historia de un oso que después de hibernar se percata de la invasión del ser humano al bosque. De la siguiente manera se describen un poco estos dos elementos: invasión y separación:

Sabía que cuando los gansos volaban hacia el sur, cuando las hojas caían de los árboles, el invierno no tardaba en llegar. Pronto la nieve cubriría el bosque y ya era hora de buscar una cueva en la cual invernar. Y eso fue precisamente lo que hizo. Poco tiempo después-para ser más precisos, un miércoles- llegaron unos hombres...muchos hombres que traían planos, mapas e instrumentos de medición. Trazaron, proyectaron, midieron de un lado a otro (pp. 9-11).

Existe para la interpretación de esta invasión la contraposición de dos espacios, el bosque y la ciudad. Por una parte, el oso se adscribe al primero, y por otra, el ser humano es quien erige el segundo. La invasión consiste en la transformación de un espacio en otro a partir del potencial de construcción del ser humano; se trata de modelar el espacio según un número de valores, que dado el contexto del relato y los signos en cuanto a la representación del ser humano, permite entenderlo como un modelo capitalista.

En esta noción caben conceptos como la expansión, la colonización, la ética productiva y la moral del trabajo, pues en esta invasión de hombres que miden el terreno y que luego construirán una fábrica sobre él, puede leerse la imposición cultural de un modelo económico sobre un sujeto no reconocido en el espacio, el oso, quien

pertenece a otro modelo cultural según el espacio que habita y que por ende determina la identidad que posee.

El texto de Tashlin entabla diálogos entre texto e imagen, y al referirse a la invasión del ser humano sobre el bosque, esta se representa de la siguiente forma, instaurado ya el invierno en la zona:

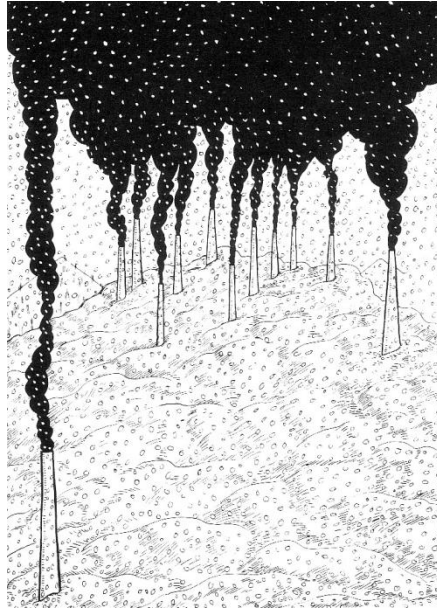


Figura 1.

Cabe destacar de la imagen anterior, y en relación con el concepto de invasión, el recurso humorístico del que se vale esta propuesta. En un sentido crítico, tanto la nieve como la ciudad han apabullado el espacio que muy poco tiempo antes había sido habitado por el oso. La inmediatez, la noción de efectividad, de precisión y de materialidad están referidas desde un tono irónico, pues la tragedia del osito, en este caso se debe a un proceso efectivo a un nivel absurdo: veloz, eficaz y sobrecogedor. De la misma forma, se reflexiona sobre una aproximación del poder cuya justificación de autoridad se debe a esta multiplicación de obras grises y a la puesta en funcionamiento de la economía.

La separación, para el caso del oso de Tashlin, responde a una división “a lo interno”, ya que el oso no es forzado a salir del espacio, sino que más bien, se le obliga a exiliarse de sí mismo. Se trata de un extranjero en su propia tierra, colonizado y asociado a sujetos históricos como el nativo americano, por ejemplo, o como los sujetos culturales de “tercer mundo” que reciben la expansión capitalista. La lógica de separación se da mediante una desvirtuación de la identidad, se busca operar sobre la identidad cultural a partir de la imposición de otra cultura, proceso que se rige por un sentido práctico como ilustra Tashlin:

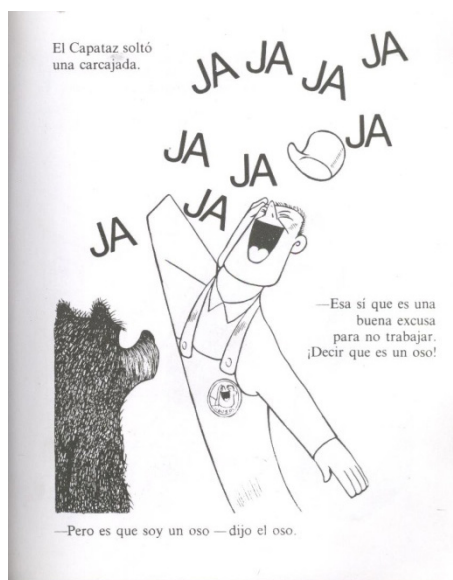


Figura 2.

Por consiguiente, la separación del terruño en este caso es de tipo identitaria, pues el sistema invasor no concibe la realidad de una diferencia cultural. Cuando el oso se define como tal, la reacción de distintos miembros con poder es la de burla, pues según su visión, los osos están en el circo y en el zoológico, no en la ciudad. Al no permitirle al sujeto una definición propia se opta por una que lo vincule

a los intereses del sistema: “un hombre tonto, sin afeitado y con abrigo de pieles” que evita el trabajar identificándose como un oso.

La invasión se describe de manera distinta en la canción de Moris *El Oso* (1970) y en el cortometraje chileno *Historia de un oso* (2014), ya que la irrupción del espacio por el ser humano implica una separación física, un exilio a otras tierras. En cuanto a la canción, esta, al igual que el texto literario de Tashlin ubica a un sujeto en un espacio de bienestar, un lugar de origen donde, por lo tanto, existe una identidad cultural:

Yo vivía en el bosque muy contento
caminaba, caminaba sin cesar
las mañanas y las tardes eran mías
a la noche me tiraba a descansar.

Pero un día vino el hombre con sus jaulas
me encerró y me llevó a la ciudad
en el circo me enseñaron las piruetas
y yo así perdí mi amada libertad.

Con respecto a la canción es importante relacionar junto a los otros dos textos el concepto de libertad. Según las primeras estrofas, el recorrido sobre el espacio da cuenta de un sujeto libre, que puede llevar su cuerpo por el bosque y disfrutar del espacio por medio de la percepción, diríase, pues el recorrer un lugar implica el uso de varios sentidos; así, en esta misma noción de recorrido se agrega la de creatividad y la de libertad de pensamiento, no existen para este momento instancias que afecten “el libre percibir”, el oso es libre pues hace uso propio del tiempo y del espacio para su disfrute; lecturas del espacio presentes también en el texto literario cuando el oso determina por las señales de las aves y de los árboles el momento de invernar.

La invasión nuevamente es protagonizada por el ser humano, quien toma prisionero al oso y lo separa del terruño para colocarlo en un circo. Esta irrupción al mismo tiempo implica una distancia del lugar de felicidad, se traslada al oso de un espacio auténtico a un lugar del simulacro. En este sentido, se confieren dos sentidos de felicidad: la legítima y real y la confeccionada para fines productivos, para la satisfacción de los espectadores del circo.

Al igual que en las otras dos propuestas, la separación se traduce en una agresión a la subjetividad, a las nociones y a las ideologías que

la integran. No es suficiente para estos casos irrumpir y dominar al espacio, sino también transformar a los sujetos, pues los efectos de poder solamente son posibles en la medida en que se actúa sobre la diferencia para procurar uniformar al colectivo en pos de una legitimación universal del sistema de poder.

Ante un problema, *la diferencia* en estos ejemplos, se exige desde la lógica sistemática una solución. El sujeto subalterno es un sujeto activo, posee un valor para el poder; se trata de osos que no se adscriben culturalmente a los ideales humanos y que, en vista de ello, son forzados a ocupar una posición práctica dentro de la estructura; se busca, como mencionaría Foucault, distribuir a los individuos de forma que sean vigilados y cumplan un rédito al sistema.

Para el caso del cortometraje de Gabriel Osorio *Historia de un oso* (2014), la irrupción y la separación son contextualizadas de forma distinta y apelan a una valoración en especial que, a diferencia de las otras propuestas, no está presente: la familia. Gracias a elementos visuales como la casa, la ciudad latinoamericana, los *graffitis* de la propaganda del NO en Chile, entre otros aspectos, se puede realizar una lectura histórica y alegórica del filme.

Los personajes de *Historia de un oso* (2014) remiten, según sus maneras de vestir y sus espacios de habitación, a personajes humanos sociohistóricos; por ello, en este caso en especial, el vínculo de la historia y la narración fílmica está anclado en el evento después de la toma del Palacio de la Moneda en Chile en 1973, es decir, la dictadura de Pinochet.

Por consiguiente, al abordar los conceptos de invasión y separación, esta lectura no puede desvincularse del hecho histórico pues su inscripción es evidente en la puesta en escena cinematográfica. Así, para comenzar la relación del corto con el tema de la invasión se aporta el siguiente fotograma:



Figura 3.

Como puede verse, el uso de la cámara se ubica desde una posición exterior al departamento de la familia de osos y posiciona en un plano la imagen de las dos ventanas que dan hacia afuera, donde en una puede verse a la Mamá Osa y el osito, y en la otra la escena del protagonista Papá Oso y los invasores. Cabe agregar, a modo de breve descripción, que el corto cuenta una historia dentro de otra historia (metaficción), donde distintos soldados salen del circo a aprisionar individuos para someterlos a trabajos del circo.

La irrupción del espacio, como en las otras propuestas, muestra un personaje con rasgos humanos, con la salvedad de que en el cortometraje esta imagen se cuestiona por la oscuridad que representa el rostro de los invasores. El asalto a la vida familiar lo cometen seres uniformados, representantes del poder, una especie de policía del circo que recorre la ciudad y los hogares separando familias, sin que esto tenga alguna relevancia moral.

Volviendo al encuadre, si la separación en el texto literario apelaba a una distancia de sí mismo, y en la canción a un abandono forzado de la tierra, la disociación en el cortometraje es enfática en cuanto a la familia. Se da, al igual que en *Moris*, una separación del terruño, pero en el cortometraje la división no es solamente espacial y existencial sino también familiar, se intentan romper violentamente los vínculos afectivos.

2.2.2. Osos oprimidos

Al momento de referirse a los osos como sujetos oprimidos, es de importancia recordar las nociones de subalternidad como aquellas subjetividades representantes de una minoría, en cuyo caso, la hegemonía busca imponerse mediante distintos procesos. Asimismo,

para esta sección del análisis, el sujeto oprimido entra en total relación con dos espacios representativos de lo hegemónico: el circo y la fábrica.

En este punto, se torna necesario recurrir a la pregunta supra planteada sobre los mecanismos o las condiciones en que los sistemas políticos ejercen su dominio. Por ende, es importante recordar también las nociones de Vidal sobre la violencia política cuando la explica en función de un afianzamiento de poder, es decir, un recurso a partir de la agresividad que busca imponerse o reproducir su imposición las veces en que sea necesario.

Si líneas atrás se hablaba de exilio, ahora se requiere retomar la forma en que los textos abordaron la separación y la invasión para hablar de desvirtuación de la identidad, explotación y persecución, pues aquellos dos conceptos son también entendidos dentro de los mecanismos de opresión por describir con mayor detalle a continuación.

Se decía entonces que, dada la separación del terruño, los osos son enviados forzosamente a distintos lugares donde deben acoplarse a un orden específico, estos lugares para la canción de Moris y el corto chileno serán los circos; en el caso del texto literario el sitio de opresión será la fábrica, pero esta posee a lo interno una complejidad necesaria de analizar. En este sentido, si la fábrica se refiere a una estructura de opresión, habrá que ver qué instancias la componen para describir mejor su funcionamiento y las maneras en que se puede explicar la representación de una violencia sistemática. Para ello se toma como ejemplo la siguiente imagen:

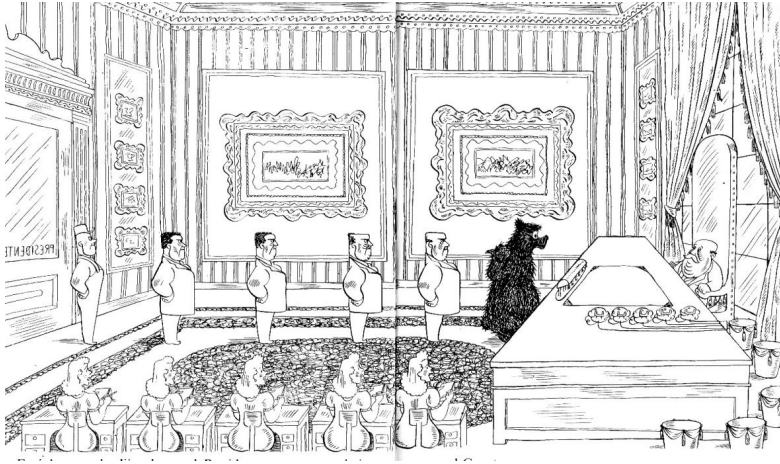


Figura 4.

El texto que acompaña la imagen reza así: “Soy un oso y por favor le ruego que no me diga que lo que soy es un hombre, tonto, sin afeitar y con un abrigo de pieles, porque ya me lo han dicho antes el Vicepresidente Primero, el Segundo... el Tercero, el Gerente y el Capataz” (p. 34). De lo anterior es relevante destacar que la inclusión al sistema no opera a partir de una agresividad física, sino más bien subjetiva. Desvirtuar la identidad implica negar nociones propias, culturales, pertenecientes al lugar de origen para acoplar una individualidad a una concepción unitaria de sistema y de cultura. El oso del texto literario en cuanto despierta de su hibernación, necesita presentarse con varios miembros de la jerarquía de la fábrica para explicar que es un oso y no un hombre. En la imagen, al mismo tiempo que se presenta esta situación, se hace una crítica a la dinámica del sistema en cuanto a la acumulación material, la inmediatez (el valor asignado al tiempo) y los supuestos colectivos.

La razón, siguiendo esta línea, estaría establecida en la medida en que sea confirmada por la colectividad; se trata del asentamiento de una “verdad” absoluta mediante la opresión de una mayoría. Sin embargo, el absurdo de esta lógica se halla en las representaciones anteriormente dichas: en la medida en que el oso visita las oficinas de los altos jerarcas, la imagen multiplicará en número las secretarías, los teléfonos, las cubetas y otros elementos del espacio dando cuenta de lo innecesario y absurdo de esta multiplicación para una sola oficina;

además, en esta misma secuencia, se puede apreciar la evolución de un mismo personaje que avanza tanto en escala de autoridad como en edad, permitiendo la reflexión sobre el principio de inmediatez de la ética capitalista, así como la escala en el nivel social de un sujeto que se ajusta al sistema, y por ello llega a tener éxito en las postrimerías de su vida.

Así, desvirtuar la identidad implica negar las respuestas o las responsabilidades sociales hacia las minorías, supone no contestar a la diferencia, pues en esta negación se comprende su inexistencia y, por lo tanto, se accede a un terreno de control cuando la subjetividad se colectiviza. Este mismo proceso de violencia puede leerse en la canción de *El Oso*, cuando Moris canta:

En el circo me enseñaron las piruetas
y yo así perdí mi amada libertad

Conformate, me decía un tigre viejo
nunca el techo y la comida han de faltar
solo exigen que hagamos las piruetas
y a los niños podamos alegrar.

Después de abandonar el hogar, el oso es sometido al simulacro, al espectáculo como sinónimo de alegría. Resulta interesante, además, vincular las asociaciones del circo con el lugar de sustento donde se obtiene lo necesario para sobrevivir (techo y comida); sin embargo, la libertad, es decir, el recorrido por el bosque como sinónimo de la identidad plena y sin restricciones, se pierde frente a un mecanismo opresor que altera las subjetividades y falsea las emociones.

Si la fábrica es el sitio donde se homogeniza el individuo, es decir, donde se conforma como un engranaje más del sistema, en el circo la adaptación a este no es distinta salvo por el énfasis en la idea de simulacro: el circo es un lugar de la puesta en escena, de las piruetas, del acto, del teatro y de la risa, pero su concepción alterna apela a un lugar triste y esclavizador que lucra con una idea mentirosa de la felicidad publicitada.

En una época de censura de los medios de comunicación y de las artes, *El Oso* (1970) representa a un sujeto víctima del cambio hacia la dictadura y del exilio de sí mismo, se trata de un sujeto cuyo espacio vital y espacial es censurado y reemplazado por otro. Al igual que en Tashlin, este oso es solitario, supone una sinécdoque social, también presente en el corto; la violencia hacia estos sujetos apunta

a una escisión vital de tiempo que también se presenta en el cortometraje y que tiene como función aculturizar, integrar a los engranes. En este sentido, la lógica sistemática es abusiva, opresiva y deshumanizada, le interesa únicamente el sentido productivo del sujeto y no el reflexivo, sensorial o creativo (percepción, identidad, ideología). Se aparta a los sujetos de los lugares de origen precisamente para inhibir conductas que problematizarían la lógica del sistema.

Con respecto al cortometraje *Historia de un oso* (2014), la representación del oprimido también está relacionada con el lugar circense, mismo de la canción. Sin embargo, la representación del circo se personaliza, a diferencia de la canción donde solo puede saberse que es controlado por el ser humano. Quienes integran la jerarquía del circo son sujetos de rojo, sin rostro, contruidos bajo una identidad oscura, actúan en grupo y someten a los animales por medio de la violencia física y el adiestramiento.

A propósito del adiestramiento, este puede entenderse como un elemento común en la construcción de la violencia sistemática tanto en la fábrica como en el circo, pues adiestrar significa adoctrinar, dominar por medio de una suerte de disciplinamiento, de sometimiento del cuerpo y de la mente a partir de la imposición física e ideológica. En el caso particular del corto, la opresión implica un sometimiento al olvido, igualmente una desvirtuación existencial, un alejarse de las raíces y de los vínculos afectivos, así como el aspecto de la persecución que puede representarse en el siguiente fotograma:

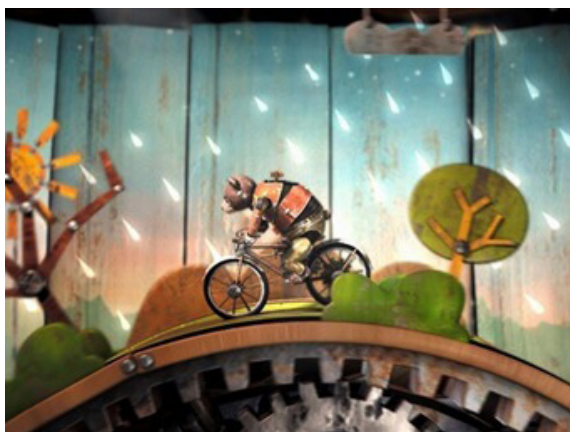


Figura 5.

La escena a la que pertenece la anterior imagen comienza con la escapada del oso del circo, quien recorrerá a gran velocidad los exteriores con su bicicleta, mientras la policía del circo lo persigue a pesar del tránsito de la noche al día y del cambio de clima y paisajes que dan cuenta de un recorrido alrededor del mundo. Como propuesta de denuncia, este corto puede leerse como una representación de los presos políticos durante periodos de tensión nacional, donde los miembros ideológicamente contrarios a los regímenes debían huir del país y refugiarse en otro, sin que este abandono supusiera una ausencia de rastreo del gobierno.

2.2.3. Osos de resistencia

De Mishka a Teddy Bear, del Teddy Bear a otras configuraciones osunas en el cine, en la televisión y en la literatura, todas ellas parecen responder de una u otra manera a la representación del oso como símbolo de amor, como sujeto a cuidar, que consterna. Esta construcción del oso, dialógica con las tres propuestas que se están considerando, lleva a plantear que el símbolo osuno también posee una función social en las representaciones de arte; las prácticas significantes estudiadas dan cuenta de la importancia de este personaje como símbolo de resistencia.

Así, si en un principio se interpretaba al oso como personaje de exilio y de opresión, las tres historias de osos aquí estudiadas permiten comprender, además, la construcción de un oso de resistencia. Lo anterior exige considerar desde las lecturas previas los siguientes aspectos en relación con esta idea de posición sociopolítica del personaje: el regreso al terruño, la identidad cultural conservada pese a la violencia sistemática y el papel de la memoria histórica.

Con respecto a *El oso que no lo era* (1946), luego de asistir a distintos espacios jerarquizados y de distribución como las oficinas de los jefes, el zoológico y el circo, por efecto de la opresión colectiva terminará aceptando la determinación de los demás en cuanto a su identidad; esta aceptación implica entonces la adecuación del oso a la fábrica donde servirá como un peón, y donde se le representará como un elemento que aunque realiza las mismas acciones en la fábrica, continúa siendo un oso, aunque él mismo se haya atribuido otra identidad por la presión social. La integración a la fábrica representa un éxito para el sistema, el cual se ilustrará con las imágenes de los jefes dándose la mano. Tiempo después, la fábrica cerrará y el oso regresará al bosque considerándose otro ser: “Y fue andan-

do hasta un árbol enorme bajo cuyas raíces había una cueva oculta. Cuando estaba a punto de entrar se paró y dijo: Pero NO puedo entrar en la cueva para invernar. NO soy un oso. Soy un hombre, tonto, sin afeitar y con un abrigo de pieles” (pp. 54-55).

A pesar de la construcción impropia que se le asignó por efecto del clima invernal, el oso finalmente accederá a la cueva e invernará como un oso. Ni las presiones de distintas escalas del poder, ni la multiplicación de una aseveración monótona y repetitiva de la sociedad invasora, ni las afirmaciones de sus iguales -los osos del circo y del zoológico- sobre su propia identidad, impedirán al final no solo el regreso al terruño sino también la incorruptibilidad de la coherencia propia cultural. Así cierra la historia de Tashlin:

Se dejó caer sobre un lecho de ramas de pino y se durmió enseguida feliz. Soñó dulces sueños, como todos los osos cuando invernan. Y aunque el CAPATAZ y el GERENTE y el VICEPRESIDENTE TERCERO y el VICEPRESIDENTE SEGUNDO y el VICEPRESIDENTE PRIMERO y el PRESIDENTE y los OSOS DEL ZOO y los OSOS DEL CIRCO habían jurado que era un hombre, tonto, sin afeitar y con un abrigo de pieles, yo sospecho que él nunca se lo creyó, ¿no os parece? No, desde luego que no, sabía que no era un hombre tonto. Y también sabía que tampoco era un oso tonto (pp.60-61).

De esta forma, el oso de Tashlin se conforma como un sujeto de resistencia, pues aunque todo el sistema de poder (jerarcas y subalternos, sujetos culturales colonizados) ejerció sobre la subjetividad un programa de desvirtuación de la identidad, el procedimiento no fue efectivo al final. El oso de Tashlin es un oso en el sentido en que actúa como un oso y no como una figura programada. Se trata de un sujeto, que al igual que el de Moris y de Osorio, conserva la memoria de sus raíces y por efecto de este recuerdo vuelve al lugar natal.

Para el caso de la canción de Moris, el oso también tiene un desenlace celebratorio, mediatizado al mismo tiempo por un tono reflexivo sobre “el tiempo robado”. Es importante reconocer en este punto, que la identidad del oso de Tashlin finaliza con una posible consideración ambigua del lector, pues en el desenlace la autoconcepción del oso apunta a la de un hombre o a la de un oso, que siempre resulta un sujeto inteligente. El motivo que permite pensar en osos de resistencia radica en el hecho de que el regreso, la adaptación inmediata al espacio y el retorno de la felicidad muestran

un desenlace positivo, aunque el sujeto, por el proceso de violencia, llegue a las postrimerías del tiempo con heridas. Así concluye la canción de Moris:

Han pasado cuatro años de esta vida
Con el circo recorrí el mundo así
Pero nunca pude olvidarme de todo
De mis bosques, de mis tardes y de mí.

En un pueblito alejado,
Alguien no cerró el candado
Era una noche sin luna
Y yo dejé la ciudad

Ahora piso yo el suelo de mi bosque
Otra vez el verde de la libertad
Estoy viejo pero las tardes son mías
Vuelvo al bosque, estoy contento de verdad.

A diferencia de Tashlin, y concordante con el corto, el oso de Moris escapa del circo, deja el sitio cultural representativo del humano y regresa al terruño para apropiarse nuevamente del bienestar perceptivo que le daba el paisaje. En el nivel musical, el tono de cierre de esta canción posee una connotación particular: el último verso se repite y se reserva un espacio de la canción para entonar festivamente una voz osuna que parece querer postergarse a lo largo de la pieza musical. Este espacio considerable de la canción permite valorar el tiempo de felicidad del oso que, pese al rapto, la esclavitud y la brevedad del tiempo que le queda, logra ya viejo regresar a la tierra originaria y escapar de la opresión.

El papel de la memoria también es determinante para la configuración de este oso como un sujeto de resistencia, pues el recordar siempre el bosque le permite conservar sus propias raíces culturales y finalmente escapar. A pesar de ser este un tema presente en las tres propuestas, podría decirse que en el cortometraje lo atraviesa de principio a fin. Para explicar un poco esta idea, se aporta uno de los fotogramas iniciales:



Figura 6.

El anterior fotograma ilustra un primer plano del protagonista, quien se encarga de diseñar la mecánica del organillo-diorama que utiliza para relatar su propia historia en las calles de la ciudad. Es importante comprender que el tiempo en el que se ubica este fotograma responde a una situación posterior a la de la historia de exilio y de opresión, la cual es representada por medio del diorama. Para recalcar el valor de la memoria histórica es importante recordar que las primeras secuencias del cortometraje retratan al personaje recorriendo su casa, tal y como quedó la última vez que la dejó. Elementos como el relieve de la cama matrimonial mostrando las siluetas de dos cuerpos así como los dibujos del osito en su cuarto, representan las marcas que ha dejado la historia en el personaje, es decir, las huellas afectivas que la separación y la opresión no pudieron borrar y que significan una ausencia presente (valga la definición) en la vida del protagonista osuno. Lo anterior puede también ilustrarse en el siguiente fotograma:



Figura 7.

Retomando el valor de constructo del diorama y haciendo una asociación con este último fragmento ilustrado, sería importante aportar que la memoria en este caso posee una condición de armado y no tanto de esencialidad; sin embargo, aún y siendo un producto de ficción se le da una importancia política en la medida en que el diorama es utilizado como herramienta comunicativa.

En el cortometraje existen dos historias aunadas por un recurso de metaficción y a su vez la posibilidad de unas terceras historias, probables al considerarse la historia del oso como una sinécdoque de la tragedia de la dictadura chilena. Por un lado, el montaje del cortometraje ordena la historia con el regreso del personaje al apartamento donde vivía, y por medio del organillo-diorama se entra a la historia propiamente anterior, cuyo final contrasta con el de la historia superpuesta: el regreso al terruño no implica un reencuentro en las dos historias.

El oso del cortometraje es un sujeto que retorna al hogar, pero nunca vuelve a ver a su familia; obtiene el triunfo de escapar del circo y burlar la persecución, pero el fin último que lo mantiene con fuerza no se realiza llegado el momento en que regresa a la casa. Se trata de un oso triste, según la fisonomía interpretada del personaje en los primeros cuadros, que a su vez representa un oso de resistencia, decidido a contar su propia historia a las nuevas generaciones,

sobre todo a las que les obsequia un juguete de viento igual al que su hijo utilizaba. Como una forma de reencontrarse con su familia, de valorar el lazo afectivo y, también, como una manera de denuncia, el oso de la historia usa el organillo-diorama para resistir y para contar al espectador el valor de la historia como un discurso que invita a la reflexión y al impedimento de nuevas injusticias.

La resistencia en este caso no tiene relación solamente con el escape del circo y el regreso al terruño, sino que apela también al valor de la familia y de la memoria histórica: recordar el dolor es rendirle justicia a los afectados por el dolor y denunciar a los culpables que propiciaron la tragedia. Por otro parte, el cortometraje invita a considerar el organillo-diorama como una metáfora de la cámara cinematográfica, en el sentido en que el cine tiene una función social.

En síntesis, los tres osos representan sujetos de resistencia porque escapan de alguna manera a las estrategias de deformación subjetiva que plantea el sistema; el ingreso al circo y a la fábrica se vuelve inminente debido a las exigencias forzosas del poder, pero a pesar de que son personajes violentados, el escape de estos espacios permite que los osos superen en cierto grado el flagelo sistemático mediante la incorruptibilidad de su identidad cultural y el compromiso social y afectivo por medio del relato histórico, que en el caso de la canción supone la canción misma y en cuanto al corto, lo que se mencionó anteriormente con respecto al organillo-diorama.

En cuanto al texto literario, habría que señalar que, aunque no parece que el oso tenga la necesidad de relatar su historia, el sistema al intentar apropiarse de él, instala fuerzas de inhibición histórica, por así decirlo, pues con la aculturación del oso pretende borrar un pasado y unas características de la diferencia que afectan el principio uniformador del sistema, lo que da cuenta de la importancia de la memoria cultural (el bosque, el conocimiento de sí mismo) como espacio al que la violencia no llegó totalmente.

Además, los protagonistas de estas historias son sujetos víctimas de la violencia que aunque obtienen el escape, la identidad y el regreso arrastran marcas dolorosas por efecto de la violencia sistemática; huellas y heridas que afectan su identidad (en el texto literario la ambigüedad de un oso-hombre), el valor del tiempo existencial (en la canción el regreso de un oso viejo que aprovecha en un canto postergado la expresión de su felicidad) y las marcas de la ausencia de seres queridos (como se vio en las ideas expuestas sobre el cortometraje).

Finalmente, vale agregar una última reflexión: al ser el personaje

osuno un símbolo cultural representativo del amor, de la indefensión, de la fragilidad, y en términos tal vez más generales, de la infancia, de ciertas caracterizaciones sobre el niño y la niña, es necesario comprender, en relación con las propuestas aquí estudiadas, que este símbolo ocupa una determinación social. Se trata de osos exiliados, oprimidos y de resistencia que han sido afectados en su representación de amor, de fragilidad y de indefensión, y que por lo tanto también tocan fibras sensibles en el espectador, quien concibe estos personajes en los términos antes dichos. En este sentido, son personajes de denuncia, recalcan la necesidad de recordar la injusticia, el aislamiento, la esclavitud, la violencia y el dolor político sufrido por víctimas históricas.

3. Conclusiones

El oso que no lo era (1946), *El Oso* (1970) e *Historia de un oso* (2014) son productos culturales inscritos dentro de un sistema de “lo infantil” que representan desde distintas facetas la violencia sistemática.

La violencia sistemática en las tres propuestas puede leerse en términos de aculturación, desvirtuación de la identidad, persecución, censura, separación, violencia e invasión.

Las tres historias de osos leen periodos políticos específicos: en el caso del texto literario se trata de un momento de expansión económica y cultural del modelo capitalista después de la Segunda Guerra Mundial; para el caso de la canción, el contexto responde a una época de tránsito y de tensión política que asentará una dictadura posteriormente; finalmente, para el cortometraje, el hecho histórico se ancla en el recuerdo de la dictadura pinochetista en Chile a principios de los setenta.

Los tres osos de las historias representan sujetos exiliados, oprimidos y de resistencia, pues son abruptamente separados de una tierra natal, obligados a un trabajo representativo de los intereses del sistema y también, hacia el final de las historias, son sujetos supervivientes que conservan una coherencia propia y un uso de la memoria histórica como herramienta de denuncia.

El circo y la fábrica representan espacios de opresión donde se homologa al sujeto, se le niega su propia identidad, se le explota y se le esclaviza. Además, representan espacios del simulacro, los cuales buscan dar una imagen positiva al exterior (de alegría en el circo y de

progreso en la fábrica), evitando una realidad negativa a lo interno (la violencia sistemática).

Los medios que relacionan las tres propuestas, a saber la literatura, la música rock y el cine, construyen historias similares que poseen vínculos importantes entre texto, imagen y sonido. Se trata de producciones que buscan la interpretación del absurdo a través de la ilustración y su acompañamiento textual, la relación de la canción de cuna con la infancia y la nostalgia, entonaciones celebratorias y ampliadas al momento de describir el regreso y el uso de símbolos para representar el dolor, la imposición, y propiciar la crítica social.

El tema del oso, en este sentido, responde a un tema-personaje vinculado a un símbolo de amor y a su vez, construido como denuncia ante la violencia ejercida hacia un sujeto, según la construcción cultural, “a querer” y “a cuidar”. La relevancia de este personaje en propuestas literarias, musicales, televisivas y cinematográficas invita a exponer temas de importancia social dirigidos, en primer lugar, a públicos jóvenes.

Los tres osos se construyen como sujetos subalternos, pues están inscritos dentro de una concepción minoritaria con respecto a un grupo de poder; la subalternidad se reafirma en los sentidos anteriores relacionados con la idea de opresión que sufren los osos.

La cultura, por otra parte, es un elemento que, como mencionaba Wallerstein, supone un campo de batalla ideológico. Los tres osos son sujetos culturales cuyos rasgos diferenciadores frente a la cultura oficial representan un obstáculo para ejercer la dominación.

Referencias bibliográficas

- Beverly, J. (2001). “La persistencia del subalterno”, *Nómadas*.
- Correa, G. (2002). “El rock argentino como generador de espacios de resistencia”, *Huellas, búsquedas en Artes y Diseño*, n° 2, pp. 40-54.
- Cousins, M. (2011-2014). *The Story of Film: Una Odisea*. Inglaterra. Serie documental.
- Gil, Susana. (2003). “Literatura comparada y tematología. Aproximación teórica”, *Exemplaria*, n°7, pp. 239-259.
- Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. (1993) *Manifiesto Inaugural*.
- Herrera, B. (2009). “Estudios subalternos en América Latina”, *Diálogos, Revista electrónica de Historia*, vol. 10, n°2, pp. 109-121.
- Matthews, G. (1976). “Philosophy and Children’s Literature”, *Metaphilosophy*, vol 7, n° 1.
- Modonesi, M. (2010). *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismo y subjetivación política*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

- Pujol, S. (2015). “Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de “la música joven” argentina entre 1966 y 1973”, *Apuntes de investigación del CECYP*, n°25, pp.11-25.
- Rajewski, I. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality”, *Remedier*, n°6, pp. 43-64.
- S. a. (2016). “A Funny Direction”, *USA Today Magazine*, Noviembre 2016.
- Tamony, P. (1974). “Teddy Bear: Continuum in a Security Blanket”, *Western Folklore*, Vol 33, n° 3, pp. 231-238.
- Tashlin, F. (2011). *El oso que no lo era*. Madrid, España: Alfaguara Infantil.
- Vidal, M. (1980). “La espiral de violencia en el ámbito político-social”, *El Cervo*, año 29, n°351, pp. 26-29.
- Wallerstein, I. (2004). *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Páginas de Internet consultadas

- <http://www.latercera.com/noticia/punkrobot-la-productora-detras-del-corto-animado-candidato-al-oscar/>
- <http://impresa.elmercurio.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=23-01-2016%200:00:00&SupplementId=1&BodyID=0&PaginaId=27>
- <http://www.punkrobot.cl/portfolio/historia-de-un-oso/>
- <http://yabastadepensar.blogspot.com/2016/06/moris-30-minutos-de-vida-1970.html>
- <http://lascronicasdeunviajeroespacial.blogspot.com/2014/04/moris-treinta-minutos-de-vida-1970.html>
- <http://cabezademoog.blogspot.com/2014/10/moris-30-minutos-de-vida-1973.html>
- https://www.clarin.com/espectaculos/musica/Moris-Oso-salio-cueva_0_EJFH-Dei3e.html
- <http://therisingstorm.net/moris-treinta-minutos-de-vida/>
- <http://www.efeeme.com/moris-el-fundador-del-rock-en-nuestro-idioma/>
- https://rateyourmusic.com/release/album/moris/treinta_minutos_de_vida/

PARTE III
REPERTORIOS LITERARIOS
Y OTROS DISCURSOS (HISTORIA Y
PSICOANÁLISIS)

Capítulo 19. Las relaciones fúnebres de reinas del siglo XVIII en el antiguo reino de Guatemala: Acercamiento a sus programas emblemáticos

ALEXÁNDER SÁNCHEZ MORA

1. El valor simbólico de la reina en la monarquía moderna

Las monarquías modernas obtenían una buena parte de su legitimidad, expresada en el respeto y la obediencia de sus súbditos, de la ejemplaridad que se mostraran capaces de proyectar. De la misma manera en la que el rey constituía un modelo para sus súbditos masculinos, la reina consorte se erigía como espejo de virtudes para todas las mujeres. En este empeño, la figura de la reina constituía una fuente de poder simbólico, pues actuaba como uno de los referentes femeninos por excelencia al englobar los roles de mujer, esposa y madre. Los otros referentes que confluyen con el de reina son el de la Virgen María —unidos ambos por el enlace que tienden entre la monarquía y la religión— y el de la matrona romana, mujer asociada con los valores necesarios para constituirse en madre y sostén del hogar.

Aunque durante la Edad Moderna no existió una imagen única y normativa de la reina, sino imágenes concretas sometidas a las vicisitudes y transformaciones de su propio momento histórico, su función primigenia sí era una constante: garantizar la sucesión dinástica. Esta fecundidad no era pasiva, pues se consideraba que la regia madre transmitía al heredero los atributos y cualidades que definirían su carácter. De allí que su exaltación en el ceremonial de las mo-

narquías modernas, en especial en las entradas y las exequias, es la exaltación del principio que garantiza la continuidad del sistema político. Su papel, sin embargo, se fue ampliando en un doble sentido que permitía potenciar sus virtudes desde una perspectiva política:

[...] de un lado proporcionar un modelo de conducta femenina que concordaba bien con la figura de la mujer fuerte de la Biblia; de otro, personalizar ciertos cometidos difusos que solo pueden ejercerse desde fuera del poder, pero que resultaban indispensables tanto para evitar la corrupción como para dar satisfacción a los súbditos (López-Cordón Cortezo, 2007, p. 108).

En la reina, por lo tanto, confluían dos modelos de mujer: uno que representaba a la mujer fuerte de los textos bíblicos, en especial los veterotestamentarios, y las heroínas de la antigüedad, sobre todo de la historia romana; y otro que representaba a la mujer dulce y hermosa que debía atraer carismáticamente la admiración y fidelidad de sus vasallos (Pérez Samper, 2005, p. 291). Alguno de los dos modelos solía prevalecer en la elaboración y difusión de cada reina en concreto, pero en ocasiones se lograba un equilibrio, como en el caso de la primera esposa de Felipe V, María Luisa de Saboya, reina que despertó gran devoción popular y a la vez heroína durante los años de la guerra de sucesión.

En modo general, la imagen de la reina se componía de la suma de diversos símbolos. Representaba a la esposa casta y fiel, que debería ser cualquier mujer cristiana, pero en un grado superior para garantizar la preservación del linaje y los derechos sucesorios. Constituía un símbolo materno, en la línea de la matrona romana, pues se le exigía ser madre de familia, de ser posible numerosa, lo cual constituía una señal de la bendición divina para el matrimonio. La reina era, además, un paradigma que marcaba la conducta para las mujeres viudas: retirarse de los placeres mundanos para dedicarse a hacer el bien y a honrar la memoria de su esposo⁸⁹. Era la encarnación del bien, por lo que reunía en sí la totalidad de las virtudes teológicas y cardinales, de la belleza, rasgo indispensable para suscitar

⁸⁹ Sobre la viudez de la reina, puede verse el trabajo de Margarita García Baranco (2008, pp. 45-61) que se basa en la noción de la naturaleza dual, simbólica y física, de las reales personas. Este aspecto fue ampliamente estudiado, al referirse al rey como persona geminada, por Ernst Kantorowicz en su obra clásica sobre los dos cuerpos del rey (1985, pp. 59-60).

admiración y atraerse los ánimos del pueblo, y de la sabiduría (Pérez Samper, 2005, pp. 293-297).

La figura de la reina actuaba también a manera de contrapeso en la proyección pública de la pareja real, puesto que desde inicios del siglo XVII se había operado un paulatino proceso de distanciamiento del rey respecto de sus súbditos. A medida que el rey se ocultaba en una distante dignidad, la figura de la soberana se tornaba más visible y se proyectaba como una intermediaria o intercesora entre sus vasallos y el poder. En este punto, la comparación con la Virgen María resultaba ineludible, pues a su clara connotación materna —madre del futuro rey y, por extensión, del pueblo— se sumaba su papel de medianera y protectora de sus gobernados, del reino, de la fe y de la religión.

Durante la guerra de sucesión, las dos consortes de los pretendientes al trono desempeñaron papeles de primera línea y no solo como motivos propagandísticos que pretendían transmitir el apego de cada uno de los bandos enfrentados a los principios ideológicos compartidos por la mayoría de la población. Tanto María Luisa de Saboya, esposa de Felipe de Anjou, como Elisabeth Cristina de Brunswick, esposa de Carlos de Austria, se involucraron activamente en tareas de gobierno, asumiendo incluso cargos como los de capitán general y gobernador general, y su presencia física resultó en ciertos momentos determinante para conservar o ampliar la lealtad de una población dubitativa ante los vaivenes del extenso conflicto (González Cruz, 2007, pp. 84-93). Con la instauración de la dinastía borbónica, el papel y el simbolismo asociados con la imagen de la reina experimentaron un determinante impulso.

El abandono del ceremonial borgoñón de los Habsburgo, que hasta ese momento había prescrito la separación de las esferas de actuación del rey y de la reina, propició que la pareja real compartiera todos los aspectos de la vida cotidiana, desde el lecho y la mesa hasta los paseos y cacerías, y del ceremonial público, como las entradas reales y los juramentos en cortes (Pérez Samper, 2007, p. 52). Las virtudes de matriz religiosa (piedad, conciliación, discreción, obediencia) se habían combinado desde mucho antes con otras de carácter político, como una esmerada educación humanística, capacidad de gobierno e inclinación hacia el mecenazgo, para definir el ideal de las reinas, pero serían las reinas del XVIII quienes mejor lo encarnarían en la práctica (López-Cordón Cortezo, 2007, p. 115).

2. La muerte de la reina en la audiencia de Guatemala

En los virreinos americanos, la imposibilidad de contar con la presencia física de la reina redujo de manera significativa las ocasiones celebratorias en las cuales ella desempeñaba un papel destacado; tal era el caso de las ceremonias que tenían lugar en la metrópoli con ocasión de sus bodas: su arribo al nuevo reino, el encuentro con su esposo y la ratificación del matrimonio y la entrada del cortejo real en las diversas ciudades en su camino hacia Madrid, todo lo cual respondía a un estricto ritual (Pérez Samper, 2005, pp. 301-302). Esta ausencia de la distante consorte real motivó a que en América su figurada presencia se hiciera sentir sobre todo en el momento de su muerte y en los rituales de enterramiento que la acompañaban.

De acuerdo con Heinrich Berlin y Jorge Luján Muñoz, las honras fúnebres de 1582 por Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II, son las primeras exequias reales de las que se tiene noticia en Guatemala. De ellas habría existido una estampa del túmulo, cuyo paradero se ignora, acompañada por “letras latinas y castellanas y en otras lenguas” (2012, p. 21). Las siguientes habrían sido, en 1611, las celebradas en honor de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, y en 1644 las de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV (Luján Muñoz, 2010, pp. 88-89). De ninguna de ellas quedó registro escrito ni grabados de los túmulos, lo cual no debe sorprender si consideramos que la imprenta no arribaría al reino de Guatemala hasta la década de 1660. Solo a partir de este momento la escritura y publicación de relaciones conmemorativas de los funerales reales se convertiría en una práctica común. Sin embargo, a diferencia de lo sucedido con los funerales de los reyes, habría que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVIII para que las exequias de reinas ocuparan la atención y los recursos de las corporaciones interesadas en la organización de los complejos programas luctuosos hasta el punto de que estas encomendaran a escritores la composición de los libros correspondientes⁹⁰.

En un muy breve periodo, durante la década comprendida entre 1759 y 1768, fueron publicadas cuatro relaciones de exequias de rei-

⁹⁰ Sin embargo, García Peláez destacó que el cabildo del 13 de octubre de 1531, al conocer la muerte de “la emperatriz doña Juana”, dispuso “que para las honras de nuestra señora emperatriz se gasten los dineros que fueren menester de cualesquier que la ciudad tenga de penas de cámara y en otra cualquier manera” (1852, p. 228). ¿Quién es la “emperatriz Juana” mencionada por García Peláez? En ese momento, ostentaba el título de emperatriz Isabel de Portugal, esposa de

nas, todas en la Imprenta de Sebastián de Arévalo, en la ciudad de Santiago de Guatemala.

La primera relación conocida es, por lo tanto, la que Manuel Díaz Freile dedicó, en 1759, a la reina María Bárbara de Braganza: *El dolor Rey, sentimiento de N. Católico Monarca el señor D. Fernando VI, el Justo. En la sensible muerte de Nuestra Reina, y Señora Dña. María Bárbara de Portugal. Pompa fúnebre, que a la memoria de esta heroína, dispuso en Guatemala, el Sr. D. Manuel Díaz Freyle del consejo de S. M., su oidor y alcalde de corte. Tristes endechas, que para llorar tan temprana desgracia*, compuso el P. Manuel Mariano de Iturriaga de la Compañía de Jesús. Imprenta de Sebastián de Arévalo.

En 1763, el Dr. Juan Antonio Dighero, abogado de la real audiencia de Guatemala, recreó las honras de Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, en “El Panteón real, fúnebre aparato a las exequias, que en la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, se hicieron por el alma, y a la piadosa memoria de Nuestra Católica Reina y Señora, Doña Amalia de Sajonia.”

Fray Carlos Cadena, prolífico autor de relaciones de fiestas, lo fue también de la publicada en 1768 con motivo de los funerales de Isabel Farnesio, segunda esposa de Felipe V y madre de Carlos III, en la ciudad de San Salvador: *El triunfo contra la muerte de la real, y generosa Águila de España. Sentimientos tristes, que en las fúnebres exequias a la memoria de Nuestra Católica Reina, y heroína Dña. Isabel Farnesio manifestó la muy noble ciudad de San Salvador en el reino de Guatemala. Sácalos a luz, y los consagra a Nuestro Católico Monarca el Sr. D. Carlos III (que Dios guarde), el Sargento Mayor de la misma ciudad D. Agustín de Cilleza Velasco*. Compuestos por el M. R. P. Fr. Carlos Cadena, del Sagrado Orden de Predicadores. Lector en Filosofía y Doctor Teólogo en la Real Universidad de S. Carlos de esta Corte, y prior actual del convento de San Salvador.

Finalmente, también para honrar a Isabel Farnesio, Miguel Fernández de Córdova compuso, en 1768, *El sentimiento del alma y llanto de la monarquía de España en la muerte de su reina tres veces, la señora Doña Isabel Farnesio. Parentación lúgubre y magnífica que*

Carlos V, quien fallecería en 1539. En 1530 murieron Juana de Castilla, apodada la Beltraneja, y Margarita de Saboya, tía del emperador, ninguna de las cuales podía haber hecho gala de semejante título. Las *Memorias...* de García Peláez son célebres por su estilo caótico, de modo que esta puede ser una simple errata. En el *Libro Segundo del Cabildo de la ciudad de Santiago de la provincia de Guatemala* (Kramer, 2018) no consta que se haya celebrado sesión en la fecha indicada por García Peláez.

en la ciudad de Santiago de Guatemala se hizo... quien lo dedica a la soberana majestad de nuestro Católico Monarca el Sr. Don Carlos III, el Sabio...

3. Programas emblemáticos en las relaciones de exequias fúnebres de las reinas

De la lectura de las cuatro relaciones de exequias de reinas publicadas en el reino de Guatemala, se colige que reproducen, en términos generales, una *dispositio* idéntica a la descrita para las relaciones de honras fúnebres de los reyes⁹¹. En ellas, la *dispositio* se compone de nueve partes, a saber: aprobaciones y licencias, exordio, justificación, noticia de la muerte, nombramiento del ministro comisionado, tópico de la falsa modestia, descripción del túmulo, programa iconográfico, exequias y sermones. No resulta extraña esta similitud en las prácticas retóricas, pues se trata, como es evidente, de un mismo subgénero literario —la relación de exequias reales— que responde a una estricta codificación. Las variaciones en este nivel son mínimas y se concentran, sobre todo, en la inclusión de dedicatorias escritas por los ministros comisionados.

Las cuatro relaciones de exequias de reinas se abren con un texto que ofrece el libro fúnebre, invariablemente, al rey. Estas dedicatorias demuestran que el propósito esencial de los rituales luctuosos por las consortes reales es, sobre cualquier otro, la demostración de lealtad y afecta sumisión de las autoridades y élites de los dominios coloniales. Roger Chartier ha profundizado el sentido de estas dedicatorias al demostrar que representan la exaltación máxima de la figura del monarca:

Pero la dedicatoria al príncipe no se debe ver sólo como el instrumento de un intercambio asimétrico entre quien ofrece una obra y quien, como contraparte diferida y liberal, otorga su patronazgo. Es también una figura mediante la cual el príncipe es loado como el inspirador primordial, el autor primero del libro que se le presenta —como si el escritor o el sabio le ofreciese una obra que, de hecho, es suya—. En esta figura extrema de la soberanía, el rey se convierte en poeta o en sabio [...] (1996, p. 210).

⁹¹ Se ha realizado un detallado estudio de la *dispositio* de las relaciones de exequias fúnebres de los reyes en Sánchez Mora (2015, pp. 111-135).

En las exequias de María Bárbara de Portugal, Manuel Díaz Freyle afirma que son el “amor” y la “lealtad” los que le mueven a intentar ofrecer “consuelo” al doliente monarca, con el fin de que, a pesar de su contristado ánimo, pueda seguir cumpliendo sus funciones (1759, p. 5). En los funerales salvadoreños de Isabel de Farnesio, el sargento mayor Agustín de Cilieza Velasco se dirige al rey para asegurarle que la ciudad está atravesada por un doloroso sentimiento, pero antes ha repetido las sacrosantas palabras que constituyen la base del ceremonial que reafirma el nexo entre súbditos y gobernantes: “gratitud”, “lealtad” y “fidelidad” (Cadena, 1767, p. 1). La dedicatoria del oidor Basilio Villarrazza al rey en las exequias guatemaltecas de Isabel de Farnesio repite similares conceptos –amor, fidelidad y obediencia–, que se materializan en expresiones de solidaridad que procuran ser un paliativo para su dolor. La idea fundamental es obtener consuelo para el rey, pues de su bienestar depende el de la entera colectividad:

Y este piadoso pensamiento, que nos sirve de lenitivo, recibirá su incremento, si respondiendo la piedad del cielo a nuestras instantes súplicas, prospera la importantísima vida de V. M. para felicidad la mayor de sus dominios; que para serlo, no necesitan otra fortuna que la de ser suyos. Con la real vida de V. M. tendrán alivio la desgracia, socorro la pobreza, la soledad amparo, la religión defensa, gloria la nación, observancia las leyes y castigo la injusticia. Viviendo V. M. habrá vista para el mérito, para la súplica oído, decoro y esplendor para sus tribunales y ministros, y enmienda para el daño, y para el mal remedio (Fernández de Córdoba, 1768, p. 5).

La década transcurrida entre 1759 y 1768, marco temporal durante el cual se publicaron las cuatro relaciones de exequias de reinas en el reino de Guatemala, muestra la plenitud del arte de la emblemática en la frontera sur del virreinato de Nueva España. A diferencia de las exequias posteriores dedicadas a reyes, en especial las de Carlos III, en estas domina la selección de un símbolo en torno al cual se organizan los diversos textos, no solo los jeroglíficos, que integran el libro fúnebre. En una de las relaciones la metáfora central es el dolor, en otra el panteón y en dos más el águila, uno de los emblemas favoritos de la monarquía española desde la época de los Austria.

El dolor rey, sentimiento de N. Católico Monarca el Señor D. Fernando VI El Justo... (1759) anuncia en su título el recorrido simbólico que abarcará todo el texto de la relación, desde su prólogo hasta los jeroglíficos. En la introducción de la relación se recurre a la fábula de Vulcano, quien en su fragua funde a los amantes en un solo ser —tomada de la *Metamorfosis* de Ovidio— y al relato veterotestamentario sobre la estrecha unión de Adán y Eva para presentar el matrimonio de Fernando VI y María Bárbara de Portugal como modelo “ejemplar de unión, y amor entre casados” (Díaz Freile e Iturriaga, 1759, p. 16). Este singular entendimiento entre cónyuges sirve para explicar la desolación profunda que experimentaría el rey ante la pérdida de su esposa. La descripción de tal dolor es extrema: “[...] la imagen del rey un cadáver con alma, un cuerpo sin espíritu, un dolor vivo, en un amante muerto de dolor, con la pesadumbre de una muerte, que llora como suya” (Díaz Freile e Iturriaga, 1759, p. 16). El tremendismo presente en la vívida pintura del sufrimiento legitima el binomio dolor-rey como eje del proyecto emblemático, el cual se descodifica como un dolor supremo que suplanta al monarca: “¿No es el dolor del rey, el que reina hoy en los dos dilatados mundos de España?”.

La ilustración del programa iconográfico de *El dolor rey...* amplía la clave simbólica, también en forma desmesurada, para formular una demostración de aflicción universal. En primera instancia, establece un paralelismo de autoridad que legitima su eje metafórico: así como Jerusalén convocaba a los caminantes para que se unieran a la “conmiseración de su desgracia”, ahora Guatemala llama a todos para que entren a llorar al templo catedralicio, magnamente adornado con nueve tarjas sobre sus tres puertas. Sobre el ingreso principal, en un tarjetón, ocho musas —todas excepto Urania, a quien se excluye por representar la gloria— en actitud agonizante se ahogaban en el caudal de agua de la fuente Castalia que manaba de las lágrimas del consternado Fernando VI (Díaz Freile e Iturriaga, 1759, p. 22). Las musas se unen al dolor del rey, en unas octavas que vienen a continuación, e intentan darle consuelo, aunque infructuosamente, porque “no queriendo nuestro rey más alivio de su mal, que el mismo mal, no se dejó mover” (Díaz Freile e Iturriaga, 1759, p. 26)⁹². La ponderación hiperbólica del dolor ocasionado por la pérdida de la reina continúa en una larga colección de jeroglíficos cohesionados

⁹² Tan solo un año después, fray Blas del Valle, en su relación de las exequias de Fernando VI, se pronunciaría en contra de la presencia de las musas en este

por el recurso de una prosopopeya continuada: en sonetos y epigramas llorarán por María Bárbara de Braganza los cuatro elementos (tierra, mar, fuego y viento), las cuatro partes del mundo (Europa, Asia, África y América), las cuatro estaciones, la propia muerte arrepentida de su triunfo y hasta las piedras. En el emblema dedicado a América, se pintó a esta riñendo a quienes explotaban sus minas para que ofrecieran al soberano sus lágrimas, único don que en ese momento podía resultar de su agrado:

Apártate, interés, voraz pirata, / que en romperme las
venas te ejercitas: / No me saques la sangre: que me quitas
/ El alma toda, y tu ambición me mata: / El rey no
necesita oro, ni plata, / si acaso para el rey la solicitas: /
ni entiende de interés, si lo meditas, / dolor tan noble,
como al rey maltrata: / Si quieres darle alivio, gota a
gota, / o mar a mar mejor, ábrete en grietas, / y por los
ojos amarguras brota: / Fina concha es un pecho, y si lo
aprietas, / abierto el corazón, el alma rota, / correrán
por tributo perlas netas (Díaz Freile e Iturriaga, 1759,
p. 39).

El epitafio castellano introduce una aseveración interesante en cuanto constituye el desarrollo último e hiperbólico del dolor real: proclama que la muerte no alcanzó en verdad a la reina, quien goza de la inmortalidad que se destina a los justos, sino al rey. Uno de los jeroglíficos representa una saeta que atraviesa el pecho de Fernando VI sin haber tocado el de su esposa: “Fernando es al que matas, atrevida, / a quien el sueño de su esposa amada, / le ha costado no menos, que la vida” (Díaz Freile e Iturriaga, 1759, p. 47). En un juego discursivo que reproduce la estructura forense, la real audiencia de Guatemala acusa y enjuicia a la muerte por haber arrebatado la vida, sin el amparo del derecho divino y cuando no le correspondía, a Fernando VI. La muerte se defiende alegando que quien debe comparecer como reo es el amor del monarca por su consorte fallecida (Díaz Freile e Iturriaga, 1759, p. 31).

despliegue emblemático: allí criticó, sin indicar el objetivo de su censura, la irreverencia de mezclar a las musas, por su connotación festiva, en lo que debía ser un llamado al dolor cristiano (1760, p. 33).



Ilustración 1.

Grabado del túmulo funerario de *El dolor rey, sentimiento de N. Católico Monarca D. Fernando VI...* (1759).

El aspecto más sorprendente y llamativo de *El dolor rey, sentimiento de N. Católico Monarca D. Fernando VI...* es que el cotexto responde a la perfección, como se ha explicado, al trayecto de sentido que le trazó el segmento paratextual que es el título. La relación se centra en el dolor que experimenta el rey ante la pérdida de su consorte y cómo ese sentimiento devastador se instaura sobre la voluntad del monarca y, como extensión de este, sobre sus dominios y sus súbditos. En clave hiperbólica, el dolor reina, se impone sobre la naturaleza y sobre las virtudes. Podría pensarse que el programa simbólico roza la heterodoxia religiosa y política, pues pinta la figura de un gobernante destruido, vacilante, decaído y, a fin de cuentas,

muerto en vida, como se llega a afirmar de manera explícita. La imagen disminuida del poder monárquico campea a lo largo del texto y se ve reforzada en el *perfectit*: el párrafo de cierre anuncia el deceso, aún sujeto a confirmación, pero más que probable, de Fernando VI y se atreve a insinuar que su muerte —ya proclamada por el relacionero— se verificó desde el fallecimiento de su esposa. La exaltación pública de los sentimientos que se despliega con tanto énfasis en esta relación puede ser entendida como una característica del avance que, durante el siglo XVIII, experimenta la sensibilidad burguesa. A partir de ella, se permite y potencia esa manifestación de los estados de ánimo, su externalización, lo cual contrasta con fuerza con la austeridad y la distancia de la espiritualidad barroca.

La imposición de dolor del rey como punto axial de la escritura fúnebre conlleva, además, un desplazamiento del foco de atención: la figura de la reina, que es en teoría la que se pretende honrar, desaparece en la práctica. Toda mención a María Bárbara de Portugal inicia y acaba con que su muerte ha causado un inconmensurable dolor en su amante esposo y a partir de allí solo interesa la experiencia emocional de este y cómo el orbe entero se solidariza y comparte su grandiosa pena. En *El dolor rey...*, por lo tanto, es casi imposible rastrear una imagen de la reina por lo que de ella se dice, pues en su derredor se levanta una retórica del silencio en la que aparece tan solo como sujeto subordinado, tanto en vida como más allá de ella, al papel gravitatorio de su regio marido. Esta invisibilización resulta aún más llamativa, si se considera que María Bárbara de Braganza era reputada por mujer sabia e instruida.

En 1753, Feijoo, quien un cuarto de siglo atrás había reactivado en España la querrela de las mujeres, había dedicado a la reina la tercera edición de sus *Cartas eruditas y Curiosas* (1753). Con ello establecía un paralelismo entre la soberana y el modelo femenino de inteligencia y educación que él defendía (Franco Rubio, 2005, pp. 501-502).

El *Panteón Real...* (1763) de Juan Antonio Dighero, destacada figura de la jerarquía eclesiástica guatemalteca, se dedica a recrear los funerales de la esposa de Carlos III, la reina Amalia de Sajonia⁹³. El

⁹³ El criollo Juan Antonio Dighero (1716-1792), además de abogado de la real audiencia, fue rector de la Universidad de San Carlos, examinador sinodal y cura rector de la catedral guatemalteca. Autor de *Manifiesto apologético de la justificación, pureza y legalidad con que la Compañía de comercio de la Ciudad de Guatemala se defendió en el pleito, que le siguió Doña María Teresa Zugariz, como mujer legítima de D. José Díaz Guitian, su podatario en Cádiz* (1753) y de *Declamación jurídica por los herederos de los Oficiales Reales de Guatemala sobre*

principio organizador del programa emblemático es en este caso la idea del panteón en su acepción etimológica de conjunto de todos los dioses. De acuerdo con la descripción de la ornamentación del templo, en el espacio libre en los laterales de la nave, entre la pira y el coro, se colocaron los emblemas —llamados aquí “símbolos”— organizados en cuatro estancias. En cada estancia se agruparon dioses de la mitología clásica: en la primera, dioses celestes y terrestres; en la segunda, dioses terrestres y marinos; en la tercera, dioses infernales; y en la cuarta, dioses honorarios (el honor, la fortuna, la fama, el silencio). El propósito declarado era que estas deidades “sirviesen a una simbólica representación de las principales virtudes, con que N. REINA, (según varias noticias bastantemente autorizadas) ilustró la breve, pero brillante carrera de su vida” (Dighero, 1763, p. 32).

El apartado titulado “Idea de la obra. El Panteón” enlaza el antiguo significado del panteón romano, el famoso templo levantado en época del emperador Adriano como sitio de culto para todos los dioses con el de “sepulcro de los reyes y príncipes” (Dighero, 1763, p. 33). Este juego semántico será el que justifique que la emblemática de las honras ensalce a la malograda Amalia de Sajonia a partir de las características vinculadas a las divinidades del mundo grecolatino. De esta forma, Júpiter es asociado al “rey en su dolor”, Juno a la “memoria del dolor del reino”, Aurora a “la virtud viva de la reina difunta”, Vesta a “su piedad, y devoción”, Vulcano a “su labor, y ejercicio de manos”, Venus a “su medida y compostura”, Minerva a “su moderación en el fausto”, Cibele a “su dichosa fecundidad”, Eolo a “su doctrina y educación”, Marte a “su austeridad y mortificación”, Saturno a “su recato y silencio en la virtud”, Jano a “su liberalidad con los pobres” y Astrea a “su bondad, y justicia filial” (Dighero, 1763, pp. 34-50).

El anterior catálogo de virtudes responde en buena medida a la transformación, apuntada por Víctor Mínguez, que se operó en la construcción de la imagen de la reina en las exequias novohispanas: de la santificación de la reina, propia de las honras fúnebres del periodo de los Austrias, se pasó, con el cambio dinástico y las reformas impuestas por el espíritu ilustrado y la sensibilidad rococó, a una proyección de la femineidad en las reinas borbónicas. En otros términos, “las virtudes meramente religiosas han sido relegadas por una imagen más amplia que incorpora aspectos exclusiva-

pagos de sínodos para Misiones, y otras limosnas de Caxas reales (1758) (Beristain de Souza, 1980-1981, I, p. 437).

mente femeninos en la mentalidad dieciochesca” (Mínguez, 1995, p. 116). Aunque este proceso de “humanización” y “feminización” de la reina se encuentra presente también en las relaciones luctuosas guatemaltecas, estas presentan ciertas particularidades que impiden su identificación total con los modelos mexicanos. Mínguez (1995, p. 110) detectó en su análisis de la iconografía oficial de las exequias mexicanas una actitud de respeto hacia la mujer concreta más que una idealización del personaje.

En las relaciones guatemaltecas, por el contrario, no se encuentra semejante disposición hacia la construcción de una imagen específica de cada reina. En ellas, la reina no existe como individuo identificable, sino como personaje tipo con caracteres y atributos intercambiables. Ya se ha visto cómo en las exequias de María Bárbara de Braganza ella desaparece de la escena y el centro de la atención lo ocupa su doliente esposo, en tanto que en las de Amalia de Sajonia el escritor acepta que desconoce en detalle su vida, de la que no ofrece ninguna circunstancia⁹⁴. Ante la ignorancia confesa sobre la personalidad del sujeto celebrado, sus supuestas “prendas” y “dotes de naturaleza” se ajustan a modelos e idealizaciones sobre el rol general de la mujer, en particular de la esposa del monarca.

La muerte de la reina Isabel Farnesio tuvo fuerte resonancia en el reino de Guatemala, al punto de que gozó del inusual tributo de ser recordada con dos libros de exequias fúnebres, uno correspondiente a las honras celebradas en la capital y otro sobre las que tuvieron efecto en San Salvador⁹⁵. Esta última, *El triunfo contra la muerte de la Real y Generosa Águila de España...* (1768), fue obra del dominico Carlos Cadena.

⁹⁴ El desconocimiento de la vida de María Amalia de Sajonia podría deberse a que reinó en España solamente durante un año, por lo que no llegó a entablarse una verdadera relación entre ella y sus súbditos (León Vegas, 2005, p. 614). Sin embargo, la decoración iconográfica del túmulo levantado en su honor en la catedral de México incluía escenas de su vida y virtudes (Morales Folguera, 1991, pp. 239-243). La relación, que contiene grabados, lleva por título *Llanto de la fama. Reales exequias de la Serenísima Señora D^a Maria Amalia de Sajonia, Reina de las Españas, celebradas en la Santa Iglesia Catedral de la Imperial Corte Mexicana* (1761).

⁹⁵ Los funerales mexicanos fueron recordados con las *Reales exequias de Serenísima Señora Doña Isabel de Farnesio... celebradas en la Santa Iglesia Catedral en la Imperial Corte Mexicana, los días 27 y 28 de febrero de 1767* (1767).

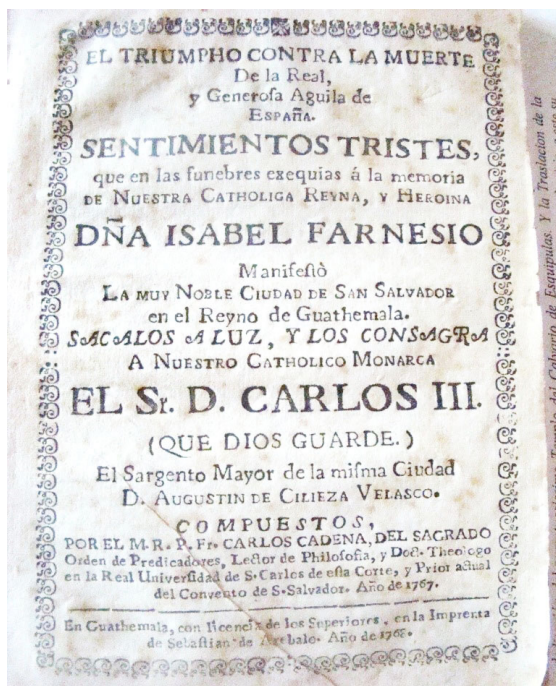


Ilustración 2.

Portada de *El triunfo contra la muerte de la Real, y Generosa Águila de España. Sentimientos tristes, que en las funebres exequias a la memoria de Nuestra Católica Reina, y Heroína Dña. Isabel Farnesio* (1768). Museo del Libro Antiguo, Antigua Guatemala.

La elección del águila como símbolo central del programa celebratorio responde a una larga tradición que encuentra su origen en la asociación de María de Borgoña, esposa de Maximiliano de Habsburgo, con la poderosa ave de presa. El impacto de tal vinculación fue notable y se plasmó, durante el siglo XVI, en la elección del águila como símbolo de las consortes imperiales o regias en diversas exequias celebradas en Madrid y otras ciudades de la península. Inmaculada Rodríguez Moya da cuenta del empleo de este simbolismo en diversas exequias novohispanas: *La imperial águila renovada para la inmortalidad de su nombre...* (1697) de Matías de Ezquerro sobre las honras de Mariana de Austria; *Tristes ayes del Águila Mexicana...* (1760) del jesuita Francisco García dedicado a Bárbara de Portugal; *Reales exequias de la serenísima señora Da. Isabel Farnesio, princesa*

de Parma y reina de las Españas... (1767) de Domingo Valcárcel Vaquerizo, así como la guatemalteca *El sentimiento del alma y llanto de la Monarquía de España en la muerte de su Reyna tres veces, la señora Doña Isabel Farnesio* (1768) de Miguel Fernández de Córdoba (Rodríguez Moya, 2013).

A este repertorio añadimos esa relación centroamericana ya citada que, desde el título, anuncia que el águila es su estandarte simbólico: *El triunfo contra la muerte de la real, y generosa Águila de España. Sentimientos tristes, que en las fúnebres exequias a la memoria de Nuestra Católica Reina, y heroína Dña. Isabel Farnesio manifestó la muy noble ciudad de San Salvador en el reino de Guatemala* (1768). En la dedicatoria al rey, el sargento mayor Agustín de Cilleza Velasco señala que el doloroso sentimiento de la ciudad se expresa en el jeroglífico de Masenio sobre el águila como “espejos de claros resplandores, como hija de la luz” y en Pierio Valeriano y su símbolo del águila que se eleva hacia las altas esferas al igual que el sentimiento de los compungidos súbditos⁹⁶. El censor fray Mateo Monge de Mendoza contribuye con una extensa glosa de las cualidades simbólicas del águila, para lo que recurre a citas de autoridades clásicas como Homero, Aristóteles, Opiano y Eliano, y cristianas como los Salmos, Eutinio y San Agustín (Cadena, 1767, pp. 23-25).

Más adelante, el programa emblemático se asienta en un primer momento sobre la atribución tradicional de una condición regia al águila y sobre la asociación entre la realeza humana y la animal, lo cual enfatiza el epitafio castellano: “Como el león de los terrestres brutos, así el águila, en común sentir de los mitológicos, está coronada, en el imperio de los vientos, por reina de las aves: *Voluerum Principes*, la llama repetidas veces el erudito Masenio” (Cadena, 1767, p. 28).

Las limitadas condiciones materiales de la ciudad de San Salvador atentaron, como se repite en dos momentos de la relación, en contra

⁹⁶ El jesuita Jacobo Masenio fue el autor de *Speculum imaginum veritatis oculatae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omnitam materiae, quam formae varietate, exemplis simul, ac praeceptis illustratum* (1681). El libro constituía un extenso catálogo emblemático: “[...] una recopilación de símbolos, emblemas y jeroglíficos que atañen a diversas materias; cada uno de ellos consta de una descripción, un mote, un pequeño poema formado normalmente por cuatro versos y alguna cita de autoridad que refuerza el significado que el enigma pretende transmitir” (López Calderón, 2010-2012, pp. 85-86). La influencia de los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano en el efímero barroco ha sido estudiada por Fernando Moreno Cuadro (1990, pp. 323-331).

de la realización de un complejo y amplio despliegue emblemático. El “corto buque” del templo parroquial redujo las dimensiones de la pira fúnebre y, por ende, del número de lienzos que la adornaron: “Las muchas heroicas prendas, con que adornó el cielo la real persona de nuestra augusta reina ofrecían materia para una dilatada narración; pero se hizo tan reducido el número de jeroglíficos, por el corto espacio, en que se colocaron” (Cadena, 1767, pp. 40-41). Esta es la explicación que se ofrece para el ínfimo número de jeroglíficos que el libro de exequias describe. En los ocho jeroglíficos priman dos ideas básicas: por una parte, la vinculación del águila con cualidades femeninas que permiten su elección como *súmmum* de las virtudes deseables en una reina y, por otra, el águila como símbolo del triunfo ante la muerte. La primera sirve para representar a Isabel Farnesio en diversas facetas: como devota religiosa, como mujer inteligente que con “destreza, prudencia, y singular talento” supo ejercer tareas de gobierno, como madre prolífica y buena educadora de sus hijos y como mujer de firme carácter ante las adversidades (Cadena, 1767, pp. 34-38). La *écfrasis* de uno de los jeroglíficos describe “una hermosa águila con una corona a los pies en acción de volar hacia el sol”, escena que es interpretada como la renuncia de la fallecida reina al trono tras la abdicación en favor de su hijo, Luis I, y su dedicación a buscar el sol verdadero, Cristo, en sus ejercicios devotos en el retiro del palacio real de la granja de San Ildefonso (Cadena, 1767, pp. 34-35). En segundo término, el águila se convierte en el medio para expresar la derrota de la muerte y la consagración de la inmortalidad de la reina: un jeroglífico habría pintado a la muerte disparando una flecha contra un águila –la reina victoriosa– que se elevaba hacia el sol, pero que al errar el tiro atravesaba el corazón de una matrona, encarnación de España doliente (Cadena, 1767, pp. 32-33).

Las limitaciones de las exequias salvadoreñas son superadas en las que, también en homenaje a Isabel Farnesio, se celebraron en Santiago de Guatemala: *El sentimiento del alma, y llanto de la Monarquía de España...* (1768) de Miguel Fernández de Córdoba⁹⁷. Este libro constituye una de las más relevantes colecciones de emblemas guatemaltecos, gracias al amplio despliegue visual de cuarenta grabados que reproducen los jeroglíficos, más uno correspondiente al túmulo. El cargo de ministro comisionado recayó sobre el alcalde de corte Basilio de Villaraza Venegas, uno de los más antiguos oidores de la real audiencia y quien ya poseía comprobada experiencia en este tipo de encargos, pues había cumplido similares funciones con motivo de

⁹⁷ El libro carece de numeración de páginas, por lo que se la hemos asignado, contando para ello desde la dedicatoria con que se abre el texto.

los funerales de Fernando VI en 1760⁹⁸. Las primeras disposiciones del diligente funcionario fueron para nombrar oradores fúnebres, encargar a “la destreza de los más acreditados artífices la ejecución y adorno de la pira” y prevenir fecha para las exequias (Fernández de Córdoba, 1768, p. 29).

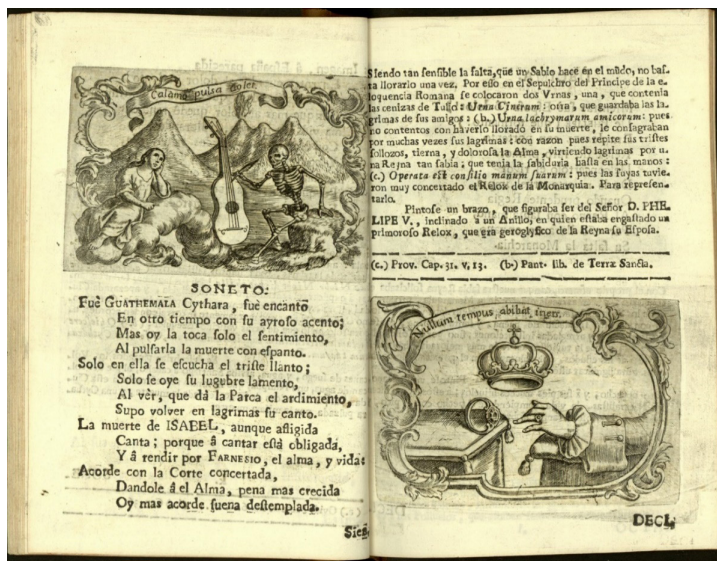


Ilustración 3.

Martín Fernández de Córdoba, *El sentimiento del alma, y llanto de la monarquía de España en la muerte de su Reina tres veces, la Señora Doña Isabel Farnesio* (1768). Real Biblioteca de España.

El túmulo, “un asombro de la vista”, fue situado en la catedral metropolitana y es descrito como un portento de armonía y de respeto a las reglas del arte y se destacan en él los símbolos del poder regio:

⁹⁸ Dichas exequias son las relatadas por fray Blas del Valle en *Simbólica oliva de paz, y piedad. Descripción del magnífico funeral, que el amor, y la lealtad previnieron a la tierna, y dulce memoria del señor Don Fernando VI El Justo, y Pacifico: cuyo suntuoso Túmulo, se adornó con los jerooglíficos que siguieron este hermoso Símbolo... a dirección del señor... Basilio de Villaraza y Venegas...* (1760).

En el centro del primer cuerpo estaba colocada la real tumba, cubierta con un majestuoso paño de terciopelo negro, guarnecido con franjas de oro, y sobre él dos cojines en todo iguales donde descansaban cetro y corona de oro. Al pie de la regia tumba, y en otros tres lugares proporcionados del túmulo, se colocaron cuatro inscripciones sepulcrales, que coronadas con las armas reales y las de esta nobilísima ciudad, en breves cláusulas descifraban las heroicas virtudes, que ennoblecieron a nuestra difunta REINA MADRE (Fernández de Córdoba, 1768, pp. 32-34).

La descripción del túmulo incluye una clara referencia al motivo ornamental que constituyó el principal desvelo del oidor Villaraza: el encargo de la composición de los jeroglíficos y símbolos a personas capaces de resaltar la gravedad y majestuosidad del túmulo y de expresar, mediante poemas y endechas, la “tierna expresión de los afectos” (Fernández de Córdoba, 1768, p. 29). Los cuatro primeros corresponden a “inscripciones sepulcrales” o epitafios en los que se representa a los estados que se vinculan de alguna forma con la fallecida soberana: España. Francia, Portugal, Parma, Nápoles, Sicilia, Saboya y, en representación del nuevo mundo, Guatemala. El cuarto epitafio muestra a una mujer, que se identifica con Guatemala, postrada llorando ante el volcán de Agua, con el volcán de Fuego al fondo y sobre él la imagen ecuestre de Santiago, elementos estos últimos que conforman el escudo de armas de la ciudad. Completan el grabado la muerte en el extremo derecho y las armas de España, pues como son “tan unas España, y Guatemala en las penas, razón era que se unieran de acuerdo común a lamentar sus desventuras” (ilustración 7) (Fernández de Córdoba, 1768, p. 41).

Aunque tanto estos epitafios como el resto de jeroglíficos se inspiran en las tradicionales fuentes emblemáticas europeas —se cita la obra *Magnum Theatrum Vitae Humanae* del belga Laurentio Beyerlinck—, la inclusión de elementos autóctonos del continente americano, apunta García Pérez (2010, p. 77), implica la producción de nuevas formas de representación. Esto no significa una ruptura de la lógica que preside la emblemática, pues los jeroglíficos de tema americano respetan su estructura fundamental. Sin embargo, este fenómeno sí da cuenta de la necesaria adaptación de esta práctica simbólica europea a las peculiares circunstancias comunicativas de los distantes dominios de ultramar. En este caso en particular, esas

circunstancias son el deseo de la élite guatemalteca de reafirmar sus vínculos de adhesión y lealtad hacia la metrópoli, lo cual redundaría en una consolidación de su propia posición de poder. Este afán se traduce, por lo tanto, en la referida irrupción de las marcas distintivas de la geografía y la heráldica de Santiago de Guatemala —los volcanes de Agua y Fuego y la imagen de Santiago— en la *pictura* de los jeroglíficos⁹⁹.

El resto del programa iconográfico, treinta y seis jeroglíficos, se ajusta, en términos generales, a las líneas maestras de la representación de la reina provenientes del repertorio emblemático europeo. Los jeroglíficos guatemaltecos proponen, como se estilaba en las exequias reales, un recorrido por las virtudes de la fallecida. A la exaltación de su prudencia, tolerancia y paciencia se unen otras virtudes de marcado tinte político, como la sabiduría y la inteligencia, propias de una reina a quien le correspondió desempeñar tareas de gobierno y que destacó como oportuna consejera. No podrían faltar tampoco las alusiones a su condición de devota y amante esposa, estrechamente vinculadas con sus dotes maternas. Varios emblemas, justamente, construyen la figura de la madre abnegada y educadora de sus hijos a partir de los símbolos animales de la osa, el pelícano, la paloma y el águila, todos ellos vinculados con el cuidado de sus crías¹⁰⁰. El papel materno de la reina es, como antes se ha apuntado, determinante para la continuidad dinástica y, por ende, la renovación del sistema político. La presencia del águila, uno de los más persistentes símbolos monárquicos, articula dos de sus atributos: su capacidad de mirar el sol, también vinculado con la realeza, y la vigilancia que desde las alturas ejerce sobre sus polluelos.

Referencias bibliográficas

- Beristain de Souza, J. M. (1980-1981). *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional* [1816-1819]. México: Universidad Nacional Autónoma.
- Berlin, H. y Luján Muñoz, J. (2012). *Los túmulos funerarios en Guatemala* [1983]. Guatemala: Academia de Geografía e Historia de Guatemala.

⁹⁹ Más adelante, otro emblema reproduce, con apenas variantes, esta iconografía: “Se descubrían pintados los volcanes de fuego, y agua, arriba Santiago a caballo, al pie del volcán de agua, una ninfa, que llorando representaba a esta ciudad al pie del volcán de fuego sentada la muerte, y una cítara pulsada por la misma muerte” (Fernández de Córdoba, 1768, p. 67). Dicho emblema, cuya imagen aquí se incluye, no presenta, sin embargo, la imagen de Santiago a caballo que le atribuye la descripción.

¹⁰⁰ García Pérez ha efectuado un análisis de este conjunto emblemático (2010, pp. 61-77).

- Cadena, C. (1767). *El triunfo contra la muerte de la real y generosa águila de España. Sentimientos tristes, que en las fúnebres exequias a la memoria de nuestra católica reina, y heroína Dña. Isabel Farnesio manifestó la muy noble ciudad de San Salvador en el reino de Guatemala. Sácalos a luz, y los consagra a nuestro católico monarca el Sr. D. Carlos III (que Dios guarde), el Sargento Mayor de la misma ciudad D. Agustín de Cilizia Velasco. Compuestos por el M. R. P. Fr. Carlos Cadena, del Sagrado Orden de Predicadores. Lector en Filosofía. y Doct. Teólogo en la real universidad de San Carlos de esta corte, y prior actual del convento de San Salvador. Año de 1767.* Guatemala: Imprenta de Sebastián Arévalo.
- Chartier, R. (1996). Poder y escritura: el príncipe, la biblioteca y la dedicatoria (siglos XV-XVII). *Manuscripts: revista d'història moderna* (14), 193-210.
- Díaz Freile, M. e Iturriaga, M. M. (1759). *El dolor Rey, sentimiento de N. Católico Monarca el señor D. Fernando VI, el Justo. En la sensible muerte de nuestra reina, y señora Dña. María Bárbara de Portugal. Pompa fúnebre, que a la memoria de esta heroína, dispuso en Guatemala, el Sr. D. Manuel Díaz Freile del consejo de S. M., su oidor, y alcalde de corte. Tristes endechas, que para llorar tan temprana desgracia, compuso el P. Manuel Mariano de Iturriaga de la Compañía de Jesús,* Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arévalo.
- Dighero, J. A. (1763). *El Panteón Real, fúnebre aparato a las exequias, que en la Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, se hicieron por el alma, y a la piadosa memoria de nuestra católica reina y señora, Doña Amalia de Sajonia.* Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arévalo.
- Fernández de Córdoba, M. (1768). *El sentimiento del alma y llanto de la monarquía de España en la muerte de su reina tres veces, la señora Doña Isabel Farnesio. Parentación lúgubre, y magnífica que en la Ciudad de Santiago de Guatemala se hizo... quien lo dedica a la soberana majestad de nuestro católico monarca el Sr. Don Carlos III. El Sabio...* Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arévalo.
- Franco Rubio, G. A. (2005). Bárbara de Braganza, la querrela de las mujeres y la educación de la femenina. En López-Cordón, M. V. y Franco, G. (coords.), *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica* (pp. 497-521). Madrid: Fundación Española de Historia Moderna.
- García Barranco, M. (2008). La reina viuda o la muerte del cuerpo simbólico. *Chronica Nova* (34), 45-61.
- García Peláez, F. de P. (1852). *Memorias para la historia del antiguo Reyno de Guatemala.* Tomo II. Guatemala: Establecimiento Tipográfico de L. Luna.
- García Pérez, F. J. (2010). Las exequias de Isabel de Farnesio en Guatemala, 1767-1768. *Imago. Revista de emblemática y cultura visual* (2), 61-77.
- González Cruz, D. (2007). Actitudes e imagen de las reinas en tiempos de crisis: la transición de los Austrias a los Borbones. En González Cruz, D. (ed.), *Virgenes, reinas y santas. Modelos de mujer en el mundo hispano* (pp. 73-104). Huelva: Universidad de Huelva.
- Kantorowicz, E. H. (1985). *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval* [1957]. Madrid: Alianza Editorial.

- Kramer, W. (coord.). (2018). *Libro Segundo del Cabildo de la çibdad de Santiago de la provincia de Guatemala començado a XXVII de mayo de MDXXX años*. Wellfleet: Plumsock Mesoamerican Studies.
- León Vegas, M. (2005). Honras fúnebres celebradas en Antequera en memoria de María Amalia de Sajonia. En López-Cordón, M. V. y Franco, G. (coords.), *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna.
- López Calderón, C. (2010-2012). *Magna Dei Parens Ac Virgo Est*: la apología Mariana a través de la emblemática en una letanía seiscentista. *Revista de Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património* (IX–XI), 82-107.
- López-Cordón Cortezo, M. V. (2007). Imagen y propaganda: de la reina cortesana a la reina burguesa. En González Cruz, D. (ed.), *Virgenes, reinas y santas. Modelos de mujer en el mundo hispano* (pp. 105-130). Huelva: Universidad de Huelva.
- Luján Muñoz, J. (2010). *Nueva antología de artículos de historia del arte, arquitectura y urbanismo*. Guatemala: s.e.
- Mínguez, V. (1995). *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Morales Folguera, J. M. (1991). *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- Moreno Cuadro, F. (1990). Aproximación a la influencia de Piero Valeriano en el Barroco efímero. *Lecturas de Historia del Arte* (2), 323-331.
- Pérez Samper, M. de los Á. (2005). La figura de la reina en la monarquía española de la Edad Moderna: poder, símbolo y ceremonia. En López-Cordón, M. V. y Franco, G. (coords.), *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica* (pp. 275-307). Madrid: Fundación Española de Historia Moderna.
- (2007). Las reinas de España en la edad moderna: de la vida a la imagen. En González Cruz, David (ed.), *Virgenes, reinas y santas. Modelos de mujer en el mundo hispano* (pp. 13-17). Huelva: Universidad de Huelva.
- Rodríguez Moya, I. (2013). La mujer-águila y la imagen de la reina en los virreinos americanos. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (4), 58-75.
- Sánchez Mora, A. (2015). *Literatura y fiesta en las márgenes del imperio: las relaciones de fiestas en Centroamérica, siglos XVII a XIX*. Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla.
- Valle, B. del. (1760). *Simbólica oliva de paz, y piedad. Descripción del magnífico funeral, que el amor, y la lealtad previnieron a la tierna, y dulce memoria del señor Don Fernando VI, el Justo y Pacífico: cuyo suntuoso túmulo, se adornó con los jeroglíficos que siguieron este hermoso símbolo... a dirección del señor... Basilio de Villaraza y Venegas... por el R. Blas del Valle del Orden de Predicadores*. Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arévalo.

Capítulo 20. Historia, memoria y reescritura en la literatura argentina

CLAUDIA DEL PRADO

Una de las características de la literatura argentina es la permanente lectura que hace de la Historia y de la realidad cultural del país. Desde el período decimonónico hasta la actualidad, los escritores de ficciones han invertido la mirada hacia el pasado, no sólo para cuestionar la historia mediata e inmediata, sino también para desmascararla como una forma de desdibujar las representaciones de lo real histórico que el discurso historiográfico tradicional ha mostrado dentro de los estatutos de veracidad.

Recordemos que en el siglo XX, a raíz de los estudios filosóficos desmitificadores iniciados por Friedrich Nietzsche y continuados posteriormente por Michel Foucault, y de los cambios vertiginosos producidos en las mentalidades y en las sociedades posmodernas, la Historia, comprendida como una disciplina científica dentro de las ciencias humanas y /o sociales, se ha visto desprovista de las certezas y de los saberes unívocos sobre los cuales se constituyó académicamente durante el siglo XIX.

Nietzsche y Foucault, consideraban que la Historia Tradicional pretendía juzgarlo todo según una única verdad, según una idea fija construida por los historiadores en base a totalidades absolutas que fueron encadenándose en el movimiento lineal y continuo del tiempo. Se trata de una perspectiva histórica que estos filósofos ponen bajo sospecha porque su impulso para mostrar la verdad no posee una existencia lógica que la sustente ya que está basada en el vacío, en tanto surge de las arenas movedizas de un origen situado en la imaginación del hombre, en la capacidad radical e innovadora de la mente humana para crear ficciones, metáforas, analogías y modelos.

Además, en determinadas épocas y contextos, detrás de cada verdad, como principio que se considera cierto e innegable dentro del pensamiento del hombre, se agazapa algo oculto, algo de lo que hay que sospechar porque la conjetura obliga a pensar que las cosas no son como parecen ser y el lenguaje no dice exactamente lo que dice, sino que conlleva y comunica otros sentidos, los cuales trascienden los planos sintagmáticos y los niveles denotados para hallar cabida en niveles más profundos subyacentes en los planos paradigmáticos.

Estos pensadores, maestros de la sospecha, reivindican entretanto, el sentido histórico de lo que ellos llaman “la Historia Efectiva” debido a que esta resulta mucho más útil para el conocimiento del hombre porque rompe con la cronología, provoca tajos en el tiempo, en los sucesos y en la vida, e introduce en los intersticios de la Historia, lo discontinuo, las dispersiones y las diferencias.

Lo que hace este nuevo enfoque histórico es proponer el abandono de la ilusión de inmutabilidad para desplazar el foco de atención hacia otros paradigmas, liberados de toda pretensión cientificista, a los efectos de aproximarse a una reconstrucción de la Historia, cuya reelaboración de acontecimientos pasados deconstruya lo deimonónico, desenmascare las fuentes tradicionales, y descarte una supuesta y única identidad de los hechos.

Esta forma filosófica de comprender y abordar la historia, genealógicamente dirigida¹⁰¹, intenta revelar las discontinuidades que atraviesan a la humanidad, sin dejar de resaltar los sistemas heterogéneos que interactúan en la dinámica social. En otras palabras, Foucault toma de Nietzsche el método genealógico e indaga en la historia para repensarla desde la transgresión y la reconstrucción, y proponer, mediante la relectura y reescritura de los sucesos históricos, una “contra-historia” que transgreda lo tradicional, lo pre-establecido y brinde el derecho a la rebelión con el objeto de subvertir las nociones estáticas del saber y de la verdad, las cuales son siempre imprecisas y desiguales porque emanan de los espacios privilegiados del poder. Lo que significa que quienes manejan el sistema hegemónico poseen las herramientas, los medios y la libertad para tergiversar la historia y manipular la verdad.

¹⁰¹ La Genealogía para Friedrich Nietzsche constituye una metodología de investigación que le permite mirar al pasado para descubrir que es allí en donde se asientan las colmenas del conocimiento. Esta metáfora hace referencia a que no existe un único saber, todo lo contrario, este está sujeto a la construcción del hombre y a las diferentes interpretaciones que cada uno hace de la historia. De esta manera, relativiza y pone bajo sospecha la noción de origen como el espacio ligado a la verdad como esencia única e inamovible.

La propuesta de Foucault dará paso al surgimiento de una “contra-memoria”, opuesta a la oficial que revalorice las diferentes voces culturales, tanto de los dominadores del poder político y económico como de los dominados; así también, el rescate de esta memoria marginal posibilitará la conjunción de idiosincrasias diversas, altisonantes, de víctimas y victimarios que fueron partícipes de los innumerables procesos colectivos de la experiencia humana.

Por lo tanto, frente a una política centralista y totalizadora, el trabajo genealógico instala vínculos laterales; el mismo teje un sistema de redes con bases populares en el que examina lo visible e invisible, lo presente y lo oculto a fin de despejar las brumas, quitar las máscaras y romper con las jerarquías con el propósito de mostrar que la historia es una máquina poliédrica constituida por visiones antagónicas y versiones de actores sociales que forman parte de la movilidad social y de las transformaciones de los fenómenos históricos y culturales. Lo que nos permite comprobar que la producción de la historia fue sufriendo sus transformaciones hasta convertirse en una escritura caleidoscópica compuesta por miradas hegemónicas y periféricas.

De esta manera, ante los nuevos contextos y los paradigmas ideológicos, la Historia debió replantear su legitimidad, su compromiso con el mundo contemporáneo y principalmente con su capacidad para transmitir los conocimientos y para actuar. Asimismo, la validez del saber histórico y la responsabilidad de los historiadores respecto de los acontecimientos fueron modificando el sentido de la información y las prácticas historiográficas.

Uno de los cambios fundamentales muestra que la historia ya no está construida desde un solo lugar de enunciación sino que promueve tanto la investigación de las fuentes tradicionales, como así también la incorporación de voces que forman parte del conglomerado socio-cultural.

Pues, como lo expresa Edward Carr, en su libro: *¿Qué es la Historia?* (1993), el sujeto que enuncia los hechos del pasado no es un individuo abstracto, sino concreto, inserto en un contexto determinado, y por su misma posición ideológica y social, selecciona el material con criterios propios; este interpreta y narra los acontecimientos de acuerdo con su relectura, a su horizonte de expectativa y a la intención comunicativa en cada situación enunciativa, en la cual no descarta la posibilidad de proponer nuevas formas de pensar y comprender la historia, rescatando la condición del hombre con sus

identidades y diferencias. Lo que implica hacer hincapié en dimensiones más amplias que contemplan a la existencia humana con sus vivencias cotidianas, públicas y privadas.

El pasado es comprendido a través de la óptica de un presente en el que intervienen intereses actuales y distintas circunstancias políticas y culturales que afectan, y en muchos casos modifican, las formas de enunciación. En medio de una red de discursos que interactúan en la sociedad, el historiador revisa los archivos, lee los documentos, los selecciona, los compara, pone en duda su objetividad, los manipula, los hace dialogar con otras fuentes testimoniales, y finalmente elabora una narración; la misma consiste en una recreación de los hechos que responde a planteos de problemas y formulación de interrogantes en la mente del historiador y no a la acumulación erudita de conocimientos o a la mirada centrada en la periodización lineal y arqueológica de la historia.

Por lo tanto, en estos procesos narrativos para textualizar un acontecimiento, nos preguntamos: ¿qué diferencia separa a la historia de la ficción, si ambos formatos textuales narran? Al respecto, Paul Ricoeur (1999) aclara que el discurso histórico y el discurso ficcional contribuyen a describir o a redescubrir la condición histórica del hombre; sin embargo, difieren en el alcance y en la pretensión referencial, en las formas de abordar el pasado y en la concepción sobre la verdad.

La modalidad que cada discurso asume para dar cuenta del pasado, responde a intereses y a procedimientos de organización textual que caracterizan tanto a la teoría de la historia como a la teoría de la literatura respectivamente, aunque no se descarta que ambas intenden y logren iluminarse recíprocamente.

Para Ricardo Piglia, la historia y la ficción constituyen dos formas antagónicas que hablan sobre lo mismo; no obstante, según su criterio, en un lugar se dice lo que en otro se calla.

De esta manera, la literatura surge como respuesta a las acciones y a los discursos producidos desde el poder, cuyas ideologías y usos lingüísticos moldean la identidad de una nación a través de la manipulación y distorsión de la historia y de la memoria colectiva.

Sin lugar a dudas, el Estado construye la historia desde una perspectiva particular con estrategias enunciativas que no sólo ficcionalizan la realidad sino también encierran ciertas situaciones y momentos claves que vive la sociedad.

En Argentina, esos silencios inherentes al discurso del poder que la historia oficial supo mantener ocultos, generaron reacciones des-

mitificadoras por parte de los intelectuales quienes utilizaron la narrativa ficcional para desenmascarar las verdades soterradas desde el ámbito gubernamental.

Proponen, entonces, una mirada disociativa para mostrar múltiples perspectivas en torno a un mismo acontecimiento. Realizan en las tramas literarias, una construcción polifónica de historias fragmentadas que se entrecruzan entre sí, y de manera caleidoscópica reescriben la historia oficial. Esta reformulación de la historia en la literatura cobra relevancia porque la ficción funciona como espacio de denuncia de los múltiples abusos sufridos y de la corrupción que han vivido los ciudadanos en Argentina.

Observamos, en consecuencia, que a la univocidad de la historia se le opondrá la plurivocidad de la narración literaria con la proliferación de voces, testimonios y puntos de vista marginales, es decir, miradas periféricas y pluridireccionales que deconstruyen la versión oficial, desplazan del centro las hegemonías discursivas y reincorporan otros sentidos a los hechos ocurridos en el pasado, para actualizarlo y resignificarlo.

En la década del 80, durante un período oscuro que vivió el país, con fuertes enfrentamientos sociales, crisis, muertes, violencia, desapariciones, violación de los derechos humanos y de la libertad, y el aniquilamiento de la cultura y de la identidad de todos los argentinos, los intelectuales, entre los que se encontraba Piglia, se preguntaron: “¿existe una historia?” Sí, seguro que sí, todos coincidieron en la misma afirmación y más aún hoy, en el siglo XXI, todos los ciudadanos argentinos coincidimos en que la historia mediata e inmediata constituye un importante espacio de reflexión que permite explicar el presente y afianzar los cimientos para la construcción de un futuro mejor. Sin embargo, el problema radica en comprender desde dónde estuvo y está siendo contada dicha historia y cuáles son las formas más adecuadas para interpretarla.

Si la historia fue escrita desde la perspectiva de los vencedores; esta situación admite pesar que existe otra historia: la de los vencidos.

De allí que Piglia, comprometido con la historia y con la política, apela a una escritura cifrada para textualizar la realidad angustiante y de inestabilidad que imperaba, y publica en 1980, una de las novelas más significativas de la época: *Respiración Artificial*, precisamente porque en un contexto convulsionado la literatura operó como la contra cara de la escritura emanada desde el poder. La misma se erige como un espacio de confrontación con intencionalidades cla-

ras: expresar un discurso reaccionario, atento a revelar una postura ideológica diferente que denuncia la acción y el pensamiento de una época.

De este modo, la novela se organiza desde una zona indeterminada en la que se conjuga la historia, la política y la ficción. Su interés se basa en la reconstrucción del pasado, en cuya elaboración, el sujeto que enuncia hace explícita la indagación crítica del discurso oficial de la historia argentina.

Acontecimientos y procesos que conforman el pasado nacional se presentan entonces, como enunciados a reinterpretar y a reescribir mediante la implementación de nuevos mecanismos de decir, en donde se apela a la clausura de una única verdad y se pone en tela de juicio la objetividad del documento histórico. Desde esta perspectiva de cambio, la novela presenta una modalidad discursiva compleja en cuyos cruces interdiscursivos y genéricos entran en conflicto otras miradas, otras voces y rumores sociales que contrastan con la univocidad del Estado. Asimismo, como relato contra-ideológico y metacrítico, somete a la escritura ficcional a una lectura reprobatoria de lo que ha sido expresado por el discurso historiográfico. Por lo tanto, con el fin de revisar y denunciar sus hegemonías, pone en crisis el orden de la representación y de lo representado propios de la Historia, donde contempla tanto la historia oficial como así también a la historia tradicional y a la familiar.

En esta operación para reconstruir los fragmentos sueltos de la historia a través de la ficción, el sujeto que organiza la trama junto con otros personajes que intervienen, cuestionan los lugares de enunciación: quién dice, cómo lo hace y en qué circunstancias. Relativizan además el saber historiográfico, no porque no haya una pretensión de autenticidad, sino porque constituye una práctica social susceptible a transformaciones y desplazamientos semánticos de acuerdo con las distintas interpretaciones y a los contextos de producción.

La función específica de esta metadiscursividad es la de desenmascarar, por medio de la reflexión, el carácter ficcional de todo discurso en tanto que relato construido con palabras está mediado por marcas ideológicas y subjetividades de quien lo enuncia. En este sentido, tanto el discurso historiográfico como el discurso de ficción son formas reescriturarias; enunciados que se rehacen a partir de escrituras previas y llevan implícitas las huellas de lectura y de reinterpretación.

Años más tarde, siguiendo la estrategia de leer el país con su historia, sus memorias y sus genealogías, Piglia busca en la literatura,

nuevas formas de expresión, desplazadas tanto semántica como estéticamente, con el propósito de cuestionar el discurso unificado y autoritario del poder, y representar desde diversas perspectivas la Argentina del momento: un amplio y complejo territorio que yacía en pedazos.

Un país devastado que muestra sus ausencias, que reclama lo que se ha perdido. Así escribe en 1993 *La ciudad ausente*, una novela que trabaja con lo soterrado, con lo que ha sido borrado y con lo que está por venir. Asimismo, propone una escritura literaria que revela profundas preocupaciones: “¿Cómo narrar los hechos reales a través de la ficción?”, “¿cómo narrar la historia del país?”, “¿cuáles son las posibilidades del lenguaje para hacer presente lo ausente y expresar los horrores vividos en Argentina?”

La “noción del límite” que plantea Piglia, pone en cuestión la insuficiencia del lenguaje para expresar la verdad. De hecho, la experiencia del horror vivido durante la represión y el autoritarismo de los gobiernos militares fue tan fuerte que parece casi imposible representarla mediante las palabras. Como si el lenguaje tuviera un límite, trazara una frontera entre la simple información y el inmenso vacío que genera el silencio. Entonces, surgen una y otra vez los mismos interrogantes: ¿Cuáles son los alcances de la literatura y la posibilidad del lenguaje para textualizar el mundo que lo circunda?

A raíz de tales cuestionamientos, uno de los tópicos de discusión tiene que ver con las conexiones entre la política y la literatura, en donde el uso del lenguaje adquiere un protagonismo esencial; lo más importante nunca se nombra, dice Piglia en reiteradas oportunidades. La escritura de ficción debe preservar el arte de la elipsis, trabajar con la alusión, con la condensación y con el sobreentendido. Este procedimiento literario de lo elidido y de lo no dicho, requiere un lector que resignifique permanentemente el contexto cifrado; que comprenda que existe una verdad implícita en el uso y en la representación del lenguaje cuyas proyecciones se extienden más allá del plano del enunciado. Se trata de ir al otro lado, cruzar la frontera discursiva y encontrar, en medio de un universo múltiple de sentidos, el otro texto que se oculta dentro del texto.

Con las mismas estrategias narrativas, enunciacionales y discursivas, saltos témporo-espaciales, incorporación de voces e implementación de lenguajes estratégicos y disimulados, Ricardo Piglia publica en el año 2010 *Blanco nocturno*, una novela fragmentada, elaborada a partir de una multiplicidad de géneros, registros, anécdotas fami-

liares e historias de vida en un pueblo, con crímenes y corrupciones, en cuya densa trama narrativa, el sujeto construye un entramado de filiaciones con el fin de mostrar que en medio de la oscuridad, de lo nocturno de la historia argentina, existe una luz, un blanco, un destello capaz de desnudar identidades e iluminar a todo un pueblo y a una época.

En este sentido, como novela que aborda el pasado, la escritura ficcional recurre a la estrategia de la deconstrucción y reconstrucción fragmentaria para insertar el trabajo con el archivo y hacerlo interactuar con otras variantes genéricas y discursivas, como ser las notas de un diario, los discursos literarios, científicos, sociales y culturales, con el objeto de presentar otros saberes, otras conciencias, otros testimonios, los cuales constituyen valiosas experiencias de vida de quienes la vivieron y la padecieron.

En los mundos ficcionales y laberínticos que construye, confluyen el arte y la vida, el pasado y el porvenir; allí se encuentran relatos que dicen lo indecible, historias que materializan pérdidas, ausencias y cicatrices como consecuencia de hechos vividos durante los períodos de represión. Las mismas reclaman simbólicamente restitución en el presente a partir de un sujeto que explora en la memoria del pueblo, se compromete y lucha por su preservación.

En conclusión, la interpelación al pasado y la reivindicación de las voces silenciadas con sus pensamientos y sentimientos implican una voluntad de oposición ante las imposturas del poder oficial. Piglia se suma a este gesto de reconocimiento y propone un proyecto posdictatorial, genealógicamente dirigido, que abra los archivos de la memoria, relea sus contenidos y reconozca que son producto de experiencias vividas, adquiridas y, en muchos casos, sufridas por la intervención de las dictaduras militares; por lo tanto, desde su posición como intelectual, con la autoridad que le concede, deja en claro que el rescate de la memoria le permite iniciar una actividad crítica y literaria en contra del olvido, si así no lo hiciera, estaría negando el pasado de los argentinos.

Porque la experiencia nos dice que los pueblos que olvidan su pasado y la triste historia vivida, están condenados a repetirla.

Referencias bibliográficas

- Carr, E. (1993). *¿Qué es la Historia?* Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Foucault, M. (2001). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- , (1998). *Genealogía del racismo*. Argentina: Editorial Altamira.
- , (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Nietzsche, Friedrich. (1990). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Editorial Tecnos.
- , (1972). *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editora.
- Piglia, Ricardo. (2010). *Blanco Nocturno*. Barcelona: Anagrama.
- , (1994). *Respiración artificial*. Argentina: Seix Barral.
- , (1992). *La ciudad ausente*. Argentina: Sudamericana.
- Ricoeur, Paul. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.

Capítulo 2 I. Literatura y violencia en América Latina desde una perspectiva comparativa. México y Colombia siglo XX. Algunos ejemplos

JORGE ENRIQUE MANTILLA

1. Introducción

La violencia y la literatura tienen una relación íntima, compleja, prolongada y multifacética en América Latina. El presente ensayo despliega un recorrido histórico de esa interacción entre violencia y novela en México y Colombia en el Siglo XX. Hacer evidente esa relación y desentrañar sus particularidades significativas desde una mirada abierta, panorámica y contextualizada es un pendiente en el ámbito de los estudios literarios. Partimos de la consideración de la narrativa desde una visión de conjunto: textos literarios de diversa estructura formal y estética en los que subyacen diversos tipos de violencia como elementos articuladores de la obra literaria cognados a procesos históricos y socio-culturales referidos a interacciones y fricciones de la vida privada o pública, luchas entre facciones, grupos y clases sociales en contextos locales, regionales o nacionales. Por la abundancia extraordinaria de estas obras nos detendremos en el análisis de algunos ejemplos paradigmáticas, siempre con la intención de develar el papel articulador de la violencia en la construcción narratológica. Inicialmente se definen los conceptos y las categorías de análisis y se comparan novelas y conflictos en México y Colombia, dos países hermanos enfrentados a múltiples formas de violencia interna y a una significativa e importante novelística durante el siglo XX.

Desde el punto de vista teórico se discute lo planteado por Ariel Dorfman en su obra *Imaginación y violencia en América*, publicada en 1972. Se trata de una colección de ensayos que por su semántica nos deja de frente ante nuestra violencia endémica y esas encrucijadas históricas que se han diluido con más violencia y que como madres de esta tragedia generan otras violencias más crueles y desafortunadas que las anteriores.

Dorfman aterriza en conclusiones difíciles y ciertamente discriminatorias que tienen que ver con esa vieja concepción de la violencia como algo natural y originario de nuestros pueblos, culturas y sociedades latinoamericanas, la vieja concepción del salvaje y bárbaro americano. Dice Dorfman que: “En América la violencia lo escoge a uno desde que nace, y lo que debemos determinar es cómo la utilizamos. En Europa, la violencia existe porque yo soy ‘libre’, se supone que hay un yo ajeno a la violencia, capaz de decidir frente a ella, diferenciable y aparte. En América la violencia es la prueba de que yo existo”. Pero Dorfman va más allá de toda prueba y de todo destino analítico estableciendo la equivalencia entre violencia y naturaleza del hombre Americano y entre violencia e identidad nacional. Para Dorfman nacemos en la violencia, sabemos que existimos por la violencia y la forma de resolverlo es también la violencia.

En concreto Ariel Dorfman afirma que la violencia en América Latina “[...] se advierte en cada página escrita en nuestro continente, esas páginas que son como la piel de nuestros pueblos, los testigos de una condición siempre presente”, esa condición se comprende es siempre la violencia.

Retomando al ya paradigmático trabajo de Ariel Dorfman, Karl Kohut trabajó la violencia política a partir de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Karl presenta las definiciones de violencia desde la filosofía política, se proyecta a una fenomenología de la violencia en la literatura latinoamericana y concluye con una reflexión sobre la violencia en la literatura de ficción centrándose en la presunta naturaleza violenta del mundo real latinoamericano, la violencia del estado y la violencia ejercida por la resistencia. Karl Kohut no acepta todos los planteamientos de Dorfman sobre todo aquel que tiene que ver con esa casi naturalidad del ser violento hispanoamericano. Para Karl Kohut la violencia es también una fuente de la literatura europea y citando al novelista francés Marc Petit con la precisión del rayo afirma “[...] la violencia, incluso el horror no han dejado de estar en el corazón mismo del arte”.

Por otra parte Karl Kohut plantea dos hipótesis interesantes que en principio dan mayor comprensión del problema. Dice, 1) si bien la presencia de la violencia como elemento definidor de la literatura latinoamericana del siglo XX tiene sus raíces, sin duda alguna, en la realidad política e histórica del subcontinente, es decisiva la sensibilidad particular de los escritores e intelectuales ante ella; 2) por lo menos en la literatura del Boom y el Pos boom, el tema de la violencia se diversifica y cambia, según los distintos países y según la época, tanto en la fuerza de su presencia como en su presentación literaria.

No hay duda de que las hipótesis de Karl parecen contener la respuesta a la caracterización de la violencia como una naturaleza propia y definitoria de nuestra literatura. Al leerlas detalladamente obtenemos cierta certeza de que esas razones políticas e históricas son el origen de la violencia real que se proyecta sobre la obra literaria dejando su marca indeleble. A pesar de esa certeza con la que Karl Kohut desarrolla el argumento para sustentar sus hipótesis, quedan hojas sueltas, pues lo que apunta el autor referido sucede en todas las literaturas del mundo.

Dicho en otras palabras, las hipótesis de Karl Kohur adolecen de una valoración autoral del texto literario y, por tanto, presenta la obra como un depósito de hechos y acciones violentas. Para esta investigación, lo planteado por Kohur lo damos por un hecho que tiene que ver más con la dimensión contextual de las contradicciones socio-políticas de la lucha de clase, los conflictos étnicos y los procesos de descolonización que con la obra literaria misma, donde el autor es el sujeto creador que interactúa desde su cognición con la violencia en un plano estético. En la obra literaria, la violencia y sus características e intensidad son una decisión del autor y constituye una lectura de la violencia real. De hecho en la sociedad misma la violencia real nunca es igual a la percepción de la violencia.

Por tal motivo, decidimos estudiar la violencia en el *hecho literario* en su acepción amplia que abarca “[...] lo que se entiende habitualmente por obra, pero también lo que acontece entorno a la obra –contexto, público–, lo que la precede –antecedentes, autor–, y lo que la sigue –la recepción, sus influencias” (Meletinsky, 2002, p. 17). Esta decisión de considerar en nuestro estudio el *hecho literario* deviene también de que el autor puede tener una mayor o menor grado de emancipación de la realidad de la violencia o bien de su percepción. Igualmente el autor puede tener una mayor o menor distancia diacrónica y espacial de la violencia real y su percepción.

Como el interés es estudiar la violencia desde el hecho literario, resultan fundamentales aquellos textos y novelas en las que la violencia es el paradigma sobre el cual se construye la textualidad y la novela en América Latina. Por supuesto son también de interés crítico algunas novelas –narco novelas–, en las que la violencia predomina en condiciones textuales o discursivas des-socializadas y des-articuladas del conjunto social y de la propia estética literaria latinoamericana.

El recorrido histórico será desde el periodo colonial que resulta sustancial antecedente para la comprensión del fenómeno de la violencia en la literatura. La hipótesis operativa de esta reflexión documentada parte de la consideración que la violencia de la primera mitad del siglo XX en América Latina y particularmente en México y Colombia es un subproducto del trasfondo cultural colonial. Se rastrea desde crónicas, textos documentales archivísticos y por supuesto la literatura del largo y dilatado periodo colonial.

Por razones que se originan en nuestras riquezas naturales y la fuerza trabajadora de nuestros pueblos aborígenes, los procaces españoles arremetieron con la espada y el caballo de forma tan atroz como in narrada: pueblos, gobiernos, autoridades, tierras, imágenes religiosas, espacios públicos y privados, la vida social y cultural toda de los pueblos cayeron bajo el poder de un reino tiránico y despótico que supo hacer cómplice del saqueo y genocidio a los escritores e intelectuales de la época de tal forma que es difícil encontrar el material para la investigación.

Ensangrentadas las aldeas y ciudades indígenas solo quedaban encendidos los gritos del odio bajo el yugo de encomenderos y autoridades coloniales corruptas. De ahí entendemos dos cánceres que nos consumen diariamente y que vienen desde tan lejos en el tiempo como trasfondos culturales del colonialismo español: la corrupción y la violencia.

Permítaseme un solo ejemplo para que se comprenda a cabalidad el sustento de la hipótesis general de la investigación. En la famosa Crónica de Chac Xulub Chen escrita por un indio maya en el siglo XVI, se lee, en carácter de denuncia, la articulación entre poder, violencia y corrupción:

A saber, 1553 años fue el año en que vino el Oidor Tomas López aquí a la tierra de Yucatán. A saber, vino de Castilla y llegó como mensajero de nuestro gran príncipe y rey, el que reina en Castilla, a protegernos de las manos de los españoles. Y puso término a que nos quemaran los

españoles; y puso término a que nos mordieran los perros. Y comenzó a poner príncipes de pueblo en pueblo. Y aquí dio la vara y aquí dio la medida de los nuevos tributos por la tercera vez. Cuando comenzó el tributo para los españoles, mantas, cera, pavos silvestres, maíz, cubos, sogas, sal de espuma, chile, frijoles, habas, ollas, comales y cantaros nosotros llevábamos, atentos al tributo, a nuestros amos, los señores extranjeros. Y era lo que nosotros pagábamos antes de que el Oidor diera la declaración de la cantidad... (Pérez, 1936, p. 33).

Logradas en América las independencias del imperio español no pudimos conformar esas naciones nuevas con hombres distintos. Eran los mismos –ahora orgullosamente criollos– la misma iglesia y burocracia y la milicia colonial atajaban el surgimiento del hombre americano, del hombre nuevo para las nuevas naciones. Resulta curioso estudiarlo y comentarlo hoy porque nuestras naciones escogieron para su gobierno interior sistemas republicanos y representativos pero éramos en realidad absolutamente antidemocráticos, racistas, clasistas y manteníamos en nuestras mentes dos ideas nefastas para la construcción de las nuevas repúblicas recién liberadas: la idea de la superioridad de Europa y nuestra minoría de edad y el desprecio al trabajo. Qué curioso, el trabajo, lo que sabemos hoy dignifica a la persona humana y es una fuerza en la dirección a su libertad. El trabajo y el sudar en el trabajo eran entonces acciones degradantes y por tanto propias para los indígenas y los negros esclavos.

Las revoluciones de independencia y los posteriores conflictos entre criollos, entre criollos y mestizos y las fricciones étnicas entre criollos, mestizos, indios y negros, conflictos enmarcados en razonamientos filosóficos y teóricos que dividieron a la población entre civilizados, barbaros y salvajes y que facilitaron el despojo de grandes territorios por medio de la fuerza y otras formas de violencia expresadas en la parcialidad jurídica, la negación del otro, las prácticas antidemocráticas y la continuación y agravamiento de la corrupción que venía desde la colonia y se consolidó en el siglo XIX como una “habilidad” negativa y una práctica cultural de abuso de poder y violencia. La subyugación de las mayoría por medio de la esclavitud o la servidumbre por endeudamiento a los sistemas de plantación, los conflictos mineros y en las primeras industrias, y los conflictos de las élites conservadoras y liberales o centralistas y federalistas y el carácter puramente extractivo de la economía pospusieron la mo-

derización de la sociedad y generaron indescriptibles atrasos en la educación, la salud y las condiciones de vida de la casi totalidad de la población afectada, también acosada y utilizada en conflictos armados de gran envergadura de violencia rural o urbana. Particular mención merecen el bandolerismo y el caciquismo. La identificación textual de todo este cúmulo de formas de violencia durante el siglo XIX y su análisis discursivo y contextual permiten visualizar la conformación de elementos, grupos y sociedades locales y regionales que hicieron del ejercicio pleno y sistemático de múltiples formas de violencia un mecanismo del “progreso”. Durante el siglo XIX, las grandes mayoría compartían la nacionalidad que en términos reales no conllevaba derechos pues por medios de compulsión caían en el mundo de las obligaciones desmedidas en horarios laborales y en sacrificios físicos y psicológicos al servicio de quienes los despreciaban y vilipendiaban.

Nuestro siglo XIX, no es el siglo de los inventos como lo fue para Europa y Norteamérica, el pujante siglo XIX para ellos, fue para nosotros una herida más en nuestro cuerpo desaliñado. Surgieron sí voces, grandes voces, que desde la literatura, el ensayo y la política quisieron darle rumbo al caos pero fueron acalladas con aplausos y dádivas o aplastadas en el tormento. La grandeza y la euforia de la independencia fue muriendo entre tiranos, caciques, gamonales, bandoleros, hacendados dueños de tierras y de vidas. Hubo quienes tenían en su poder 6 millones de hectáreas en las que vivían y trabajaban bajo el sistema esclavista cientos de miles de hombres, mujeres y niños que se agregaban al inventario de la hacienda con las mulas, los caballos y otros semovientes. Aquí, allá y acullá los pueblos desposeídos de lo más mínimo manifestaban su indignación, porque era mucho el sufrimiento y el despojo. De este siglo XIX que nos resistimos a ver bien, a estudiar bien, y comprender en su totalidad, sacamos nuestras banderas y los partidos políticos.

Surge en ese contexto decimonónico, después de guerras fratricidas, gobiernos que duraban unas horas, un día o meses; electores analfabetos diezmadados por la pobreza de su realidad que votaban con la mano de su amo en el ánfora de los engaños. Me refiero a la más burda e ilegítima ficción democrática, la ficción de las leyes y la ficción de los hombres ante la ley. Eso fue para nosotros el siglo XIX: el siglo de la ficción democrática. Aprendimos a mentirnos a nosotros mismos y a creer que nuestros engaños eran verdaderos, porque las leyes en su frágil existencia se tornaban mansas y quebra-

dizas para unos y brutales para otros. Por ejemplo, el gobierno del autócrata y dictador Porfirio Díaz en México gobernó de 1876 hasta 1911 cuando la ley permitía periodos de 4 años y proclamaba la no reelección. Paralelo a esta violencia política, a un hombre del pueblo que orinaba en la calle se le aplicaba forzosamente 50 pesos de multa (equivalente a 3 años de salario) o 6 meses de cárcel. El general Porfirio Díaz estableció la paz, pero la paz de los cementerios como dirían los hermanos Flores Magón en su periódico *Regeneración* fundado en la ciudad de México, en 1910. Del positivismo porfiriano matizado en el lema de su afrancesado gobierno, Paz y Orden, nos quedó la obra *Los Bandidos de Río Frío* de Manuel Payno publicada en Barcelona en 1891. La contradicción era en sí una violencia simbólica y de recursos. Un México de los Palacios y las grandes haciendas, proyectando al mundo un país de sueño europeo; del otro lado, en agónico contraste los cientos de miles de arrapiezos y descamisados cargando una furia siega que estallaría en la Revolución Social Mexicana de 1910.

En Colombia desde la independencia misma surge la violencia como factor predominante de dominación y poder y no va a cesar durante todo el siglo XIX y XX, con algunos periodos de relativa paz. Estas guerras del XIX generaron en Colombia una persistente escasez de trabajadores por lo que el comercio inhumano de africanos esclavizados alcanzó niveles escandalosos. Las élites criollas herederas de la riqueza acumulada por los encomenderos mantuvieron su poder con mano dura y las luchas violentas fueron provocadas por las facciones políticas que representaban esa élite: los conservadores y liberales.

La novela *La María* de Jorge Isaac, obra clásica de la literatura romántica hispanoamericana, publicada en 1867, narra el amor trágico entre María y Efraín y suelo leerla de una forma distinta. Leo lo que no dice la novela. Jorge Isaac fue hijo de George Henry Isaac, un judío inglés procedente de Jamaica, que se instaló primero en el Chocó, zona de la africanía colombiana, donde se enriqueció con la explotación minera aurífera y el comercio con Jamaica, más adelante tuvo bajo su dominio más de 12 500 hectáreas en el fértil valle del Cauca distribuidas en tres haciendas, “La Manuelita”, “Santa Rita” y la “Hacienda Paraíso” en donde se desarrolla la novela. La novela es tan ajena a la realidad social como la mirada de las élites conservadoras y liberales dueñas del poder político que solo miraban hacia abajo para involucrar al pueblo en sus conflictos y que estos

acabarán a machete limpio por el solo plurito de ser conservadores o ser liberales. Los negros apenas aparecen en la novela, su vida, su angustia humana, la lejanía de su tierra natal, África, son opacas o inexistentes en la novela. La familia de Efraín y María dignos representantes del sector conservador de la sociedad.

En México, la violencia del siglo XIX tenía también un componente social y económico, pero también étnico. En Colombia los grupos étnicos mayoritarios fueron prácticamente extintos, desplazados o asimilados porque la migración española fue alta motivada por la rapiña del oro del cual Colombia es el segundo productor mundial. En México dos guerras étnicas dejan huella en el siglo XIX: la guerra contra los yaquis para despojarlos de los fértiles valles de Sonora y la Guerra de Castas en Yucatán entre blancos y mayas.

El inicio del siglo XX en México y Colombia fue particularmente violento, pues se vio marcado por graves conflictos internos armados que generaron una abundante literatura. En México, la Revolución Social Mexicana tiene una extraordinaria producción literaria de temática rural asociada a la lucha armada al igual que en Colombia en donde la guerra de los Mil Díaz y sus continuas oleadas de violencia armada son conocidas por los historiadores como el periodo de la *violencia en Colombia*. En ambos casos la producción literaria fue contemporánea a la lucha armada o posterior a los acontecimientos que cimbraron las estructuras sociales y generaron verdaderas crisis de subsistencia.

Más adelante vendrían conflictos derivados de las luchas sindicales, campesinas y estudiantiles de la década de los sesentas y setentas y el abordaje literario para el tratamiento de problemas también violentos y de vieja data que no habían sido ampliamente trabajados como hechos literarios pero que implicaban una gran violencia como la marginación de la mujer, el indigenismo, el caciquismo y la pauperización, las periferias urbanas en los contextos de la vida política y cultural. Desde luego que es necesario aclarar que pasada la fase armada de la Revolución Social Mexicana, la violencia en México baja a niveles ínfimos respecto a Colombia en donde persiste por diferentes causas en niveles altos y graves.

2. Leyendo la violencia en la literatura latinoamericana del siglo XX. El caso de México y Colombia. Algunos ejemplos

A cinco años de iniciada la lucha armada de la Revolución Social Mexicana, brilló como el filo de una navaja afilada una obra que transformaría la novela Mexicana y le daría un destino crítico del poder político y contestatario a la hegemonía intelectual que largamente había controlado el pensamiento desde las altas esferas del poder; una voz distante de los llamados científicos o positivistas del porfiriato. Ese movimiento sísmico con las armas eliminó los reductos coloniales y golpeó con fuerza los razonamientos y prácticas clasistas y racistas que habían elevado a una pequeña burguesía decimonónica en un todo absoluto. El afrancesamiento y un largo y agotado romanticismo habían encadenado también a los escritores a las huestes de una ilustración tan despótica como individualista y liberal.

En ese contexto de conflicto por la modernización estructural de México irrumpió la novela *Los de Abajo, cuadros y Escenas de la Revolución actual*, de Mariano Azuela publicada por entregas semanales en el periódico *El Paso del Norte*, del Paso, Texas. Con la misma inmediatez que fue escrita por Azuela y publicada por entregas, fue descubierta por el novelista francés Henri Barbuse, quien la tradujo y publicó en la *Revista Le Monde* de París. El mismo año se editó en España e Inglaterra.

Qué había en esa novela que llamaba tanto la atención del mundo y que en México solo fue conocida hasta 1925, cuando el periódico *El Universal* de la Ciudad de México la publicó por tercera vez y cuando Manuel Maples Arce, a la sazón Secretario del Gobierno de Veracruz en 1927, obtuviera la autorización de Azuela para publicarla masivamente y “repartirla al proletariado veracruzano”.

El Doctor Mariano Azuela se incorporó al estado mayor del villista Julián Medina los últimos días de octubre de 1914 en Irapuato donde esperaba las fuerzas que acaban de salir de la ciudad de México con las de Lucio Blanco, desconociendo el gobierno de Venustiano Carranza y reconociendo el de la convención.

La prensa nacional y un gran sector intelectual denunciaban al mundo que la Revolución Mexicana había caído en una especie de violencia irracional que estaba destrozando al país y causando miles de muertes, saqueos y depredaciones inútiles por la carencia de una

ideología de la revolución. Al tiempo, Mariano Azuela hacía sus primeros apuntes en el campo de batalla y escribía en la hoja en blanco el título que orientaría, como una brújula, su trabajo literario: *Los de abajo*. En ella daría respuesta clara y contundente a esta polémica.

La novela inicia con la violencia estructural ejercida por el poder público al servicio de un cacique local. El personaje central Demetrio Macías, su esposa, su hijo y su perro palomo se encuentran en la choza (jacal) ubicada en el paraje rural llamado Limón en el estado de Zacatecas, sobre las sierras de Juchipila. En la soledad de la noche escuchan pisadas de caballos que resultan ser fuerzas federales (los temidos y arbitrarios rurales). Demetrio logra escabullirse hacia el monte al tiempo que los federales matan al perro palomo e ingresan al jacal exigiendo comida a la mujer. Se posesionan de la habitación, continúan bebiendo e inician el abuso de la mujer:

Sargento, tráeme una botella de tequila; he decidido pasar la noche en amable compañía con esta morenita... ¿El coronel?... ¿Qué me hablas tú del coronel a estas horas?... ¡Que vaya mucho a...! Y si se enoja, pa mí... ¡plin!... Anda, sargento, dile al cabo que desensille y eche de cenar. Yo aquí me quedo... Oye, chatita, deja a mi sargento que fría los blanquillos y caliente las gordas; tú ven acá conmigo. Mira, esta carterita apretada de billetes es sólo para ti. Es mi gusto. ¡Figúrate! Ando un poco borrachito por eso, y por eso también hablo un poco ronco... ¡Como que en Guadalajara dejé la mitad de la campanilla y por el camino vengo escupiendo la otra mitad!... ¿Y qué le hace...? Es mi gusto. Sargento, mi botella, mi botella de tequila. Chata, estás muy lejos; arrímate a echar un trago. ¿Cómo que no?... ¿Le tienes miedo a tu... marido...o lo que sea?... Si está metido en algún agujero dile que salga..., pa mí ¡plin!... Te aseguro que las ratas no me estorban.

Repentinamente, Demetrio regresa al jacal y se para frente a los oficiales quienes se aterrorizan pues son conocedores de la fuerza y violencia de Demetrio. Se disculpan y exhiben ser también sujetos de otras violencias y desgracias:

Una silueta blanca llenó de pronto la boca oscura de la puerta.

—¡Demetrio Macías! —exclamó el sargento despavorido, dando unos pasos atrás. El teniente se puso de pie y enmudeció, quedose frío e inmóvil como una estatua.

— ¡Mátalos! —exclamó la mujer con la garganta seca.

— ¡Ah, dispense, amigo!... Yo no sabía... Pero yo respeto a los valientes de veras. Demetrio se quedó mirándolos y una sonrisa insolente y despreciativa plegó sus líneas.

—Y no sólo los respeto, sino que también los quiero... Aquí tiene la mano de un amigo... Está bueno, Demetrio Macías, usted me desaira... Es porque no me conoce, es porque me ve en este perro y maldito oficio... ¡Qué quiere, amigo!... ¡Es uno pobre, tiene familia numerosa que mantener! Sargento, vámonos; yo respeto siempre la casa de un valiente, de un hombre de veras.

Luego que desaparecieron, la mujer abrazó estrechamente a Demetrio.

Más adelante, Demetrio pide a su mujer abandonar de inmediato el jacal y dirigirse con su hijo a casa de sus padres. Demetrio Macías se aleja por la sierra mirando desde la distancia como los federales regresaron con refuerzos a capturarlo y quemar su vivienda.

Para hacer más evidente las causas de la incorporación de Demetrio y su gente (los de abajo) a la “bola” de los revolucionarios, Mariano Azuela se asegura de registrar en el relato literario el profundo rencor acumulado en la base social:

En la lejanía, de entre un cónico hacinamiento de cañas y paja podrida, salieron, unos tras otros, muchos hombres de pechos y piernas desnudos, oscuros y repulidos como viejos bronces. Vinieron presurosos al encuentro de Demetrio.

—¡Me quemaron mi casa! —respondió a las miradas interrogadoras. Hubo imprecaciones, amenazas, insolencias. Demetrio los dejó desahogar; luego sacó de su camisa una botella, bebió un tanto, limpióla con el dorso de su mano y la pasó a su inmediato. La botella, en una vuelta de boca en boca, se quedó vacía. Los hombres se relamieron.

—Si Dios nos da licencia —dijo Demetrio—, mañana o esta misma noche les hemos de mirar la cara otra vez a los federales. ¿Qué dicen, muchachos, los dejamos conocer estas veredas?

Los hombres semidesnudos saltaron dando grandes alaridos de alegría. Y luego redoblaron las injurias, las maldiciones y las amenazas.

—No sabemos cuántos serán ellos —observó Demetrio, escudriñando los semblantes—. Julián Medina, en Hostotipaquillo, con media docena de pelados y con cuchillos afilados en el metate, les hizo frente a todos los cuicos y federales del pueblo, y se los echó...

En *Los de abajo* de Mariano Azuela, vemos con claridad que el hecho literario refleja un sincretismo entre la crítica sobre la condición de los revolucionarios y el texto literario:

En efecto, Demetrio quiso informarse de lo que ocurría e hizo que le llevaran al prisionero.

— ¡Una infamia, mi jefe, mire usted..., mire usted!

—pronunció Luis Cervantes, mostrando las manchas de sangre en su pantalón y su boca y su nariz abotagadas.

—Por eso, pues, ¿quién jijos de un... es usted? —interrogó Demetrio.

—Me llamo Luis Cervantes, soy estudiante de medicina y periodista. Por haber dicho algo en favor de los revolucionarios, me persiguieron, me atraparon y fui a dar a un cuartel... La relación que de su aventura siguió detallando en tono declamatorio causó gran hilaridad a Pancracio y al Manteca.

—Yo he procurado hacerme entender, convencerlos de que soy un verdadero correligionario...

—¿Corre... qué? —inquirió Demetrio, tendiendo una oreja.

—Correligionario, mi jefe..., es decir, que persigo los mismos ideales y defiendo la misma causa que ustedes defienden. Demetrio sonrió:

—¿Pos cuál causa defendemos nosotros?... Luis Cervantes, desconcertado, no encontró qué contestar.

Es la novela que trata de dar una explicación a la gran conflagración social de la revolución mexicana, partiendo de la violencia generada

desde las instancias del caciquismo y los abusos de las autoridades locales durante el porfiriato. Es, por decirlo de otra manera, la incorporación de la violencia de los rastros humanos del porfiriato; es la violencia contra una autoridad que por décadas fue injusta y lejana a los desarrapados, los sujetos abandonados a la violencia estructural pública y privada, la ignorancia y la estructura caciquil que les quito la seguridad y la justicia. Demetrio y sus amigos y compadres, como cientos de miles de hombres y mujeres se integraron a la bola revolucionaria como hojas que lleva el viento en un proceso del que no pudieron y tampoco quisieron dar una explicación más o menos creíble. Personajes tan bien logrados como Margarito, el codorniz, el manteca, sin derecho si quiera a un nombre propio, son los miserables que el porfiriato abandonó a su suerte en su lucha denodada por el “orden y progreso”.

Desde la perspectiva de la valoración estético literaria de la obra, la introducción del habla de los desarrapados históricos, el darles presencia en el texto con su propia voz denota el peso humano de la desigualdad social y regionaliza el asunto literario, mostrando las profundidades de un México que nadie había volteado a ver y a escuchar y que Azuela parece descubrir o develar para el mundo. Ciertamente, la imagen progresista y afrancesada del México porfirista se cae a pedazos ante un universo cognitivo y lingüístico arcaico y monolítico perdido en las sierras de Juchipila. Ese encuadre regional sobre el que se ubica el autor nos permite también ver que la dictadura porfirista centralizada en México, la Ciudad de los Palacios, tuvo que ceder poder a facciones locales y regionales para conservar el poder central durante 36 años de dictadura, lo que explicaría, desde la literatura, la rápida caída del dictador y su gabinete que en apenas 9 meses de conflicto se vio obligado a salir al exilio. Porfirio Díaz resulto un tigre de papel porque en realidad compartía el poder con caciques locales a los cuales dejaba hacer y deshacer siempre y cuando le proporcionaran apoyo para mantenerse en el poder central, todo en un sistema clientelar.

La perspectiva estético literaria de la violencia que constituye el tema de temas de la novela *Los de Abajo* es puramente dialógica respecto a la interacción con la intelectualidad de época que veía en los revolucionarios el ejercicio inicuo e inútil de una violencia destructora y desenfrenada. Sin embargo, para Azuela, la violencia de los revolucionarios es una violencia legítima salida de un rencor vivo e histórico de los abandonados por el gobierno federal a su suerte

en manos de caciques y autoridades abusivas. De cualquier forma, parece denotarse en el texto que la violencia ilegítima la ejercen las autoridades al servicio de Don Monico. Demetrio y sus hombres tienen en lo individual una historia que se hace colectiva en torno al odio a la autoridad y ejercen la violencia con placer. Son los que le dieron rienda suelta al rencor acumulado.

En Colombia la Guerra de los Mil Días inició con el derrocamiento del presidente liberal Manuel Antonio Sanclemente en 1900 por José Manuel Marroquín, representante del partido conservador. Esa es la cuna de la experiencia guerrillera en Colombia, ya que fue una guerra irregular entre el ejército del gobierno y guerrillas liberales, la pérdida de más de cien mil vidas, la ruina total del país y el origen de la separación del territorio que hoy constituye la república de Panamá.

De la guerra de los mil días en (la guerra 29 del siglo XIX colombiano) tres novelas son importantes *A flor de tierra* (1904) de Saturnino Restrepo, *Inés* (1908) de Jesús Arenas y *El camino en la sombra* (1965) de José Antonio Osorio Lizarazo. Los personajes campesinos liberales o conservadores siguiendo instrucciones de la clase política ejercen la violencia con brutalidad.

Posteriormente, tras una modesta pacificación bajo el poder del partido conservador, acometieron el magnicidio del liberal progresista Jorge Eliezer Gaitán y estalló lo que se conoce como el periodo de la violencia en Colombia que va de 1947 a 1965, según los historiadores oficiales. Esta historia de dolor que a la clase dominante colombiana le disgusta que se recuerde causó más de 200 000 muertos y más de 2 000 000 de exilados. (Lemoine, citado por Oquist, 1978: 84) De este periodo, las novelas *Viento Seco* de Daniel Caicedo (1953) y la obra de Gustavo Álvarez Gardíazabal, *Cóndores no entierran todos los días* tienen una importancia paradigmática. Los dos autores fueron teóricos e investigadores de la violencia en Colombia y sus obras son posteriores a esa experiencia de investigación histórica y reflexión sociológica. En el caso de *Cóndores no entierran todos los días*, es necesario señalar que el autor ya había publicado un tratado sobre la violencia en Colombia. En la obra, el personaje León María Lozano, el cóndor, es un hombre común pero de una inmoralidad y una violencia descomunal, tan grande como la de sus jefes de partido conservador. El personaje descubre los mecanismos que le darán poder en Tuluá y el valle del Cauca. La matanza sistemática de liberales conformando un grupo de asesinos llamados “pájaros”

a su servicio. El cóndor es un asesino que satisface los encargos de la clase política.

Posteriormente, vendría la novelística de García Márquez quien estando en México lee, estudia, analiza con pasión la obra de Juan Rulfo, uno de los autores que lo llevaría de la mano a darse cuenta que su obra sería, no sobre los muertos de la violencia, mundo literario ya instaurado por Juan Rulfo en México, sino sobre los sobrevivientes de la violencia en Colombia.

Fue una visión renovadora ocuparse de los sobrevivientes, de los que habían quedado vivos en medio de esas tragedias programadas por una oligarquía centralista, despótica. Ocuparse de los sobrevivientes era ocuparse de su soledad, de sus cien años de soledades, de su tristeza infinita; de su estupidez extrema y del amor perdido por anteponer los atavismos y los prejuicios coloniales a las delicias del amor y la interacción social como sucede en todas las novelas de García Márquez.

Quiero significar bien lo dicho con una cita de otras novelas que van decantando la realidad nacional colombiana de la violencia, sus crueles operadores: *El 9 de abril* de Pedro Gómez Correa (1951); *Viernes 9* de Ignacio Gómez Dávila (1953); *El Monstruo* de Carlos H. Pareja (1955); *Ciudad enloquecida* (1951); *Sangre* (1953); *Las memorias del odio* (1953); *Los cuervos tienen hambre* (1954); *Tierra sin Dios* de Julio Ortiz Márquez (1954); *Raza de Caín* de Gustavo Zola y Ponce (1954); *Los días de terror* de Ramón Manrique Sánchez (1955); *La sombra del sayón* de Augusto Ángel (1964); *Sangre campesina* de Fernando Arias Ramírez (1965); *Marea de ratas* (1960) y *Bajo Cauca* de Arturo Echeverri Mejía (1964); *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo (1964); *Chambacú, corral de negros* de Manuel Zapata Olivella (1962) y *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio (1962) que refiere la matanza de trabajadores en la zona bananera.

Como ejemplo luminoso de estas obras, *El Coronel no tiene quien le escriba* nos permite dejar sobre la mesa las múltiples posibilidades de los estudios de la violencia en la literatura del Boom Latinoamericano.

El coronel se encuentra en una espera sin fin por la justa pensión por sus buenos oficios en el ejército durante la guerra de los mil días. La pobreza, la muerte y un hilo de esperanza son todo cuanto le queda en la vida. El relato es un aturdimiento de la violencia institucional, estructural, pública y privada. Su esposa, una mujer asmática que lleva encima el duelo de su hijo recién asesinado en una gallera:

La ropa blanca estaba sin planchar a causa del asma de la mujer. De manera que el coronel tuvo que decidirse por el viejo traje de paño negro que después de su matrimonio solo usaba en ocasiones especiales. Le costó trabajo encontrarlo en el fondo del baúl, envuelto en periódicos y preservado contra las polillas con bolitas de naftalina. Estirada en la cama la mujer seguía pensando en el muerto [su hijo].

“-Ya debe haberse encontrado con Agustín -dijo-. Puede ser que no le cuente la situación en que quedamos después de su muerte.

-A esta hora estarán discutiendo de gallos -dijo el coronel.

Encontró en el baúl un paraguas enorme y antiguo. Lo había ganado la mujer en uná tómbola política destinada a recolectar fondos para el partido del coronel. Esa misma noche asistieron a un espectáculo al aire libre que no fue interrumpido a pesar de la lluvia. El coronel, su esposa y su hijo Agustín -que entonces tenía ocho años-presenciaron el espectáculo hasta el final, sentados bajo el paraguas. Ahora Agustín estaba muerto y el forro de raso brillante había sido destruido por las polillas.

-Mira en lo que ha quedado nuestro paraguas de payaso de circo -dijo el coronel con una antigua frase suya. Abrió sobre su cabeza un misterioso sistema de varillas metálicas-. Ahora solo sirve para contar las estrellas.

Pero la mujer no se tomó el trabajo de mirar el paraguas. «Todo está así», murmuró. «Nos estamos pudriendo vivos.» Y cerró los ojos para pensar más intensamente en el muerto...

-Estas como para un acontecimiento -dijo.

-Este entierro es un acontecimiento -dijo el coronel-. Es el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años.

El texto anterior nos habla de todas las violencias posibles: institucionales, gubernamentales, sociales, económicas, políticas, simbólicas; es verse al espejo roto y sucio de vidas perdidas en el abandono total del estado colombiano, de una nación que solo le sirve a unos cuantos; lo que hoy llamamos sin meditarlo siquiera clase política.

Otro ciclo de violencia se iniciaría en Colombia en los 70 con cúspides muy altas en los 80 y noventas. En México llegaría más tarde

y en ciertas zonas están en proceso con grandes pasos en su control. De esta violencia es la narco novela. No se puede decir nada realmente serio sobre esas numerosas novelas porque son muy jóvenes aún. En México y en Colombia esta proliferación de novelas del narco está un tanto guiada por el mercado de lectores esporádicos y lectores poco conocedores. De momento creo que es más oportuno investigar el interés de los lectores sobre estas novelas que las novelas mismas.

Mi interés en el tema de la violencia en la literatura desde luego me llevó al estudio meditado de algunas de ellas y en la mayoría encontré una visión poco clara de la criminalidad. Por otra parte, hay como una suerte de banalización del tema y muchas de ellas funcionan como un conjunto de anécdotas y noticias sobre famosos hombres y mujeres de la vida del crimen. Tampoco hay una visión clara sobre las víctimas y la violación de todos sus derechos humanos. Por otra parte como, ya lo hemos visto en América Latina, la víctima puede ser un país, un estado o un departamento, una ciudad, una calle o bien la libertad y la felicidad de un pueblo. La complejidad del tema no solo representa una dificultad para los novelistas.

Con todo no son un reflejo como tal de la realidad porque esa realidad tiene elementos que le pertenecen a géneros específicos: terror, folclore, policiaco, social, etc. Creo que los autores, cuando menos, deberían consultar los expedientes judiciales, hacer trabajo de archivo.

De cualquier forma, no se puede negar que en las últimas décadas del siglo XX, el grave fenómeno de la violencia en América Latina a subsumido gran parte de la obra narrativa, con mayor grado en México y Colombia, donde el problema no resuelto de la criminalidad organizada, se viene reflejando en un sin número de novelas consideradas por algunos críticos como productos periféricos respecto a la gran novelística Latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Salvo las obras de Fernando Vallejo (*La Virgen de los Sicarios*, 1990), Jorge Franco (*Rosario Tijeras*, 1999), Arturo Pérez Reverte (*La Reina del Sur*, 2002), Yuri Herrera (*Trabajos del Reino*, 2004) y Elmer Mendoza (*Balas de Plata*, 2007) y otros pocos autores, podría tratarse de una literatura oportunista inclinada al mercado del libro con giros muy claros hacia el periodismo de investigación más que al tratamiento de la obra literaria. Sin embargo, desde el punto de vista de la violencia revisten el mayor interés respecto de la legitimidad literaria de numerosas de estas publicaciones, pues algunas constituyen apo-

logías del delito y han quebrado esa casi transparente frontera entre la expresión literaria y la promoción simulada de graves quebrantamientos de la ley y la convivencia social. En este caso particular, tenemos que poner especial atención a la condición de las víctimas en los textos, pues en más de una ocasión y en diferentes espacios las víctimas directas e indirectas han manifestado no tener presencia en esta literatura. Al parecer, las millones de víctimas y desplazados por esta violencia constituyen hoy en día problemas sociales y los victimarios, héroes de novela o por lo menos personajes centrales. Sin duda que estas obras serán muy importantes en el análisis para demostrar una de las características actuales de las interacciones de violencia y la literatura: la banalización de la violencia.

Referencias bibliográficas

- Azuela, M. (s.f.). *Los de abajo*. México: F.C.E.
- Arenas, J. (1908). *Inés*. Manizales: Imprenta El Renacimiento.
- Dorfman, A. (1972). *Imaginación y violencia en América. Ensayos sobre Borges, Asturias, Carpentier, García Márquez, Rulfo Arguedas, Vargas Llosa*. Barcelona, España: Ed. Anagrama.
- Eleazar Meletinsky. (2002). "Sociedad, Cultura y hecho literario". En M. Ange-not, J. Bessière, D. Fokkema y E. Kushner (ed.). *Teoría literaria* (p. 17). México: Ed. Siglo XXI Editores.
- Escobar Mesa, A. (s.f.). *Tres novelas sobre la guerra de los Mil Días*. http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf_files/tema11.pdf [Consulta: 06/03/2014].
- Karl, K. (2007). "Política, Violencia y Literatura". En B. Kaplan (ed.). *Mono-grafías. Género y violencia en las narrativas del Cono Sur. 1954-2003*. N.Y.: Ed. Boy dell Brewer Ltd., Colección Támesis, Serie A, Monografías, 244.
- Payno, M. (1965). *Los Bandidos de Río Frío* (2ª ed.). s.l.: Porrúa.
- Pech, A. N. (1936). *Crónica de Chac Xulub Chen*. Prólogo, versión y notas de Héctor Pérez Martínez. México: Ed. Secretaría de Educación Pública, Gobierno federal.
- Petit, M. (1999). *Eloge de la Ficción*. Paris: Ed. Tayard.

Capítulo 22. La configuración del “Otro” nacional. Monstruos e invasión en la literatura del Peronismo

SILVINA TRICA-FLORES

“Las fronteras...son una creación artificial.
No son producto de la naturaleza sino de la cultura”
Jeremy MacClancy, “Imaginando fronteras”

Las fronteras, señala William Kavanagh, “[...] pueden o no estar marcados sobre el terreno o en los mapas”, pero siempre lo están ‘en las mentes’” (1994, p. 7). Como construcciones culturales, forman parte de los imaginarios colectivos, no siempre se ven. A veces son líneas imaginarias, trazadas por las prácticas de admisión y segregación, que se extienden adentro del propio territorio para excluir al Otro, para separar el colectivo imaginario “nosotros” de los “otros”, que también lo habitan. Tanto o más contundentes que las territoriales, hablan de marginación, estigma e implican diferencia y rechazo.

En Argentina, desde tiempos de la independencia esas fronteras simbólicas siguieron la línea del discurso letrado que intentaba perfilar el cuerpo de la nación. Las letras sondearon con palabras las fronteras y dibujaron inclusiones y exclusiones demarcando un territorio ocupado por sujetos legitimados, con acceso a narrarse, y otro, habitado por “los otros”, marginalizados y negados¹⁰².

¹⁰² La construcción del *otro* en el imaginario nacional no es lineal y ha cambiado según los vaivenes del sistema de apropiaciones y exclusiones. El lugar del bárbaro como *otro*, que comienza a estamparse en los textos fundacionales, encarnaba en el hombre del interior, seguidor de caudillos. Cuando la generación

Literariamente, el trazado de esas fronteras se produce en “El matadero”, que plantea por primera vez el conflicto narrativo-ideológico de “contar al otro”.¹⁰³ Echeverría hace cruzar al protagonista — “[...] patriota ilustrado, amigo de las luces y de la libertad” (1986, p. 114)— una frontera geográfica e imaginaria a la vez. Ese cruce a un mundo “ajeno” desatará la violación como metáfora mayor que, con su secuela de violencia, será desde entonces reproducida en la literatura nacional. Esa marca que despedaza todo acercamiento, todo diálogo, está presente en una serie textual que continúa trazando con tinta indeleble la línea de frontera, levantada para no ser cruzada.

Entiendo que el factor que determina los lindes a cuyos lados se dibuja un “ellos” y un “nosotros” en el mapa nacional es la presencia o carencia de capital cultural, entendido como el proveniente de la cultura dadora de prestigio¹⁰⁴. Propongo que en Argentina la cultura o su carencia marcan más sensiblemente las desigualdades sociales, convirtiendo lo iletrado en el aspecto más severo de lo “bárbaro”. Se opera un zanjado más profundo que la mera división de clases. De modo que, el acervo cultural, la palabra escrita, obran como fronteras que nos recuerdan permanentemente que la escritura es cifra de la civilización desde la matriz de Sarmiento¹⁰⁵.

del '80, como parte del proyecto modernizador decide estimular la inmigración europea, el inmigrante era visto como agente del progreso mientras que el gaucho se deshacía en un pasado que el país ya no necesitaba. El *Santos Vega*, de Rafael Obligado retrata la muerte de esa estampa del pasado y testimonia el triunfo del inmigrante, que recibe simbólicamente el futuro del país. Pero en pocos años sobreviene el desencanto y este inmigrante será visto como el “nuevo bárbaro”. Junto con esta estigmatización se opera una resemantización por la cual el gaucho, revalorizado, es hecho depositario de los valores tradicionales de lo nacional. Así, nos llegará el *Martín Fierro*, y con esta nueva visión de la identidad nacional entraremos al nuevo siglo. Pero la rueda de la resemantización del “otro” no se detendrá aquí. Después del gaucho y del inmigrante, el “otro” asumirá otras formas. Será el peón, el obrero, el *descamisado* peronista.

103 La ficción nacional como tal nace con el relato de Echeverría, siendo en este texto cuando por primera vez hay un “[...] intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro, se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante” (Piglia, 1993, p. 9).

104 El uso de los pronombres sobre la base de la dualidad “Nosotros/Ellos” es una de las categorías gramaticales más conocidas de la expresión y manipulación de relaciones sociales, de estatus y poder (Mengo Mogetta, 2004, s.p.).

105 La siguiente síntesis de R. Piglia resulta útil para ilustrar el concepto. En referencia a la máxima “*On ne tue point les idées*”, con que abre la obra fundacional, *Facundo. Civilización y Barbarie*, el crítico señala: “La oposición entre civilización y barbarie se cristaliza entre quienes pueden y quienes no pueden

A un siglo de “El matadero”, la matriz ideológica se reimprime con fuerza en las enunciaciones literarias del peronismo, cuando la aparición de un nuevo actor actualizó y resignificó “las dicotomías históricas del país” (Grimson, 2001, p. 52).

En la década del 40 los migrantes del interior que se movilizan desde la Argentina rural para tomar parte del proceso de industrialización, llegan a la urbe, una “[...] zona poseída por derecho natural” (Avellaneda, 1983, p. 10) por las clases media y alta, que se sentían política y culturalmente dueños de la misma. Convocados por Perón a integrarse al proyecto institucional de la nación, del que habían estado “ausentes”, adquirirán un rápido e inusitado poder político, cambiando el rostro de la Argentina.

En los años previos a la irrupción del peronismo se había desarrollado una clase media, culturalmente homogénea, que más allá del estatus económico valoraba su nivel de educación y trabajaba su ascenso social. Con el movimiento peronista se dibuja una nueva cartografía social argentina: la clase media se alinea a la mayor parte de la intelectualidad —marcadamente antiperonista— y queda enfrentada al sector trabajador —mayormente provinciano e inculto— que adscribía al peronismo¹⁰⁶.

Por sus prácticas políticas, gustos estéticos y falta de adscripción al proyecto cultural dominante, este sector es desestimado por las clases medias urbanas, que los bautizan despectivamente con el mote de “cabecita negra” por el color de su pelo y de su tez, a la vez que su presencia en la urbe genera la imagen de un “invasor” que viene a subvertir el orden¹⁰⁷.

El fenómeno de que las calles de Buenos Aires y sus plazas, espacios donde la clase dominante ejercía su “soberanía”, tuvieran otros dueños cuestionó seriamente el *statu quo*, revelando la violación del orden cultural preexistente. Estas áreas, por tradición histórica,

leer esa frase escrita en otro idioma” (1993, p. 9).

¹⁰⁶ El peronismo produjo tantas grietas en el ámbito cultural nacional como ningún otro fenómeno político. La magnitud de la batalla cultural se puede sintetizar en las consignas que coreaba el sector popular “¡Alpargatas sí, libros no!” y “¡Haga Patria matando un estudiante” (Luna, 1971, p. 308; Fiorucci, 2005, p. 100). Fiorucci señala que la mayoría de los estudiantes y los intelectuales rechazaron el régimen peronista desde sus inicios, lo que parece haber aumentado los sentimientos anti-intelectuales de los obreros, cuyo grito de guerra en su camino a la Plaza de Mayo eran dichas consignas (2005, p. 100).

¹⁰⁷ Originalmente el nombre de un ave, esta denominación nace en Buenos Aires en los años 40 para nombrar a los migrantes internos de las zonas rurales del noroeste del país, que se trasladaban a trabajar como obreros en las fábricas.

constituían el sitio de gestación de la cultura argentina, de modo que su “usurpación ilegítima” por quienes no formaban parte del relato nacional desnudó el quiebre de las relaciones de subalternidad, legitimando el poder de los “otros”¹⁰⁸.

El ingreso y ocupación de los “cabecita negra”, en términos físicos, políticos y culturales, viene a romper las construcciones ideales de una ciudad blanca y homogénea. Y con ello nace el *topoi* de la invasión, una especie de obsesión en el imaginario colectivo nacional, desde lo literario como desde lo psicológico (Avellaneda, 1983, p. 10). El “Otro” ha entrado a la ciudad, con lo que se produce un corrimiento de la frontera geográfica. Sin embargo, dentro de los confines de la urbe se traza un límite virtual, la frontera simbólica que deja afuera a quienes vienen a apropiarse indebidamente de aquella.

La burguesía defendió ese espacio, manteniéndose fiel al ideal de nación diseñado por la élite del siglo XIX, que vinculaba el progreso argentino con la educación y la incorporación de valores y pautas de “decencia” de Europa (Adamovsky, 2009a, p. 97). Guiado por el imaginario que regía los sectores medios, donde esfuerzo individual, educación, progreso y ascenso social eran los términos de la ecuación, el pequeño burgués se separó de las masas populares levantando una frontera simbólica.

Esto sucedía aunque en muchos casos desde el punto de vista económico no se tratara más que de “trabajadores de cuello blanco”, asalariados calificados que, sin embargo, valoraban su capital cultural y lo esgrimían como un factor diferenciador del Otro. De algún modo, la construcción de un Otro desjerarquizado les permitía distinguirse. Y en su rechazo al “cabecita negra” se justificaban diferentes¹⁰⁹.

El corpus textual sobre el peronismo, que en ocasiones roza el naturalismo brutal de Echeverría, a través de retóricas repetidas ha perpetuado esas fronteras metafóricas de la Otredad. Haciendo eje en los excesos, la fiesta, la murga, la milonga, las patas en la fuente — espacios y prácticas que recrean un carnaval bajtiniano— los textos terminan construyendo una Otredad monstruosa.

¹⁰⁸ La relación entre espacio, poder y legitimidad es otro tópico recurrente en la literatura argentina.

¹⁰⁹ De hecho, “[...] uno de los ejes de la identidad y el orgullo de clase media pasa por el consumo de bienes educativos y culturales” (Adamovsky, 2009b).

“La chusma” y “los monstruos”, de Cortázar (en “Las puertas del cielo”), o “los cabecita negra” y “los negros”, de Rozenmacher (en “Cabecita negra”) y de Fogwill (en “La cola”) son categorizaciones que plantean la diferencia como defecto y como engendro e intentan sentar la premisa de que “[...] todo lo que no es civilización,... se resiste a ella... [o] la amenaza, hará el papel de monstruo y mal absoluto” (Starobinski, 1999, p. 22).

En este trabajo hago un recorte en la serie literaria para señalar de qué modo las fronteras que delimitan la Otriedad están presentes en “Cabecita negra”, un cuento de Germán Rozenmacher de 1962. Lo atractivo del texto es la perspectiva desde la que Rozenmacher lee la Otriedad. Aunque contextualizado en la irrupción del movimiento peronista en la escena nacional, se publica cuando los intelectuales opositores comienzan a cuestionarse su propio distanciamiento del pueblo. Al encarar una profunda comprensión del lugar histórico del peronismo, en su replanteo ideológico terminan por incorporarlo al debate cultural.

“Cabecita negra”, al que elijo subtítular *La clase media argentina y “el dolor de ya no ser”*¹¹⁰, centra su poder cuestionador en el desajuste que los sectores medios padecen en su identidad de clase cuando la cultura hegemónica cede frente al advenimiento de los “cabecita”.

Valiéndose de la ironía, Rozenmacher presenta la mirada crítica de los sectores medios sobre los nuevos actores sociales.

Un narrador omnisciente, que representa el fluir de la conciencia del protagonista, cuenta la historia personal de este, un típico representante de la clase media argentina, enlazándola a la del país. El autor hace que su narrador finja ser fiel al pensamiento y la filosofía del protagonista, transparentando la mirada prejuiciosa que la pequeña burguesía tenía sobre los “cabecita negra”. De este modo, le imprime al relato de los hechos la perspectiva del imaginario colectivo, con sus prejuicios y fórmulas heredadas. Sin embargo, a medida que avanza el relato, un tono de sutil desacuerdo en el narrador se va tornando cada vez más perceptible, generando sospecha y desconfianza en el lector.

Con el desenlace de los hechos se precipita un desvío, la alianza entre narrador y personaje se rompe definitivamente, desnudando en forma completa la ironía sobre la que se asentaba el relato de la realidad. La mirada crítica se disloca: los enjuiciados no son los

¹¹⁰ La frase corresponde a la letra de “Cuesta Abajo”, un famoso tango de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera: “...arrastré por este mundo la vergüenza de haber sido y *el dolor de ya no ser*...”.

“cabecita” sino la clase que los denigra, que probará incurrir en similares desatinos, contradicciones e incongruencias culturales. El texto, que definitivamente habilita una interpretación en clave peronismo-antiperonismo, juega discursivamente con la serie literaria abierta por “El matadero”.

A través del discurso indirecto, el narrador anónimo nos presenta al Señor Lanari, que vive en una buena casa propia en el centro de Buenos Aires. Lanari “[...] había trabajado como un animal” pero logró acceder a un cómodo pasar con pequeños lujos que incluyen el “Renault...en el garaje” y los servicios de una “sirvienta” (Rozenmacher, 2005, p. 74)¹¹¹.

“No podía quejarse. Se daba todos los gustos” y aunque “[...] había tenido que hacer muchos sacrificios”, siente haber llegado a una posición donde debe ser respetado, en “[...] tiempos como éstos donde los desórdenes políticos eran la rutina” (p. 74). Todo lo que Lanari “[...] había hecho en la vida había sido para que lo llamaran ‘señor’” (p.75). En su “refugio” —como llama a su casa— era el dueño y “lo respetaban”, allí “se podía vivir en paz” pues “todo estaba en su lugar” (p. 75).

El relato de sus circunstancias personales nos va perfilando la historia del país, en un recorrido que arranca con su padre inmigrante y sacrificado que no había “llegado a nada”, hasta su oportunidad actual de ver pronto a su hijo convertirse en abogado. Es decir, delinea el trazado de un país progresista insertado en la modernidad, que ha permitido la movilidad social basada en el esfuerzo y las habilidades personales, donde los hijos de inmigrantes eran educados en la cultura del esfuerzo y la autosuperación y sobre todo, la valoración de la educación.

En el imaginario de la clase media, la carrera del progreso que colmaba las expectativas estaba asociada a la educación, el esfuerzo individual y el ahorro. Para ser aceptado en una posición no bastaba acceder a los medios económicos. A la par de la adquisición de propiedades y objetos, eran necesarias las “[...] credenciales educativas y culturales” (Adamovsky, 2009a, p. 116). Y Lanari había cumplido fielmente los pasos “legítimos” que imponía el ascenso social.

Como señal de contextualización histórica, desperdigadas en el texto hay marcas que constituyen obvias referencias al primer gobierno peronista, que produce un cambio radical en el tejido social

¹¹¹ A partir de esta cita, se citará consignando entre paréntesis sólo la página correspondiente de la edición señalada en la bibliografía.

de la Argentina. Guiños del autor que apuntan al conflictivo momento político y a una realidad social indeseada surgen del fluir de la conciencia de Lanari que opina, entre otras cosas, que “Ni siquiera en la policía se podía confiar” (p. 79).

Su queja de que “[...] [e]n este país donde uno aprovechaba cualquier oportunidad para joder a los demás y pasarla bien a costillas ajenas había que tener mucho cuidado” (p. 73), alude a los nuevos canales de progreso habilitados por Perón, vinculados a las reivindicaciones colectivas que implicaban el apoyo del Estado más que el esfuerzo netamente personal.

Un problema, sin embargo, aqueja a Lanari: padece un terrible insomnio, que “[...] lo desesperaba” (p. 75), que no lo deja dormir a pesar de “[...] dar vueltas y vueltas en la cama, de tomar pastillas” (p. 72). A causa de “[...] ese insomnio [que] era una desgracia” (p. 73), una madrugada, mientras fuma desvelado en su balcón, oye un grito de mujer que rompe la noche silenciosa, “[...] una mujer [que] aullaba... como una perra salvaje” (p. 76), “[...] reventando el silencio y la calma y el orden haciendo escándalo” (p. 76). Decide ir hasta la esquina de su casa, en la niebla, y “[...] allí la vio. Nada más que una cabecita negra sentada en el umbral del hotel...despatarrada y borracha, casi una niña” (p. 76).

La joven, llorando, le pide dinero para el tren. Lanari, que “[...] sintió una vaga ternura, una vaga piedad” (p. 77) porque “[...] se dijo que así eran estos negros” (p. 77) le da unos pesos “[...] pensando vagamente en la caridad” (p. 77) y sin disimular su superioridad y desprecio por la muchacha, “[...] una china que podía ser su sirvienta” (p. 77). Mientras “[...] se quedó mirándola... despreciándola despacio” (p. 77) aparece en escena un policía que, creyéndolo el corruptor de la jovencita, pretende llevarlo preso. Lo trata insolentemente, lo tutea y no le cree cuando intenta aclarar la confusión.

Desde el inicio, la contundente descripción de la mujer plantea un sistema de relaciones jerárquico, desde cuyo pináculo Lanari contempla a la joven e intenta un acto de caridad (que huele a limosna) que lo absuelva del pecado de despreciarla tanto. Queda claro, sin embargo, que el grito de esta mujer-animal rompe el orden de Lanari, y hace irrumpir la Otredad en su cosmos.

Acusado por el policía, el protagonista comienza a sentir miedo y su estado de indefensión crece al darse cuenta que el policía es también un “cabecita negra” y para poner peor las cosas, resulta ser el hermano de la muchacha. El sistema de jerarquías, entonces, se des-

nivela ya que *este* cabecita negra tiene poder, representa la Ley y esa autoridad debilita la superioridad del Señor Lanari. Ahora el policía era quien “[...] lo miraba... con desprecio” (p. 79) y Lanari, quien trataba de “señor” al vigilante, “Cuidado, señor, mucho cuidado” (p. 78), “Señor agente” (p. 79), transfiriéndole un tratamiento que con mucho esfuerzo había conquistado para sí.

En esta inversión de roles hay un orden de dominación que se suspende. Para recuperar autoridad y ante la amenaza de ir preso, Lanari, que “[n]unca había pisado una comisaría [pues] era un hombre *decente*” (pp. 78-79, mi énfasis), intenta una estrategia. Sugiere que los tres vayan a su departamento, “Venga a mi casa, señor agente. Tengo un coñac de primera... Vivo ahí al lado” (pp. 78-79) y una vez allí, prende todas las luces y los convida a ponerse cómodos.

La joven se echa a dormir su borrachera en la cama matrimonial y el policía se “adueña” del departamento, tomando a Lanari como su sirviente. “Dame café” (p. 81) le ordena usando el voseo que el protagonista siente “[...] como un puñetazo” (p. 78) y, aún presa del malentendido, lo golpea, acusándolo de violador. Cuando la muchacha despierta, finalmente le explica al hermano que el Señor Lanari no era su corruptor.

La noche del insomnio Lanari comete un error, un pequeño giro en su historia rutinaria, que se traducirá en un imprevisto de la [H] istoria. Alarmado y “curioso” por los gritos, baja a la calle y casi sin advertirlo cruza la frontera, penetrando en el territorio del Otro... en la misma ciudad compartida. Su mundo de clase media queda sólo a unos pasos del “mundo Otro”, al que pertenece la mujer del grito “salvaje”. Pero a ambos lados de la frontera virtual se territorializan dos identidades distintas.

En el universo de Lanari reina el orden, y la estabilidad solo es perturbada un poco por “[...] los desórdenes políticos [que] eran la rutina” en esos tiempos (pp. 74-75). En la contextualización histórica, la alegoría al gobierno peronista es transparente. Para un ciudadano de clase media el régimen implicaba “desorden”. De igual modo, el mismo insomnio de Lanari, que “lo desesperaba” (p. 75), es alegórico del desvelo, más precisamente de la pérdida de “sueño(s)”, de la pequeña burguesía liberal frente a la invasión proletaria que trae el Peronismo.

No obstante, *dentro* de su hogar-refugio, su mundo es privilegiado, “[a]hí fuera, en la calle, podían estar matándose. Pero él tenía esa casa... donde era el dueño, [y]... se podía vivir en paz” (p. 75). Los muros de la casa devienen expresión material del límite simbó-

lico entre lo deseado y lo excluido como indeseado. El “afuera” y el “adentro”, como territorios demarcados, revelan una vez más la frontera.

Sin embargo, el relato se tensa cuando Lanari descubre que aquellos “[...] negros que se habían lavado alguna vez las patas en la fuente” (p. 82) “[...] ahora se le habían despatarrado *en su propia casa*” (p. 82, mi énfasis). Los seguidores de Perón, que habían invadido el espacio público saltando “[...] metafóricamente, el alambrado de las buenas costumbres y refresca[do] sus pies en las fuentes de la Plaza de Mayo” (Orgambide, 1967, s.p.) ahora, peligrosamente, habían cruzado la frontera del espacio privado y “[e]ra como si de pronto esos salvajes hubieran invadido su casa” (p. 83).

A estas alturas, el riesgo ha dejado de ser la invasión. Lo que Lanari teme ahora es que se produzca la implosión hacia el interior del espacio que la clase media tenía como propio, dejándola expuesta a la infiltración y el contagio. El pánico que subyace en el pequeño-burgués es provocado por la más leve posibilidad de que se vayan licuando las diferencias y que la mezcla sustituya a la distinción.

Tras su esforzado ascenso social y económico, Lanari pretende ser señor en su casa, por eso cuando llevó a los “cabecita negra” allí “[...] prendió todas las luces y le [sic] mostró *la casa a las visitas*” (p. 80, mi énfasis). Si la casa es metáfora del país, donde él es dueño, queda claro que las visitas son los “otros”. El hecho de que esa noche en la casa “[t]odo estaba al revés” (p. 37) es alegoría de que las “visitas” desestabilizan el orden preexistente y han venido a llenar de nuevo sentido ese espacio usurpado/invadido.

En el gesto de prender “todas las luces” leo su intención de alumbrar e ilustrar el entendimiento, una contribución de Lanari a recuperar la razón que se ha perdido en la Argentina, ya que “[...] pasaban cosas muy extrañas en los últimos tiempos” (p. 79). Como la que le toca vivir al protagonista cuando “[...] así, de repente,... un cualquiera, un vigilante de mala muerte lo trataba de che, le gritaba, lo ofendía” (p. 81), por eso pensó que “[l]a casa estaba tomada” (p. 83)¹¹². Resulta claro que la autoridad en manos del cabecita negra-policía alegoriza el “empoderamiento” de las masas populares durante el Peronismo, cuando la casa/país se convierte en el espacio de los “otros”.

¹¹² El autor juega paródicamente con el intertexto de Cortázar, quien escribiera su relato desde la otra orilla del espectro ideológico. El grupo de la revista *Contorno* había interpretado “Casa tomada” como alegoría de la ocupación del país por el Peronismo y de los peligros consecuentes para las antiguas élites sociales, económicas e intelectuales dominantes. Es evidente que al anudar ambos relatos, la intención de Rozenmacher es que su cuento resignifique “Casa tomada”.

La casa se vuelve escenario de la vergüenza donde Lanari, “[...] que era una persona decente” (p. 81), “[...] estaba atrapado por esos negros” (p. 81) que lo humillan. El texto va preanunciando las divisiones a través del vocabulario, la fonética, los modales, que demarcan dos clases culturalmente diferentes hasta que, con la “invasión” de la casa, se terminan de definir los espacios antagónicos.

Finalmente, la retórica nos encamina al “infierno tan temido”, el “revoltijo” de todo y de todos. Lanari piensa “Qué espantoso [sería] si justo ahora llegaba *gente*, su hijo o sus parientes o cualquiera, y lo vieran ahí, con esos negros... como metidos en la misma oscura cosa viscosamente sucia” (p. 80, mi énfasis). La “gente” lo sorprendería mezclado con esos “otros” en una mismidad que lo espanta.

Su pavor a la homogeneización es signo de que las fronteras se deshacen, ceden los diques que contienen la “indecencia” y marcan la diferencia, provocando que el “nosotros” se fraccione para rearticularse en un “Nos-Otros”. Por eso Lanari clama por “[...] un ser humano, una persona civilizada” (p. 83), que comprendiera esa locura que le toca vivir. Su invocación anuda el relato y remonta la tensión a la dicotomía fundacional, donde los “otros” son los bárbaros.

La Otredad toca el lenguaje mismo. Cuando el texto dice “gente” lo que dice en realidad es “la gente decente” por oposición al Otro. El señor Lanari es “gente” porque “[...] tenía su cultura. Había terminado el colegio nacional” (p. 82), su “[...] biblioteca abarrotada con los mejores libros” (p. 81) y además “[...] tocaba el violín” (p. 75).

Ese capital cultural y simbólico privilegiado le asigna un lugar en el “nosotros”, es decir entre la “gente decente” del país. La ausencia de tal capital, en cambio, sirve para descalificar a los “otros”, justificando su irreductibilidad a ese supuesto “nosotros” nacional. Es un marcador que separa a Lanari fronterizamente del Otro, el vigilante, con quien “[h]ubiera querido sentarse amigablemente y conversar de libros... Pero ¿de qué libros podría hablar con ese negro?” (p. 82).

Se crea una jerarquía de decencia, cultura y moralidad –referentes del ciudadano ideal– que deja afuera al Otro, dando origen a la antinomia “cabecita negra/gente”.¹¹³ En el texto, el hijo de Lanari, “sus parientes”, o aún “cualquiera” (p. 80), es “gente” menos la mujer y el policía, que desde que entran a la casa pierden toda marca pronominal, siendo nombrados llanamente “la negra” y “los negros”. La

¹¹³ “Decencia” era el término que se usaba para distinguir un universo que no era el del pueblo bajo y tampoco la clase alta. “La identidad de la clase media”,

construcción indica, como señala irónicamente Pedro Orgambide, que “[...] ser diferente, ser gente, ser bien, significa no tener nada en común con ese intruso...” (1967, s.p.).

En realidad, la categoría “*los negros*” en Argentina es un concepto complejo que hilvana la Otredad con la construcción de la identidad racial blanca que obsesionó a la clase hegemónica. Más que color, el concepto amalgama raza, clase y cultura, y en tiempos peronistas homogeneizó un grupo muy disímil: “los descamisados” de Perón, los excluidos del imaginario cultural.

Sin embargo, leo los calificativos “negros” o “cabecita negra”, en verdad, como esfuerzos por diferenciar grupos que en sí mismos no son tan diferentes. Lanari, conscientemente, ha pasado su vida intentando desterrar de su cuerpo y actitudes toda cualidad que lo pudiera vincular con los “cabecita” pero intuye que algo puede fallar: “Sentía algo presagiante, que se cernía, que se venía. Una amenaza espantosa que no sabía cuándo se le desplomaría encima...” (p. 81), “[...] sentía un oscuro malestar...una inquietud sofocante” (p. 82).

Lo abyecto que ha quedado “afuera” del Sr. Lanari, expulsado pero latente, amenaza con regresar —como enseña Judith Butler (2002: 19-20)— provocando ansiedad por la asimilación o la semejanza. Acaso “[...] ¿no será que el racismo”, como se pregunta Eduardo Grüner, “[...] lejos de provenir del carácter insoportable de la *diferencia*, proviene del carácter insoportable de la *semejanza*”, haciéndonos inventar una diferencia radical, para explicar ese malestar? (2006, p. 84, énfasis en el original).

Por eso, en el texto la frontera también se traza en los cuerpos: de la mujer, que aullaba como “[...] una perra salvaje” (p. 76), y del policía, que lo miraba “[...] con duros ojos salvajes”, “bestiales” y tenía “grandes bigotes de morsa. Un animal” (p. 79) por lo que “[e]ra mejor amansarlo” (p. 80). Se sitúa al “cabecita negra” en una Otredad corporal, a través de la pérdida del rasgo humano y la recurrencia a lo salvaje. Retórica presente en muchas obras de la literatura del (anti)peronismo —entre ellas, “La fiesta del Monstruo”, de Bustos Domecq, *El examen* y “Las puertas del cielo” de Cortázar— que configuran a los “otros” como “monstruos”, “animales” o “seres inhumanos”¹¹⁴.

También se marca la lógica y la sensatez frente a la irracionalidad animal: “Qué le hiciste-dijo al fin el negro” y “[...] lo agarró de las solapas y le dio un puñetazo en la nariz” (p. 83). En el esquema de

señala Adamovsky, “(...) surge de una curiosa idea de decencia” (2009b, s.p.).

¹¹⁴ El *topoi* reconoce su origen en la evaluación peyorativa de las masas peron-

alteridades que presenta el texto, el discurso formal del hombre de clase media es contestado con el golpe instintivo del “cabecita”. Imposible no oír los ecos del relato de Echeverría donde “la chusma” es animalizada en paralelo con su referente, las bestias que se faenan en el matadero.

En este sistema metafórico, la animalización implica el trazado de una frontera que intenta ir más allá de raza y clase social, delimitando una pertenencia a una escala diferente en el sentido más liminal de la Otredad, clasificando al Otro en una *naturaliza* distinta. Tal vez porque, “[...] desplazar el objeto de nuestra aversión a una característica no humana, siempre nos tranquiliza” (Orgambide, 1967, s.p.).

Retomando el hilo del relato, cuando “los negros” finalmente se van de la casa, el protagonista sale de la pesadilla de esa noche durmiéndose, en vez de despertar. Se evade brevemente aunque al despertarse y ver que “[...] todo estaba patas arriba y la puerta de calle abierta”, Lanari “[...] supo que desde entonces jamás estaría seguro de nada” (p. 85). Ante la desintegración de su último refugio, lo invade el desamparo absoluto en el ámbito público como privado.

Como recuperando la “memoria” (histórica) reconoce al invasor: “la chusma” dice, en un inconfundible guiño de Rozenmacher que tiende así un puente hasta “El matadero”¹¹⁵. Se habían disuelto de golpe todas las certezas de una clase que creía tener la potestad. Las fronteras que se afanaba por mantener infranqueables habían cedido y estaba experimentando “[...] el dolor de ya no ser”.

Lanari se asoma al mundo del Otro por error y cruza una frontera intocable, que es la misma que el unitario de Echeverría cruzó al comienzo de la historia argentina, y detrás de los muros de su refugio encuentra a su “bárbaro”. Su pequeño error le depara un “desatino de la H/historia”, como muchos sectores opinaron del Peronismo en la Argentina “racional y europea”.

Sobre el final, el Señor Lanari comprueba definitivamente que la amenaza se ha concretizado, “[a]lgo había sido violado” (p. 85). El término es polisémico y funciona en distintos niveles en el relato. La violación a la clase media “invadida” no es la única que atraviesa el texto.

istas que hizo el diputado radical Ernesto Sanmartino, formulada en su famosa expresión “aluvión zoológico”. La frase, claramente reaccionaria, intenta funcionar como metáfora de la emergencia inesperada de un nuevo sujeto social.

¹¹⁵ La chusma, para Susana Rosano, metaforiza el “*afuera de la nación*”, el peligro que su presencia representa en la Argentina de 1947 (2003, p. 14).

Desde la margen opuesta, el policía acusa a Lanari de perpetrar una violación, una violencia de género, sobre su hermana —“cabecita negra” como él mismo. Subliminalmente, enquistada, yace una acusación a la pequeña burguesía representada en Lanari, un abuso, una deslegitimación, ejercida por la clase más poderosa sobre los “cabecita”.

Mientras es golpeado por el policía que lo acusa, el protagonista se pregunta “¿Por qué le estaban haciendo esto? ¿Qué cuentas le pedían?” (p. 83). Cuando Lanari es acusado de cometer el ultraje, siente miedo porque interpreta bien el contexto metafórico de la acusación. Él, hombre ilustrado y burgués, guarda un saber previo, una conciencia de que, en cierta medida, su pertenencia a la clase acomodada lleva ínsita una “violación” simbólica de los desposeídos. Una culpa (escondida) que la clase media debe expiar.

Sobre el filo del relato, cuando el protagonista ve caer las barricadas y deshacerse completamente las fronteras, cuando reconoce que con el Peronismo se rediagramó una nueva sociedad donde el Otro nacional —desconocido primero y deplorado después— se metió “dentro”, de “este” lado de la frontera junto al “nosotros” hegemónico, al no poder manejar su miedo, este custodio de los valores de la civilización arbitra una solución.

Invocando las fuerzas del /de su/ orden que le permitirían vivir tranquilo, se dijo: “[...] *tenemos* toda la fuerza pública y el ejército”, “Hay que aplastarlos, aplastarlos” (85, mi énfasis), mientras “[s]intió que odiaba” (85). Con semejante invocación al exterminio en boca de Lanari, que aún hace uso del “nosotros” que lo ampara, Rozenmacher lanza un ataque al corazón de la “cultura dadora de prestigio”. Si considerarse de clase media implicaba como operación simbólica reclamar un lugar en el mapa de la civilización, en este caso la premisa no parece cumplirse.

El final difumina los contornos de la Otredad. El Otro viene a interrogar a Lanari en su mismidad solo para descubrirlo como un ser fronterizo, capaz de los mismos actos cuestionables en el Otro, pues ese Otro también lo habita. En esta hibridación, el *civilizado* señor Lanari piensa, *bárbaramente*, que los de su clase pueden disponer de la fuerza pública para aplastar y desaparecer al diferente. Lo piensa en un acto de barbarie que lo hace parecer tan Otro.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, E. (2009a). *Historia de la clase media argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- . (9 de agosto de 2009b) “La identidad de la clase media surge de una curiosa idea de decencia”, entrevista en Diario *Clarín*.
- Avellaneda, A. (1983). *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Cortázar, J. (2003a). “Las puertas del cielo”. En *Cuentos completos*, I (pp. 155-164). Buenos Aires: Alfaguara
- . (2003b). “Casa tomada”. En *Cuentos completos*, I (pp. 107-111). Buenos Aires: Alfaguara.
- Del Sel, V. (s.f.). “El peronismo, Contorno y lo otro”. <http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD1/SC/martinez.pdf> [Consulta: 29/12/2013].
- Echeverría, E. (1986). *El matadero/La Cautiva*. Madrid: Cátedra.
- Fernández Bravo, Á. (1994). *Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Fiorucci, F. (2005). “¿Aliados o enemigos? Los intelectuales en los gobiernos de Vargas y Perón”. En R. Rein y R. Sitman (ed.). *El primer peronismo: de regreso a los comienzos*. Buenos Aires: Lumiere.
- Fleming, L. (1986). “Introducción”. En L. Fleming (ed.) *El matadero. La cautiva* (pp. 9-88). Madrid: Cátedra.
- Fogwill, R. E. (1982). “La cola”, en *Música japonesa*. Buenos Aires: Belgrano.
- Germani, G. (1973). *El surgimiento del peronismo: el rol de los obreros y de los migrantes internos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Giacaglia, M. et al. (2012). “Razón moderna y otredad. La interculturalidad como respuesta”. *Ciencia, Docencia y Tecnología*, 44, 111-135.
- Grimson, A. (comp). (2001). *Interculturalidad y comunicación*. Colombia: Grupo Norma.
- . (2000). *Fronteras nacionales e identidades. La periferia como centro* (pp. 9-33). Buenos Aires: Ediciones Ciccus-La Crujía.
- Grüner, E. (2006). “El Otro imposible, entre el arte y la política”. En H. Védrine, H. González et al. *Jean-Paul Sartre, actualidad de un pensamiento*. Buenos Aires: Colihue.
- Kavanagh, W. (1994). “La naturaleza de las fronteras”. En *Historia y Fuente Oral*, 12, 7-9.
- Luna, F. (1971). *El 45. Crónica de un año decisivo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MacClancy, J. (1994). “Imaginando Fronteras”. *Historia y Fuente Oral*, 12, 51-57. <http://www.jstor.org/stable/27753445> [Consulta: 20/03/2014].
- Mengo Mogetta, R. (2004). “Incidencia de los golpes de Estado de los 60 en la prensa de Córdoba”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 7 (58).
- Neiburg, F. (2003). “El 17 de octubre en la Argentina. Espacio y producción social del carisma”. En A. Rosato y F. Balbi (comp.) *Representaciones sociales y procesos políticos. Estudios desde la antropología social*. Buenos Aires: Antropofagia.

- Orgambide, P. (1967). "El racismo en Argentina". *Revista Extra*. <http://www.magicasruinas.com.ar/revdesto033.htm> [Consulta: 18/02/2014].
- Piglia, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Punte, M. J. (2008). "La literatura y el peronismo, ese oscuro objeto del deseo". *Itinerarios*, 7, 131-148.
- Ratier, H. (1971). *El cabecita negra*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rosano, S. (2003). "El peronismo a la luz de la 'desviación latinoamericana': literatura y sujeto popular". *Review of Hispanic Studies*, 1 (1), 7-25.
- Rozenmacher, G. (2005). *Cabecita negra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Starobinski, J. (1999). "La palabra civilización". *Prismas*, 3, 9-36.
- Svampa, M. (2009). *Desde abajo, La transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Walsh, R. (2006). "Esa mujer". *Las pruebas de imprenta y otros textos*. Buenos Aires: Macmillan.

Capítulo 23. El brillo agrietado de la URSS socialista: Una mirada a la narrativa de Svetlana Alexiévitch

VERÓNICA MURILLO CHINCHILLA

1. Una distinción cuestionada

En 2015 el Premio Nobel de Literatura fue concedido a la bielorrusa Svetlana Alexiévitch, nacida en 1948. En diferentes partes se levantaron voces inconformes que cuestionaron la decisión de la Academia, por considerarla un cálculo político para legitimar lo que representa una escritora que, desde su trinchera, ha desnudado repetidamente la arbitrariedad, el dolor, y sobre todo el absurdo, del régimen socialista soviético.

La obra de Alexiévitch se condensa bajo seis títulos que abarcan desde 1984 hasta 2013 en términos de publicación, pero que retratan más de 70 años de la historia de la URSS. Al conjunto narrativo se le ha llamado *Voces de la gran utopía*, en una denominación que refleja dos aspectos esenciales para abordar su obra: la referencia a las *voces* representa el aspecto polifónico de su escritura, y la mención de la *utopía*, que refleja la imposibilidad de sostener en el tiempo el ideal socialista.

Las *Voces de la gran utopía* están conformadas por seis títulos: *La guerra no tiene rostro de mujer* (1985), la Segunda Guerra Mundial vista por las mujeres combatientes; *Últimos testigos* (1985), la misma guerra, pero desde la perspectiva de los niños atrapados en su vorágine; *Los chicos de zinc* (1991), descarnado relato de la invasión y la guerra rusa en Afganistán; *Hechizados por la muerte* (1993), consagrado a quienes se suicidaron luego del colapso del régimen socia-

lista; *Voces de Chernóbil* (1997), dedicado a las víctimas del desastre nuclear, particularmente a quienes trataron de contener la catástrofe; y, finalmente, *El fin del hombre rojo o el tiempo del desencanto* (2013), una serie de testimonios sobre el nacimiento de un nuevo orden político posterior al socialismo.

Cada libro representa un trabajo continuado de entre 4 y 7 años, la autora reúne entre 500 y 700 entrevistas que va grabando primero y transcribiendo después; a veces se suman a los testimonios diversos documentos como cartas, extractos de diarios íntimos y de audiencias en tribunales. De esta forma, el entramado de múltiples voces y testimonios dibuja un retrato complejo y caleidoscópico, que funciona como el reverso de la pintura oficial.

2. La fuerza del testimonio

La obra de Alexiévitich remite sin duda a la novela testimonial, tan importante en América Latina desde que Rodolfo Walsh publicara *Operación masacre* en 1957, y que cuenta con connotados ejemplos como *Biografía de un cimarrón* y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, por citar solamente dos.

Adicionalmente, los testimonios agrupados para cada uno de los libros, revisten un carácter innegable de rescate de la memoria histórica, tan frecuentemente soslayada por las versiones oficiales, y en este sentido permiten recuperar las voces de los caídos. Al dar cabida en sus páginas al dolor, la decepción, el cuestionamiento, el miedo, la femineidad y la caridad, Alexiévitich abre una fisura profunda de diferenciación con la Historia oficial del Ejército Rojo y del espíritu soviético, construido ante sí mismo y ante el mundo como la historia de héroes infalibles, dignos representantes un sistema y de una construcción identitaria resistentes a toda prueba. En una entrevista para *El periódico* en 2016, la autora afirmaba que durante muchos años el régimen socialista censuró su obra para no resquebrajar el canon masculino que definía el heroísmo soviético.

Para el lector, resulta fascinante y al mismo tiempo desgarrador, asistir al relato coral de sucesos que marcaron las vidas de varias generaciones de habitantes de la URSS y posteriormente de la nación bielorrusa. Los libros están organizados como una serie de transcripciones de entrevistas, en las cuales la autora apenas interviene; el resultado del procedimiento narrativo es que se sublima el límite entre la escucha de la autora y la recepción del lector: somos nosotros

quienes nos sentamos en los salones y las cocinas de esas casas y quienes escuchamos de primera mano los relatos de los sobrevivientes.

Como puede señalarse en relación con la novela testimonial, las características historiográficas y subjetivas se mantienen. Se trata de destacar un fragmento de historia individual inserto en un complejo constructo social de un suceso histórico mayor. Y no solamente esta expresión intrahistórica del suceso interviene para marcar su carácter subjetivo, también lo hace el papel interpretado por la autora en cuanto a la escogencia y disposición de los testimonios presentados.

3. La otra cara de la Historia

Ahora bien, el propósito de esta reflexión es concentrarse en mostrar cómo la narrativa de Svetlana Alexiévitch devela una “verdad alternativa” en relación con la Historia oficial de la URSS y de Bielorrusia.

En repetidas entrevistas, la autora ha señalado que la crianza recibida durante su infancia y su formación de periodista la motivaron a escuchar siempre con la mayor atención las conversaciones a su alrededor. Pronto se dio cuenta de que los relatos que escuchaba, diferían enormemente de los que contenían los libros de historia; esta inquietud la hizo concluir que había una versión de la Historia que no había sido tomada en cuenta por las instancias oficiales; y que, sin embargo, se trataba de una historia más vívida, más próxima, más humana que aquella que salía de las imprentas.

Finalmente, en 1978, Alexiévitch se aboca a la consolidación de su ambicioso proyecto; para ello aplica una estrategia personal: no pregunta sobre el socialismo, sino sobre el amor, la infancia, la vejez, la música, el baile, las peluquerías...; sobre los miles de detalles de una vida desaparecida, pues es la única forma de colocar la catástrofe en un entorno familiar para tratar de contar algo, de adivinarlo. Para ella, la Historia solamente se interesa en los hechos, en tanto que las emociones siempre se quedan al margen.

4. La guerra: ni batallas, ni héroes ni gloria

Así, desde una perspectiva que ella defiende como literaria y no histórica, Alexiévitch nos ofrece los trazos ocultos de sucesos avasalladores en la época socialista y también posteriores al colapso de la misma. Las voces de quienes se atrevieron a hablar nos enfrentan

a sentimientos y no a actos heroicos. En *La guerra no tiene rostro de mujer*, encontramos, por ejemplo, recuerdos de la cotidianidad dura y sacrificada que significó la lucha contra el régimen nazi, en ella, las mujeres jugaron un papel protagónico, codo a codo con los hombres, pero la importancia decisiva de su participación sigue siendo subestimada. En palabras de una cocinera de batallón:

Teníamos ocho hornos metálicos. Llegábamos a un pueblo destruido o a una ciudad y montábamos los hornos. Cuando acabábamos los hornos, había que buscar leña, traer como veinte o treinta cubos de agua, cinco sacos de harina. Nosotras, las chicas de dieciocho años, levantábamos sacos de setenta kilos. Los agarrábamos entre dos. O bien había cuarenta hogazas en la bandeja. Yo, por ejemplo, no podía levantarla. Pasábamos días y noches enteros delante de los hornos, días y noches. Nada más acabar una ración de masa, había que ponerse con la siguiente. Nos bombardeaban y nosotras seguíamos haciendo el pan... (Alexiévitch, 2015, p. 204)

El libro reúne decenas de testimonio de mujeres orgullosas de su protagonismo, conscientes simultáneamente de su debilidad física y de su fortaleza anímica, convencidas de ser partícipes en la escritura de la Historia: enfermeras, zapadoras, cocineras y hasta francotiradoras dispuestas a dar su vida para defender un ideal patriótico incuestionable. Sin embargo, no se trata de una magnificación de la heroicidad del combatiente, estas mujeres narran también el desconcierto cotidiano de tratar de destacar en un mundo eminentemente masculino, la lucha contra los prejuicios sexistas y el desprecio de sus propias congéneres y familias una vez acabada la lucha armada.

Pero la guerra puede ser aún más atroz: si para las mujeres se convirtió muchas veces en una trampa sin salida, el conflicto fue infinitamente más cruel con los niños que se vieron atrapados en sus garras. Contado por voces infantiles, el dolor humano resulta insopportable, los recuerdos son traumatizantes en la voz de un niño de siete años:

Junto con mi madre cogieron a otras dos mujeres; sus maridos también estaban en la guerrilla, y se las llevaron. Nadie sabía adónde. ¿En qué dirección? Al día siguiente las encontraron cerca de la aldea, estaban tumbadas en la nieve... Había nevado toda la noche... Lo que se me quedó

grabado del momento en que trajeron a mi madre fue que le habían disparado en la cara, las balas le habían dejado unos agujeritos negros en la mejilla. Yo le preguntaba a mi abuelo: “¿Por qué le han disparado a la cara? Mamá era tan guapa...”. Yo no conseguía entender por qué habían matado a mi madre, ella no hacía nada malo. Solo bordaba... (Alexiévitich, 2016-2017, p. 136)

Las páginas de *Últimos testigos* parecen desafiar la comprensión humana del horror, resulta sobrecogedor que alguien haya podido plasmar tanto dolor sin banalizarlo y al mismo tiempo mantener en el lector el interés por esas vidas marcadas en la más tierna infancia. La guerra es el escenario por excelencia para representar la barbarie, la imposibilidad de satisfacer aún las necesidades más básicas profundiza la tragedia y deja recuerdos indelebles, como los de este testimonio de una niña de diez años:

Comíamos... agua... Llegaba la hora de comer y mamá nos ponía encima de la mesa una cazuela llena de agua hervida. Nos llenábamos los platos. Por la noche. La cena. Otra cazuela de agua hervida aparecía encima de la mesa. Agua transparente, en invierno no había nada con qué adornarla. Ni siquiera hierba.

Mi hermano se comió una esquina de la estufa. Iba mordiéndolo poco a poco; cuando nos dimos cuenta, ya había un pequeño hoyo. Mamá llevaba las últimas prendas de ropa al mercado y las cambiaba por patatas, por maíz. Esos días mi madre hacía polenta, la repartía entre todos. Nosotros nos quedábamos mirando la cazuela, pedíamos: “¿La podemos lamer?”. Lamíamos por turnos. Después de nosotros, lamía la gata, también estaba hambrienta. No sé lo que quedaba en la cazuela después de nosotros. No dejábamos ni una sola gota. Ni siquiera quedaba olor a comida. Hasta el olor lo habíamos lamido. (Alexiévitich, 2016-2017, p. 74)

5. Lo innombrable no existe

El devenir histórico ha dado pruebas suficientes de que la invasión rusa a Afganistán en 1978, y el posterior conflicto armado con ese país fueron decisiones irresponsables con un peso histórico desastro-

so; sin embargo, las voces de denuncia se mantuvieron durante años acalladas por el régimen.

En la pluma de la bielorrusa, la guerra de Afganistán cobra un tinte macabro, vivenciado por sus víctimas más inmediatas: los miles de jóvenes inexpertos que partieron al campo de batalla, y sus familias, que pagaron el precio más alto y más absurdo posible por servir a su patria.

De la invasión militar no quedaron héroes de guerra, admirados por sus semejantes y considerados por las autoridades. Las familias que perdieron a sus seres queridos tuvieron que contentarse con ataúdes de zinc sellados herméticamente, en donde supuestamente yacían los restos de sus familiares. Los combatientes de esa guerra se convirtieron en parias. Los testimonios recogidos por Alexiévitich denuncian la injusticia, el resentimiento y la decepción ante un sistema que les dio la espalda, así lo manifiesta un lugarteniente:

Soñamos el mismo sueño todas las noches, vemos la misma película. Todo el mundo dispara y uno dispara también... Todo el mundo corre, uno corre también... uno se cae y se despierta... En la cama de hospital... Entonces uno quiere saltar de la cama para ir a fumar al corredor. Y entonces uno se acuerda de que ya tiene piernas. Brutal regreso a la realidad.

[...]

Yo no quiero oír hablar de error político: ¡no quiero saber nada al respecto! Si fue un error, entonces que me devuelvan mis piernas... (Alexiévitich, 1990, p. 144)

Los testimonios similares se suceden y se entrecruzan con las voces de madres, esposas, familias que reclaman la indiferencia de un sistema que envió a sus más jóvenes generaciones como ganado al matadero, pues se trataba de soldados inexpertos, apenas entrenados durante un breve período y enviados a luchar en un entorno hostil del que desconocían absolutamente todo. Resulta particularmente conmovedora la sección al final del libro en donde están transcritos los epitafios de decenas de combatientes caídos en el campo de batalla, las fechas de nacimiento y defunción golpean como una bofetada: todos son muchachos desde 18 hasta 22 años.

6. El mundo nunca más será el mismo

En *Voces de Chernóbil*, el lector visita un país desolado, tanto desde el punto de vista físico, como moral. Aún treinta años después de la catástrofe, persiste el sentimiento de que nunca podrán dimensionarse en su justa medida los alcances de la explosión nuclear. No se trata solamente de regiones asoladas por la radiación, de pueblos que debieron ser evacuados definitivamente, de cientos de kilómetros cuadrados inutilizados para la agricultura, de miles de animales irradiados convertidos en peligrosos agentes contaminantes.

Se trata también de generaciones completas que vieron desvanecerse toda esperanza de una vida normal; de hombres, mujeres y niños aplastados por un enemigo invisible que acabó con sus cosechas, con sus amigos y con su salud. Se trata de la huella imborrable que dejó en las víctimas de la radiación la incompetencia y la obcecación de un sistema político rígido y cerrado, que prefirió sacrificar a miles de personas antes que reconocer que se enfrentaba a una emergencia sin parangón, que no tenía ni los conocimientos ni los recursos para controlarla.

Los relatos de este libro reflejan la perplejidad, la decepción y el dolor de una tragedia que aún no termina. El horror golpea como una bofetada desde el primer testimonio, narrado por la viuda de un bombero miembro de los primeros equipos de rescate:

Él empezó a cambiar. Cada día me encontraba con una persona diferente a la del día anterior. Las quemaduras le salían hacia afuera. Aparecían en la boca, en la lengua, en las mejillas... Primero eran pequeñas llagas, pero luego fueron creciendo. Las mucosas se le caían a capas... como si fueran unas películas blancas...

[...]

Hay un fragmento de una conversación. Lo guardo en la memoria. Alguien intenta convencerme:

—No debe usted olvidar que lo que tiene delante ya no es su marido, un ser querido, sino un elemento radiactivo con gran poder de contaminación. No sea usted suicida. Recobre la sensatez. (Liudmila Ignatenko, esposa del bombero fallecido Vasili Ignatenko) (Alexiévitich, 2015, p. 32)

Chernóbil es el primer desastre nuclear de la historia de la humanidad, sus alcances no son los mismos de los bombardeos sobre

Hiroshima y Nagasaki, porque la energía atómica no estaba siendo usada como arma de destrucción masiva. Se suponía que se trataba de la energía del futuro, limpia, inagotable, segura...

Así que no existía un precedente, un camino recorrido antes de transitar la devastación provocada por la explosión del reactor. El sobrecogedor testimonio de un miembro de las cuadrillas de gobierno cuenta un mundo después del Apocalipsis:

Recorrimos la zona durante dos meses; en nuestro distrito evacuaron la mitad de las aldeas. Decenas de pueblos. [...] La primera vez que fuimos nos encontramos a los perros junto a sus casas. De guardia. Esperando a la gente. Se alegraban de vernos. Acudían a la voz humana. Nos recibían. Los liquidábamos a tiros en las casas, en los cobertizos, en las huertas. Los sacábamos a la calle y los cargábamos en el volquete. No era agradable, claro. Los animales no podían entender por qué les disparábamos. Resultaba fácil matarlos. Eran animales domésticos. No temían ni a las armas ni a hombre. [...] Se lo diré en una palabra: aquello era como en la guerra. Los gatos se te quedaban mirando a los ojos; los perros aullaban, trataban de meterse en los autobuses. Todo tipo de perros. Callejeros y pastores. Los soldados los echaban a golpes. A patadas. Muchos corrieron mucho rato tras los coches. En fin, una evacuación. ¡Dios no quiera verlo! (Alexiévitich, 2015, pp. 156-157)

Otros testimonios ponen su mirada sobre las políticas implementadas de manera apresurada por el sistema, incomprensibles para los campesinos y chocantes para la población: se prohibió comer los productos sembrados en las huertas, la leche recién ordeñada debía tirarse, incluso era necesario retirar capas de tierra de los campos de cultivo para arrojarlas en enormes fosas que luego eran cubiertas, y poner nueva tierra en los lugares excavados: como nunca se dieron explicaciones oficiales sobre lo que estaba sucediendo, el reino del absurdo parecía haberse instalado sobre esos pueblos.

7. Una verdad incómoda

La narrativa de Alexiévitich cuenta entre sus páginas con numerosos testimonios de quienes se sintieron traicionados por el régimen socialista, voces disidentes cuyo cuestionamiento al sistema era pa-

saporte seguro al riesgo y al descrédito. Estas confesiones originaron recurrentes intentos de censura, los cuales muchas veces se impusieron. *La guerra no tiene rostro de mujer* fue modificada para su publicación y muchos de sus testimonios tuvieron que esperar el fin de la era socialista para ver la luz.

Los chicos de zinc generó tal polémica tras su publicación, que la autora fue llevada juicio por falso testimonio, pues algunos de sus entrevistados luego se desdijeron por presiones de las autoridades. Alexiévitich se vio obligada a probar la veracidad de su narración mediante las grabaciones recogidas. A pesar de que la perestroika de Gorbachov pretendía generar una transición hacia un régimen más abierto, lo que incluía dar cabida a trabajos como los de Alexiévitich, lo cierto es que, en la práctica, la escritora enfrentó una actitud hostil y de persecución, por lo que se impuso medidas de autocensura y terminó por exiliarse durante años.

Al leer algunos de los testimonios incluidos en sus libros, quedan claras las razones que motivaron la censura, pero también el valor que reviste el trabajo de la autora para matizar la versión oficial de la Historia. Numerosos ejemplos como el siguiente aparecen en *Los chicos de zinc*:

La verdad, solamente alguien desesperado se la contará completa. La verdad es demasiado espeluznante, no se sabrá nunca. Nadie querrá ser el primero en hablar, nadie correrá el riesgo. ¿Quién hablará de la droga que se transportaba en los ataúdes? En lugar de los muertos. ¿Quién mostrará los montones de orejas humanas disecadas? Trofeos de guerra... se guardaban en cajas de fósforos vacías... Se enrollaban como hojas... ¿Imposible? ¿Es chocante enterarse de algo así sobre los valientes soldados soviéticos? Sí, es posible porque es cierto. Es una verdad que no puede evitarse, que no puede esconderse. (Un lugarteniente) (Alexiévitich, 1990, pp. 167-168)

Otros relatos espeluznantes forman parte de Voces de Chernóbil, pues las víctimas resienten hasta la fecha la forma en que las autoridades quisieron, en nombre de un retorcido interés nacionalista, ocultar las dimensiones de la catástrofe. Resulta pasmosa la inoperancia del régimen ante el colapso nuclear:

Yo trabajaba de inspectora en el Servicio para la Protección de la Naturaleza. En la oficina esperábamos algún tipo de instrucciones, pero estas no llegaban. [...] no se daba ninguna información. Montañas de papeles con el sello de “ultrasecreto”. [...] Corrían rumores: alguien había leído en un periódico, otro había oído que... A un tercero le habían dicho... [...] Algunos escuchaban las radios occidentales; solo esas emisoras informaban de qué pastillas había que tomar, cómo usarlas correctamente. Pero la mayoría de las veces la reacción era: “Los enemigos se alegran de nuestras desgracias, cuando, por el contrario, todo va bien”. (Alexiévitich, 2015, pp. 284-285)

Esas voces disidentes no desaparecieron con el colapso del socialismo, pues la Bielorrusia que emergió de la URSS tomó por sorpresa a sus habitantes, que se sintieron librados al mejor postor, en un mundo en el que no tenían las herramientas para desenvolverse; no en vano la autora asimila el fin del hombre comunista con el advenimiento de la era del desencanto:

Ustedes tienen su propia utopía. El mercado. El paraíso del mercado. El mercado va a hacerlos felices a todos... Es una quimera. [...] En lugar del proletariado ustedes tienen la ley de la jungla: devora a los que son más pequeños que tú, y monta sobre los que son más fuertes. [...] Ahora la toda gente cree en cosas diferentes. Pues sí, así es... la gente siempre quiere creer en algo. En Dios o en el progreso técnico. En la química, en las moléculas, en una razón superior... Hoy es en el mercado. En el dormitorio de mis nietos todo es extranjero: las camisas, los jeans, los libros, la música... ¡hasta su cepillo de dientes viene del extranjero! Los estantes están repletos de latas vacías de Coca Cola y de Pepsi. Mis nuevos van al supermercado como uno iba al museo. Les encanta festejar los cumpleaños en McDonald's y llevarme a Pizza Hut. Es su Meca. A veces me preguntan: ¿De verdad creías en el comunismo?”. (Alexiévitich, 2013, p. 209)

Este libro de Alexiévitich transmite con fidelidad la amargura y el escepticismo con que vive hoy gran parte de las generaciones que vieron desmoronarse el socialismo a inicios de los años 90. El advenimiento de la economía de libre mercado a una sociedad que la

desconocía, resultó traumatizante para millones de personas que no habían desarrollado las habilidades ni las condiciones psicológicas para adaptarse a una dinámica social centrada sobre el consumo y el poder adquisitivo.

8. El mundo después del socialismo

En una nueva realidad, sin los referentes conocidos, el desencanto es tan aplastante para muchos, que simple y sencillamente los inutiliza para este mundo, dejándoles como única salida el suicidio:

Decidimos que yo iría donde unos primos y que mamá se quedaría en la estación de trenes. Al cabo de unos días me llamó: “Tenemos que vernos”. Fui a verla y me dijo: “Encontré una mujer aquí que me propuso alojarme por un tiempo. Tiene espacio. Tiene casa propia. En Alabino. – Voy contigo. – No, vendrás luego, ahora tienes que cuidarte”. La acompañé al tren, ella se sentó al lado de la ventana y me miró como si no lo hiciera desde hacía mucho tiempo. No pude resistirme, subí a vagón. “¿Qué te pasa?” – No me hagas caso. Le dije hasta luego y ella se fue. Esa la noche recibí una llamada telefónica. “¿Es usted Ioulia Borissova Malikova?” – Sí. – Aquí la policía. ¿Cuál es su relación con Ludmila Malikova? – Es mi madre. – Su madre se lanzó al tren. En Alabino.

Ella siempre se fijaba que no hubiera un tren a la vista. Ser aplastada por un tren la aterrorizaba. Miraba veinte veces si no se aproximaba un tren. Y entonces... No, no era coincidencia ni un accidente... Había comprado una botella de vodka para que le doliera menos, para tener menos miedo... Se le tiró al tren en marcha... Estaba cansada. Estaba cansada, así de simple... De esta vida... De ella misma. No soy yo quien lo dice, son sus palabras. Después recordé cada una de sus palabras. (Alexiévitch, 2013, p. 388)

La obra narrativa de autoras como Svetlana Alexiévitch permite introducir una luz diferente sobre la forma en que se cuenta la Historia oficial, como un brillo que se resquebraja para dar cabida a nuevos matices, no siempre relucientes, pero no por ello menos verdaderos.

Puede afirmarse que existen dos rasgos fundamentales que debemos señalar en la autora bielorrusa, el primero es su escogencia de

una obra coral, una narración polifónica que le confiere una apertura en el horizonte de recepción. El otro, es la elección de la autora de no interesarse en los hechos duros, sino en la percepción subjetiva de cada uno. Esta elección permite que su obra sea valorada como una muestra del desafío establecido a través de la literatura y desde la subalternidad, contra la Historia en su sentido convencional.

La fuerza de la narrativa de la bielorrusa nace precisamente de la omnipresencia de la subjetividad, tan contraria a la abstracción de las consideraciones teóricas. Con el ser humano como centro de su narrativa, sin emitir juicios de valor sobre la capacidad humana para crear tanto lo sublime como lo monstruoso, Alexiévitch denuncia la podredumbre del poder, el lado oscuro de la Historia.

En su obra se denuncia un Estado que devora a sus habitantes, la villanía del poder que envía a una muerte casi segura a niños/soldados inexpertos y mal equipados; la irresponsabilidad suprema de enviar bomberos desinformados y desprotegidos a tratar de apagar el fuego en un reactor nuclear... Un Estado que no asumió las consecuencias de la desaparición de las estructuras sociales que le eran propias y que no tomó ninguna medida protectora ante las políticas lesivas generadas luego del colapso del régimen socialista.

El reconocimiento hacia la narrativa de Alexiévitch prueba que la ruptura de los tabús y la liberación de la palabra individual tienen un rol importante como fuentes alternativas —¿y por qué no?— complementarias, para comprender la Historia de los pueblos.

Referencias bibliográficas

- Aguiluz-Ibargüen, M. (2004). "Memoria, lugares y cuerpos". *Athenea Digital Revista de pensamiento e investigación social* 6, 1-15.
- Alexiévitch, S. (2016-2017). *Últimos testigos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2015). *La guerra no tiene rostro de mujer*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2015). *Voces de Chernóbil*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2013). *La fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*. París: Actes Sud.
- (1997). *La supplication. Tchernobil, chronique du monde après l'apocalypse*. París: Éditions Jean-Claude Lattès.
- (1990). *Les cerqueils de zinc*. Normandie: Christian Bourgois Éditeur.
- Alós, E. (s.f.). Svetlana Alexiévitch: Una Sociedad autoritaria es una sociedad masculina. *El periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/mas-periodico/20160514/svetlana-alexievich-sociedad-autoritaria-sociedad-masculina-5128714> [28/03/2018].

- Brunel, P. (s.f.). LITTÉRATURE. La littérature comparée. *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-la-litterature-comparee/> [28/03/2018].
- Chavier, J. (s.f.). Hablemos de Svetlana Alexiévitch, la escritora. *Viento Sur*. <https://vientosur.info/spip.php?article10633> [28/03/2018].
- Mélat, H. (s.f.). Alexievitch Svetlana (1948-). *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/svetlana-alexievitch/> [28/03/2018].
- Nieto, J. (2006). El deber de la memoria, la imposibilidad del olvido. Alcances ético políticos. *Reflexión Política* 8 (15), 80-92.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México DF: Siglo XXI Editores.
- Staffan, J. (s.f.). Svetlana Alexiévitch : Sólo el amor puede salvar a los que están contagiados por la ira. *Letras libres*. <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/entrevista-svetlana-alexievich-solo-el-amor-puede-salvar-los-que-estan-contagiados-por-la-ira> [28/03/2018].
- Symaniec, V. (s.f.). La supplication (S. Alexievitch) - Fiche de lecture. *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/la-supplication/> [28/03/2018].

Capítulo 24. Autoficción y psicoanálisis en *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel

ROCÍO ROMERO AGUIRRE

1.

Desde septiembre del año pasado Guadalupe Nettel asumió la dirección de la Revista de la Universidad de México. Se trata de un espacio toral en la cultura mexicana que estuvo durante trece años al mando de Ignacio Solares, quien le otorgó un enfoque fundamentalmente literario. Con el tema de identidad, Nettel dio inicio a una nueva época de una del revistas de mayor tradición en México, este punto de partida no solo intenta repensar la especificidad de la Revista de la Universidad Nacional en la actualidad, sino también muestra una des preocupaciones centrales de la obra de Nettel. Los tres epígrafes de abren el número, la nueva época en la Revista y la faceta de editora en la carrera de la escritora, es posible observar la paradoja que es la identidad: primero, una cita de la novela *Sostiene Pereira* (1994) de Antonio Tabucchi, “No tenemos sólo un alma, sino una confederación de almas que está dirigida por un yo hegemónico”; la segunda es de Borges, del relato “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”; finalmente, la famosa expresión de Rimbaud “Yo es otro”. Las tres citas expresan la dificultad de saber que al tiempo en que se es uno, también se es múltiple; que en la pripiedad de la singularidad se encuentra la otredad; y que en el reconocimiento de uno mismo, aparece siempre un desconocimiento.

La identidad es uno de los temas centrales en la obra de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, quizás por su naturaleza ambigua y porque no parece resolverse jamás. Así lo ha mostrado en *El cuerpo en que nací* (2011), novela autoficcional en que la narradora pre-

tende interpretar su vida para comprenderla y para ello procede a narrarla a un narratario mudo: su psicoanalista. Si bien, actualmente académicos y críticos literarios han discutido ampliamente varias definiciones posibles de lo que parece ser un nuevo género literario, no me referiré a esos debates. En este texto pretendo demostrar que la idea de autoficción con la que construye su novela parte de quien la acuñó en el campo literario.

Nettel había empleado el recurso del psicoanalista como medio para expresar una verdad subjetiva en un relato previo publicado en *Pétalo* (2008): “Bezoar”, es una bitácora que una paciente de una clínica psiquiátrica escribe para su psicoanalista. El relato, como sucede en *El cuerpo en que nací*, está plenamente orientado a ese lector profesional, se dirige a él, anticipa sus reacciones, le entrega sus recuerdos y deseos remotos. Desde el título del relato hay una actitud interpretativa de orden posiblemente psicoanalítico, un bezoar es una acumulación de cuerpos, generalmente pelo, en el estómago de ciertos animales; una especie de piedra que ha crecido a lo largo de los años. La narradora del cuento, una adicta en rehabilitación, ubica el origen de sus problemas en la compulsión, que desarrolló en la infancia, a comer su propio pelo. Esa piedra de pelo alojada en su estómago y el relato que desarrolla en un diario, hacen pensar en el trauma y su origen como un nódulo producido en la infancia y alimentado por experiencias posteriores que debía descentrañarse por medio de un trabajo psicoanalítico de interpretación que la narradora lleva a cabo a lo largo del relato. En el diario que la protagonista escribe habla de su infancia y de cómo inició su adicción a las drogas, el relato avanza no solo por la progresión cronológica de los hechos, sino por las preguntas que la narradora hace a su médico:

¿Cómo es posible que aquella mañana de mi infancia en que descubrí las pinzas sobre el tocador de mi madre, haya determinado de semejante modo mi existencia? A menudo, mientras me arranco el pelo, pienso en la dificultad de liberarme de ese hábito. Me parece haberlo perpetuado desde siempre, como un insecto que no puede dejar de libar el pistilo de las flores que atraen a su especie desde el inicio de los tiempos. Le parecerá un disparate, doctor, pero en momentos así he llegado a creer en una infinidad de vidas anteriores en las que, irremediablemente, me arrancaba el cabello. (Nettel, 2008, p. 140)

El relato “Bezoar” perfila y anticipa el trabajo autoficcional que en *El cuerpo en que nací* la autora practicará para sí misma. No solo por la narración en primera persona o la presencia de un psicoanalista, también por el impulso interpretativo del pasado que guía la narración de ambos relatos.

La relación que Nettel establece entre su vida y su obra tiene escalas más o menos identificables: con frecuencia sus personajes viven en Francia, como lo hizo ella desde su adolescencia, así ocurre en “El matrimonio de los peces rojos”; estudian literatura, como sucede en *Después del invierno* (2014); constantemente hay escenas o relatos completos que hacen homenaje a lo escatológico o lo monstruoso, en *El huésped* (2006) hay una escena en que la protagonista colabora en una conspiración que involucra entregar sobres llenos de heces fecales humanas que ella misma había depositado con sus manos, el relato “Petalos” trata sobre un hombre que tiene por costumbre entrar furtivamente a los baños de mujeres para oler y ver sus heces. Probablemente el rasgo distintivo de la literatura de Nettel, y que lleva a la autoficción en *El cuerpo en que nací*, es la capacidad reflexiva de sus personajes porque no solo están envueltos en sus circunstancias, sino que son capaces de diseccionarlas, de interpretarse a sí mismos, de identificar las fronteras de la comprensión que tiene de sí. Un ejemplo es el protagonista del cuento “La vida en otro lugar”, incluido en la colección *Los pelos en la mano. Cuentos de la realidad actual* (2017), quien luego de haber perdido el departamento que deseaba rentar, encuentra la vida del inquilino, un antiguo compañero de escuela, el modelo de la vida que hubiera querido vivir. Por ello, comienza a espiar codiciosamente la vida de aquel hombre, a enamorarse de su esposa y, por su puesto, de desear fervorosamente el departamento en que hubiera podido vivir: “Mi propia vida era comparable a los anuncios televisivos que interrumpen una apasionante película” (Nettel, 2017, p. 112); y después, “Todos los muebles y objetos de ese lugar me parecían familiares y por eso sentía una sensación de pertenencia difícil de soportar, esa casa era casi mía pero por una razón incomprensible, no podía vivir ahí” (p. 115).

Es probable que ese rasgo distintivo de la narrativa de Nettel, su capacidad para crear personajes cuya profundidad los oriente a la introspección, propiciara la creación de una novela autoficcional. Lo cierto es que dicha novela tiene un antecedente importante, en septiembre de 2009 la revista *Letras libres* encargó a varios escritores jóvenes que escribieran una “autobiografía precoz”. En ese número

participaron, en orden de aparición, Julián Herbert con “Mamá leucemia”, Guadalupe Nettel con “El cuerpo en que nació”, Luis Felipe Fabre con “Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy”, Yoani Sánchez con “Una balsera virtual”, María Rivera con “Variaciones para una autobiografía” y Jorge Carrión con “Bookmarks”¹¹⁶. Aquel breve texto, conformado por cinco apartados y narrado en primera persona, extrae los momentos centrales de la biografía de la autora: su problema ocular abre el texto, el episodio sobre sus inicios infantiles en la escritura literaria, su cambio de casa a Francia. Hay otros hechos que no aparecen en la novela de 2011, como el relato de un exnovio suicida, una relación amorosa que iniciaría en México y continuaría en Francia, su experiencia colaborando con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional y algunos encuentros breves con el Subcomandante Marcos. Habla también de su retorno a Francia gracias a una beca del gobierno francés y, al igual que sucede en su novela *Después el invierno* (2014), de su departamento frente al cementerio Père Lachaise.

Concluye el relato hablando rápidamente de su interés por el budismo, de la decisión de abandonar sus estudios y, con la inspiración de un poema de Allen Ginsberg que será epígrafe de la novela *El cuerpo en que nació*, con la escritura de un cuento titulado “Bonsái” que aparecerá en el libro *Pétalos y otras historias incómodas*. El cuento trata de un hombre que al visitar un invernadero cercano a su casa se da cuenta que su temperamento y aspecto físico lo asemejan con un cactus, esa idea se reafirma o largo del relato y provoca su divorcio, pues luego de algunas conversaciones con el jardinero, concluye que su mujer es una enredadera y por tanto, ambos son incompatibles. Si bien el cuento “Bonsái” no es autobiográfico, es posible advertir que en él aparece metaforizada la tristeza que Nettel padece desde su infancia, ese sentimiento vertebró el relato de 2009 y también la novela que recibirá el mismo nombre. El cactus con su sequedad e indiferencia, con sus espinas que al tiempo que funcionan como defensa también repelen parecen ser características que la escritora reconoce en ella misma.

La trama compleja que es una obra literaria está siempre vinculada con la vida de su autor, no solo por las vivencias centrales, aquellas que funcionan como puntos de inflexión; sino también por el modo

¹¹⁶ Simultáneamente en España apareció un número homónimo en que participaron Herbert, Nettel y Sánchez con los mismo textos que en la edición mexicana.

en que el autor se mira a sí mismo como ser humano y como escritor. Esa imagen proyectada y trasfigurada en la obra conforma una extraña autobiografía que dista de ser fiel a los hechos pasados, pues se conforma tanto de ese tiempo perdido e irrecuperable que es el pasado, como de la imagen de sí mismo amalgamada por los deseos, los recuerdos y las opiniones propias y ajenas sobre la propia vida. Ese terreno opaco que se encuentra a medio camino de la ficción del recuerdo y de la imagen de sí del escritor es el terreno de la autoficción.

Actualmente la autoficción ha sido objeto de interesantes discusiones que han complejizado su definición. Diana Diaconu (2017) analizó el modo en que buena parte de la crítica actual, en un intento por construir una noción y caracterizar formas generales, ha terminado por oscurecer la comprensión del género y repetir malentendidos heredados de malas lecturas. Para Diaconu, la autoficción es un género que surge como resultado de un agotamiento de la novela como modelo expresivo, lo que conduce a “la exploración de nuevos caminos para expresar al sujeto contemporáneo, con los retos y problemas que le imponen la crisis del mundo moderno y del posmoderno” (2017, p. 38). Lo que equivale a decir que la autoficción requiere de la consideración de las circunstancias expresivas de los sujetos actuales para quienes el modelo novelesco y, consecuentemente, el de la autobiografía clásica no responden a necesidades muy particulares. A nuestro modo de ver, esas “nuevas” circunstancias no solo están ligadas a la caída de los metarrelatos de la modernidad, que borraron un horizonte de progreso del panorama, sino también del descubrimiento del inconsciente y de la palabra como vehículo privilegiado de acceso a él. Para Leonor Afunch este punto de inflexión cultural implicó:

La pérdida de certezas, la difuminación de verdades y valores unívocos, la percepción nítida de un decisivo descentramiento del sujeto, de la diversidad de los mundo de la vida, las identidades y subjetividades, aportó a una revalorización de los “pequeños relatos”, a un desplazamiento de un punto de mira omnisciente y ordenador en beneficio de la pluralidad de voces (Arfuch, 2005, p. 22)

Esa circunstancia coloca a la identidad como una construcción permanente que imagina el futuro pero también reinterpreta el pasado, que se resiste a los mecanismos políticos de construcción identitaria y encuentra en la narración un vehículo privilegiado para

“fijar temporalmente” (Arfuch, 2005, p. 24) sus continuos itinerarios. La importancia del inconsciente, en ese sentido, radica en que propone un sujeto dividido entre un discurso autorreferencial que pretende decirlo todo y la producción de un discurso que en el error (el lapsus) dice mucho más sobre la verdad del sujeto. Esa escisión subjetiva es característica del psicoanálisis y de la autoficción en esa primera definición que produjo Serge Dubrovsky en 1977.

2.

En el origen de la autoficción estuvo el psicoanálisis. La famosa polémica entre Philippe Lejeune, teórico fundamental de los estudios sobre la autobiografía, y Serge Doubrovsky, escritor y crítico literario, produjo el término autoficción como una alternativa a lo que en 1973 Lejeune había determinado como una imposibilidad: que hubiera una novela en que autor y personaje compartieran la misma identidad. Como lo ha señalado Pozuelo Yvancos (2010), detrás de la declaración de que *Fils* (1977), novela autoficcional de Doubrovski, llenara esa casilla vacía en el esquema de Lejeune, está la crisis del personaje como entidad narrativa que la Nouveau Roman inauguró y la escritura fragmentaria que el maestro de Doubrovski ejerció en su autobiografía titulada *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). El otro trasfondo central fueron las sesiones de psicoanálisis que Dubrovsky trató de llevar a la literatura; no solo como la representación de un psicoanálisis, sino como el discurrir de la conciencia que acontece en el trabajo de interpretación analítica. En palabras de Régine Robin la autoficción de que Dubrovsky habla en aquel momento inaugural:

Ficción, pues no existe nunca adecuación entre el autor, el narrador y el personaje, entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, entre un sujeto supuestamente pleno y el sujeto dividido, disperso, diseminado de la escritura. El problema reside más bien en encontrar un lugar de sujeto que el lugar del sujeto, en construirse en la escritura un “efecto-sujeto” (Robin, 2005, p. 46)

Para comprender esta afirmación, aparentemente contradictoria, es necesario partir de la propuesta de Lejeune que está orientada a pensar el género autobiográfico como un pacto de lectura que requiere de ciertos elementos para que concretarse: que el autor, el

narrador y el personaje compartan la misma identidad es uno de los más importantes; pues para el lector, único garante del pacto, el nombre propio es un asidero en la medida en que ni la autorreferencialidad ni la narración en primera persona son, por sí mismos, rasgos distintivos del género autobiográfico. El pacto implícitamente supone que el autor habla de sí mismo con sinceridad o, para decirlo de otro modo, que el autor no pretenda crear ficciones en su autobiografía. Justo en esa regla autobiográfica es que se inserta la autoficción como excepción y, por eso mismo, como contrasentido.

Así la autoficción según lo afirma el propio Doubrovsky es “la ficcionalización de hechos reales mediante la aventura del lenguaje que opera fuera del canon o la sintaxis – tanto de la novela tradicional como de la *nueva novela*–, valiéndose de juegos de palabras, aliteraciones, asonancias, disonancias” (Corbatta, 2009, p. 2). En la definición se entrevera la experiencia psicoanalítica como posibilidad para producir una verdad subjetiva de un orden por entero distinto del que opera en la autobiografía. Mientras esta es un género propio de las personas importantes, la autoficción se sitúa en ese momento inicial como un tipo de escritura al alcance de cualquiera; si la autobiografía conforma un canon bien definido, la autoficción carece de un corpus, pues su primera expresión fue *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky. En una crítica a la tradición autobiografía Dubrovsky sostiene lo siguiente: “Con una perversa habilidad, el sujeto del discurso confesional mantiene el contro absoluto de *su* verdad: único («yo solo»), no tiene «semejantes» más que en apariencia” (Dubrovsky, 2012, p. 47). La autoficción que Dubrovsky define y reivindica se alza contra el sujeto autobiográfico por considerarlo artificiosamente completo y autosuficiente en su discurso.

Hay que tomar en cuenta que la noción de autoficción surge en Francia, en un momento todavía posestructuralista que tiene como unos de sus objetos de estudio principales a la escritura y al lenguaje. El psicoanálisis no es ajeno a esta reflexión, pero desde un lugar muy distinto, pues Lacan, en su trabajo de relectura de Freud, reconoce que en el análisis ocurre una elaboración de un saber inconsciente, que se manifiesta ahí donde el lenguaje falla. Lo que equivale a decir que la palabra que importa en el análisis no es la del autoconocimiento, sino la que tropieza en su intento por transparentar una aparente verdad subjetiva. Cuando Doubrovsky intenta crear una ficción autobiográfica y se refiere a la “aventura del lenguaje que ocurre fuera del canon y de la sintaxis” está planteando que la mate-

ria prima de la autoficción es la asociación libre y el lapsus. Su novela *Fils* intenta recrear una sesión psicoanalítica en la que los sueños, las reinterpretaciones, los lapsus tengan un espacio textual donde desenvolverse, en ese sentido la verdad subjetiva que se produce en el análisis está más cerca de lo literario que de lo autobiográfico, y la autoficción intenta llevar a la escritura esa verdad.

¿A qué nos referimos con una verdad de otro *orden*? Lejeune ha definido a la autobiografía de la siguiente forma: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” (Lejeune, 1994, p. 50). Esta aproximación presupone que el sujeto autobiográfico tiene la capacidad de mirar su vida de manera objetiva y que es sincero. Por ello, Paul De Man, en su célebre crítica a la teoría de la autobiografía, afirma que es una ilusión pensar que quien habla en un texto autobiográfico sea quien lo firma, es más bien una voz que detrás de sí tiene una máscara vacía. La prosopopeya, por tanto, es la figura de la autobiografía en el sentido de que es una ilusión pensar que escuchamos al autor en una autobiografía, “el nombre en la portada no es el nombre propio de un sujeto capaz del autoconocimiento y comprensión, sino la firma que proporciona al contrato autoridad legal, nunca epistemológica” (De Man, 2007, p. 150).

La autoficción bien puede ubicarse en esa crítica, pues supone que la forma autobiográfica, pese a haberse constituido como el género en que el yo se revela, en realidad construye una figuración que responde a la estructuras vigentes de representación social, de ahí que la autobiografía iniciara como un género primordialmente masculino, blanco y occidental. Desde Freud, sabemos que el sujeto no es una entidad transparente a sí misma y que todo auto-conocimiento responde más a las implicaciones sociales, históricas y culturales, que a un verdadero saber sobre sí mismo.

La autoficción, en su concepción original, intenta poner en escritura la verdad subjetiva tal y como aparece en la experiencia psicoanalítica. Lo que equivale a decir que privilegia los sueños, por encima de los recuerdos voluntarios; concibe como materia de trabajo a la asociación libre más que a la construcción cronológica de la vida; reconoce en la figura del analista no la de un profesional cuyo conocimiento especializado le hará conocer su propia vida, sino como un espacio de escucha que hace posible que la palabra aflore y elabore una verdad sobre el sujeto en sus repeticiones, sus identificaciones,

su angustia, etc. Si bien, esa intención de Doubrovsky se erige sobre una crítica al género autobiográfico y como una propuesta de que la literatura aporta la única posibilidad de poner en escritura algo de la verdad subjetiva; es claro que es imposible llevar a un texto literario una sesión psicoanalítica, que los elementos que convergen en ella son casi siempre de orden contingente que escapan a ciertas estructuras narrativas. Seguramente por ello, la primera versión de la novela *Fils* tenía 9000 páginas, que tuvieron que reducirse a 500 para su publicación final.

En *El cuerpo en que nació*, Guadalupe Nettel plantea un acercamiento parecido, pues emplea el lugar silencio de su psicoanalista, la doctora Sazlavski, para producir un discurso en que se cuestiona y para reformular constantemente la narración sobre sí misma, pues su intención no es emitir una verdad inamovible sobre su vida, sino interpretarla: “[...] el origen de este relato radica en la necesidad de entender ciertos hechos y dinámicas que forjaron esta amalgama compleja, este mosaico de imágenes, recuerdos y emociones que conmigo respira, recuerda, se relaciona con los otros y se refugia en el lápiz como otros se refugian en el alcohol o el juego” (Nettel, 2011, p. 17).

Cuando la narradora pregunta a sus padres sobre el sentido de las relaciones sexuales y del placer, recibe de una respuesta incomprendible que la lleva a inquirir a su psicoanalista: “¿por qué a nadie se le ocurrió responder, doctora Sazlavski, que las relaciones sexuales se tienen por amor y que son una forma alternativa de demostrarlo? Quizás habría sido un poco más preciso y menos inquietante, ¿no le parece?” (Nettele, 2011, p. 25). La narración avanza porque la narradora produce un discurso para un narratario que, si bien nunca responde, sí otorga un espacio propicio para la interpretación de la amalgama a la que hace referencia la narradora.

Como hemos dicho hasta aquí, para Serge Dubrovsky la autoficción es un relato en que el sujeto, cualquier sujeto, puede hablar de sí mismo usando el lenguaje como vehículo, y no los hechos pasados; por lo que permite que la asociación libre, el sueño y el “falso recuerdo” guíen su esfuerzo de saber sobre sí mismo y no el impulso ordenador de la memoria. En este intento el psicoanálisis adquiere importancia, porque el sujeto es portador de una verdad que es inconsciente, lo que significa que ese saber sobre sí mismo existe a condición de ser un saber que el sujeto mismo desconoce. Y la desconoce primero porque esa verdad no se encuentra en sus re-

cuerdos pasados; es decir, no está en esa interioridad que Occidente construyó como el centro de toda experiencia. Pero también, el desconocimiento tiene que ver con el lenguaje mismo y su incompletud, dicho de otro modo, con el hecho de que la palabra es irreductible al inconsciente, como lo muestra el sueño que se resiste a ser narrado. Finalmente, para que ese saber aflore en el sujeto hace falta un espacio que no es el de la página en blanco, sino el de la escucha del analista. Esa figura que Freud encarnó, es una figura de silencio o, en todo caso, de reenvío, pues no satisface la demanda del paciente de diagnosticarlo, analizarlo o medicalizarlo; sino que se convierte en un lugar en que la palabra del sujeto adquiere el valor de la búsqueda de sí. Dylan Evan la define de la siguiente forma:

La frase es introducida por Lacan en 1961 para designar la ilusión de autoconciencia transparente para sí misma en su acto de saber. [...] El psicoanálisis demuestra que el SABER no puede ubicarse en ningún sujeto particular, sino que es de hecho intersubjetivo. [...] se suele pensar que el analista sabe el sentido secreto de las palabras del analizante, las significaciones que desconoce la persona misma que habla. Sólo esa suposición (la suposición de que el analista es alguien que sabe) determina que detalles de otro modo insignificantes (gestos fortuitos, afirmaciones ambiguas) adquieran retroactivamente un sentido especial para el paciente que supone (Evans, 2007, p. 185)

Precisamente en ese espacio de producción de una verdad subjetiva es donde el creador del término autoficción intentó introducir esa forma particular para hablar de sí como quien habla de otro. En ese mismo sentido se expresa Dubrovski cuando perfila la definición de autoficción:

Es evidente que la “verdad”, aquí, no podía tener la categoría de la copia certificada. El sentido de la vida no está en ninguna parte, no existe. No se trata de descubrir, sino de inventar, no todas las piezas, sino todas las huellas. [...] La autoficción es la ficción que he decidido, en tanto que escritor, darme a mí mismo, incorporándole en el sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no solo en la temática, sino en la producción del texto. (Dubrovsky, 2012, p. 62)

En la novela la narración avanza detallando los tratamientos a los que tuvo que someterse la narradora, la sensación de exclusión que la acompaña desde que, por instrucciones de un oftalmólogo, debió usar un parche en el ojo sano para fortalecer el ojo con la mancha de nacimiento; el apodo que su madre usa para nombrarla (cucaracha) y que la acerca a Kafka; la fallida relación con las mujeres de su familia y la relación distante con su padre psicoanalista, que fue a dar a la prisión por participar en desvío de fondos. El relato autoficcional se produce y dinamiza por una presencia peculiar: la de la doctora Szlavsky, cuyo apellido nos recuerda a Dubrovsky, analista de la narradora. La narradora dirige preguntas a lo largo de la novela a su analista: A propósito de la violación de una vecina de su misma edad: “¿no es mucho peor el efecto del silencio en niños acostumbrados a saber y a preguntarlo todo? ¿no habría sido más conveniente informarnos acerca de los peligros que acechan a los menores, o al menos más pertinente que sembrar la confusión sobre cuestiones que no están relacionadas con experiencias cotidianas de una persona de siete años?” (p. 35).

A partir de ese cuestionamiento la narradora reflexiona sobre la libertad sexual que sus padres pretendían enseñar a sus hijos y sobre su eventual divorcio. Cuando duda de su profesión como escritora, de su necesidad de construir tramas y recuerda el entusiasmo con que su madre recibía sus textos: “Tal vez sería más feliz ahora, doctora Szlavsky, si cobrara mensualmente un jugoso salario de la IBM. ¿Cómo saberlo?” (p. 43).

3.

Guadalupe Nettel construye una novela autoficcional que usa la relación analítica como estrategia narrativa, y simultáneamente hace caso de lo que Dubrovsky proponía al inaugurar el término: poner la verdad subjetiva en un texto literario, no como recuperación de la memoria que ordena y da sentido al pasado, sino como un discurrir de la palabra que va produciendo el sentido de la vida. Por eso mismo la narradora desde el inicio va refiriéndose al ejercicio de la novela no como una escritura, sino como un trabajo de interpretación.

Es evidente que el lugar desde el que se coloca la narradora es por entero distinto del de la autobiografía, pues su punto de partida es el desconocimiento, la falta de comprensión de su propia vida y el impulso de comprenderla; no escribe su vida porque sepa qué es lo que

quiere decir, porque se conozca tan bien o haya vivido lo suficiente como para tener algo importante o memorable para decir. Escribe su vida porque no sabe hacer otra cosa y porque de otro modo no podría comprender ese cúmulo de contradicciones que es ella misma.

Al final de la novela la narradora, nuevamente dirigiéndose a su psicoanalista, reconoce que la referencialidad no tiene lugar en su relato, que la interpretación del sentido está por encima de los hechos y, como producto de ese trabajo sobre el sentido de la palabra, surge una nueva manera de concebir su cuerpo:

No sé si estoy cumpliendo el objetivo de apegarme a los hechos pero ya no me importa. Las interpretaciones son del todo inevitables y, para serle franca, me niego a renunciar al inmenso placer que me produce hacerlas. Quizás cuando por fin lo termine, este libro no sea, para mis padres y para mi hermano, más que una sarta de mentiras. Me consuelo pensando que toda objetividad es subjetiva.

Es extraño, pero desde que empecé con esto, tengo la impresión de estar desapareciendo. No sólo me he dado cuenta de cuán incorpóreos y volátiles son todos estos sucesos cuya existencia en la mayoría de los casos no puede probarse en forma alguna, se trata también de algo físico. En ciertos momentos del todo impredecibles, las partes de mi cuerpo me producen una sensación de inquietante extrañeza, como si pertenecieran a una persona que ni si quiera conozco (p. 189).

La narradora va alejándose de la certeza de que su cuerpo la hacía una marginal: por ese defecto en el ojo, por el ligero encorvamiento que la convirtió en una cucaracha en la palabra materna. Ese cuerpo que había reconocido desde su infancia como un cuerpo molesto e indeseado, al final de la narración se le presenta como otro cuerpo, un cuerpo extraño, el de alguien más. Y quizás en esa afirmación es donde la autoficción se hace patente, porque más allá de que la clausura del texto sea el autorreconocimiento, como es el caso de la autobiografía, lo que la narradora muestra es un desapego de las identificaciones que había considerado como propias, como si ese cuerpo que otros habían nombrado y medicalizado ya no existiera más que en la ficción.

En conclusión, en *El cuerpo en que nací*, Guadalupe Nettel retorna a la definición original de la autoficción para construir su novela, no

es una coincidencia, la autora estudió en París en su adolescencia e hizo un doctorado en la Escuela de Altos Estudios y en 2016 impartió en México un curso sobre autoficción, lo que deja ver que seguramente conocía los textos de Dubrovsky y la célebre polémica con Lejeune. Claramente pasó por la experiencia del psicoanálisis y pudo percatarse con mucha claridad a qué se refería Dubrovsky con ese nuevo término en la literatura que ha introducido nuevos problemas para la crítica literaria.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Arfuch, L. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Corbatta, J. (2009). *Psicoanálisis y literatura: La auto-ficción*. En Memoria Académica del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3529/ev.3529.pdf
- De Man, P. (1984). *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal.
- Diaconu, D. (2017). La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género. *La Palabra* 30, 35-52.
- Dubrovsky, S. (2012). Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis. En: A. Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- Evans, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- Nettel, G. (2017). La vida en otro lugar. En: R. Guedea, *Los pelos en la mano. Cuentos de la realidad actual*. México: Lectorum.
- (2014). *Después del invierno*. México: Anagrama.
- (2013). *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Páginas de espuma.
- (2011). *El cuerpo en que nací*. México: Anagrama.
- (2008). *Pétalos y otras historias incómodas*. México: Anagrama.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: MEGAZUL-ENDYMION.
- Robin, R. (2005). La autoficción. El sujeto siempre en falta. En L. Arfuch, *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.

Acerca de los autores

Laura Sabani (Uruguay-Estados Unidos): Profesora de lengua y literatura española en Queensborough Community College of the City University of New York. Dirige la *Revista Virtual de Cultura Iberoamericana* y es autora del *Manual de Literatura Hispanoamericana del siglo XX*, *Entresiglos* y *Teoría y práctica de la novela modernista en la obra de Carlos Reyles*.

Marvin Castillo Solís (Costa Rica): Bachiller en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Ha realizado diversos trabajos de investigación sobre literaturas costarricense y latinoamericana. Actualmente, se encuentra realizando la Maestría Académica en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Costa Rica.

Mariana Soto Hidalgo (Costa Rica): Bachiller en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Dentro de sus trabajos de investigación se encuentran proyectos en literaturas costarricense y latinoamericana. Actualmente, se encuentra realizando la Maestría Académica en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Costa Rica.

Juan Ryusuke Ishikawa (Perú-Estados Unidos): Doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de California, Berkeley, con la tesis: *Tácticas de aproximación hacia formas representativas de la presencia asiática en la literatura latinoamericana: el caso del chino-culí y el haiku*. Desde 2011 hasta el presente es profesor Asociado de Español y Portugués, en el Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas, Universidad Estatal de California, Fullerton. Algunas de sus últimas publicaciones son: “Fruits of culture: the Japanese haikai/haiku transplanted to Brazil” (2012); “Echoes from a Distance: José Juan Tablada’s *Haikai*”, *One World Periphery Reads the Other: Knowing the “Oriental” in the Americas and the Iberian Peninsula* (2010).

Lydia Gil Keff (Estados Unidos): Doctora por la Universidad de Texas, Austin, con la tesis: *From the Book to the Desert: An Examination of Twentieth-Century Jewish Writing in Spanish America*. Desde 2007 hasta el presente es lectora de Español en el Departamento de Lenguas y Literaturas; Facultad asociada al Centro para los Estudios Judaicos, de la Universidad de Denver, Colorado. Posee numerosas publicaciones en su ámbito de especialidad.

Ariadne Camacho Arias (Costa Rica): Bachiller y licenciada en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Actualmente es docente de Comunicación en el Instituto Tecnológico de Costa Rica.

Sigrid Solano Moraga (Costa Rica): Bachiller y licenciada en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Realizó una maestría en literatura en la Universidad de Virginia, EE.UU. Docente en la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional.

Ileana Paniagua Retana (Costa Rica): Bachiller y licenciada en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Posee una Maestría en español como segunda lengua de esta misma Universidad. Labora como docente en la Universidad Nacional.

Olga Marta Mesén Sequeira (Costa Rica): Graduada en Administración Presupuestaria por el Instituto de Estudios de Administración Local de Madrid, España; Licenciada en Ciencias Económicas con Énfasis en Administración de Empresas y Magíster Literarum en Literatura Española por la Universidad de Costa Rica. Es investigadora asociada del proyecto de investigación “Historia y crítica comparadas de la dramaturgia costarricense de 1950 a 1980. Una lectura desde la perspectiva de género”, inscrito en el PILC. Labora como investigadora independiente y es autora de los libros *Una poética de lectura en el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, de Ramón María del Valle Inclán* (2011), y *El teatro de Daniel Gallegos Troyo. Su “obra única”* (2014).

Ruth Cubillo Paniagua (Costa Rica): Doctora en Literatura por la Universidad Autónoma de Barcelona, España. Es profesora catedrática e investigadora de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica, y del Posgrado en Literatura de esta Universidad. Durante seis años produjo y realizó el programa radial *Mis lecturas por la radio*, en Radio Universidad de Costa Rica. Sus áreas de investigación son los estudios de género, la teoría literaria, la literatura comparada y la literatura costarricense. Ha publicado numerosos artículos sobre estas temáticas. Actualmente, es la directora del Programa de Posgrado en Literatura. Ha dirigido numerosas tesis de grado y posgrado.

Liviette Obando Arce (Nicaragua-Costa Rica): Bachiller en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Participó en el I Congreso Internacional de Literatura y Estudios Góticos, y en el VI Congreso Nacional de Estudiantes de Filología. Sus principales intereses son la literatura nicaragüense, la mitología y la filosofía. Actualmente se encuentra realizando su tesis de la Maestría Académica en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Costa Rica.

Andrea Calvo Díaz (Costa Rica): Licenciada en Filosofía y en Historia del Arte, por la Universidad de Costa Rica. Actualmente, cursa la Maestría Académica en Filosofía en la Universidad de Costa Rica. Ha sido docente en la Escuela de Artes Plásticas (Sede Interuniversitaria de Alajuela), y en la Escuela de Filosofía, ambas de la Universidad de Costa Rica, así como en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad Nacional.

Karen Alejandra Calvo Díaz (Costa Rica): Magíster en Literatura Latinoamericana, bachiller en Filología Española y en Filología Clásica por la Universidad de Costa Rica. Actualmente, cursa la Licenciatura en Docencia Universitaria. Labora como docente investigadora para el Departamento de la Prueba de Admisión del Instituto de Investigaciones Psicológicas de la Universidad de Costa Rica y como docente en la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional. Posee varias publicaciones sobre literatura gótica y ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales.

Dorde Cuardic García (España-Costa Rica): Doctor en Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona, España, y magíster en Literatura Española por la Universidad de Costa Rica. Es profesor catedrático e investigador de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica, y coordinador del énfasis de Literatura Latinoamericana del Posgrado en Literatura de esta Universidad. Ha publicado numerosos artículos especializados sobre cine y literatura española y latinoamericana.

Natalia Salas Segreda (Costa Rica): Bachiller en Filología Clásica y Magíster en Literatura Clásica por la Universidad de Costa Rica. Realizó la Licenciatura en Cine y Televisión de la Universidad Veritas. Es profesora en la Escuela de Estudios Generales y en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Costa Rica. Además, ha sido investigadora del Programa de Investigaciones en Literatura Comparada de la Escuela de Lenguas Modernas y del INIE, ambos de la Universidad de Costa Rica.

Jorge Brenes Morales (Costa Rica): Profesor asociado de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica. Es bachiller y licenciado en Filología Clásica; obtuvo su Licenciatura con una tesis sobre teoría mítica, basado en materiales exclusivamente griegos. También obtuvo la Maestría en Literatura con énfasis en Literatura Clásica, con una tesis sobre *teoría griega de la sátira*, todos los títulos de la Universidad de Costa Rica. Ha publicado los libros *Del mito y Penélope*, y varios artículos relativos a su área de especialidad.

Carla Rodríguez Corrales (Costa Rica): Magíster en Literatura latinoamericana por la Universidad de Costa Rica; profesora de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de esta Universidad. Sus líneas investigativas de interés son: identidades, ciudad, cuerpo, estudios de género, poesía, literatura centroamericana. Algunas de sus publicaciones más recientes son: *Cuerpos desgarrados: textualidades desgarradoras. Una aproximación a la escritura de Claudia Hernández* (2013), y *Alexis o el tratado del inútil combate: crisis de la masculinidad y conformación de las identidades masculinas* (2013).

Sergio Callau Gonzalvo (España): Doctor en Lenguas y Literatura Hispánicas por la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook (Stony Brook University), Estados Unidos, y licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza, España. Ha ejercido como docente e investigador en estas mismas instituciones y ha sido también profesor en la Universidad de Valencia (España) y en educación secundaria. Desde 2014 es profesor de Comunicación en la Universidad EARTH. Sus intereses de investigación se enfocan en las confluencias narrativas que se dan entre la oralidad y la escritura, y entre la cultura popular y la historia, particularmente en la literatura colonial y contemporánea de América Latina.

David Nassar Solís (Costa Rica): Estudiante del bachillerato y la licenciatura en Filología Española en la Universidad de Costa Rica.

Victoria Alcalá (Argentina): Licenciada en Letras con orientación en Medios de Comunicación por la Universidad Católica Argentina. Durante 2012 y 2014, fue bailarina becada en el Grupo de Experimentación de Artes del Movimiento (Universidad Nacional de las Artes). Cursó seminarios de Posgrado de la Especialización en Tendencias Contemporánea de la Danza (UNA). Dictó clases en “Taller de Expresión Corporal” para proyecto “Nexos” del Hospital Borda. Fue editora de la Revista *Giró cartelera*, de danza contemporánea. Ganó premios provinciales de poesía, en La Pampa (2006-2002). Actualmente becaria de CONICET como doctoranda en Letras (Centro de Investigaciones de Literatura Argentina, UCA). Docente en “Arteterapia”, “Danzaterapia”, “Técnicas y Estrategias artísticas” en nivel terciario, en el Centro de Estudios Interdisciplinarios para el Aprendizaje y la Comunicación.

Álvaro Zúñiga Cascante (Costa Rica): Bachiller en Filología Española por la Universidad de Costa Rica, licenciado en docencia por la Universidad Estatal a Distancia. Actualmente es estudiante de la Maestría Académica en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Costa Rica y docente de español.

Alexánder Sánchez Mora (Costa Rica): Doctor en Historia, Literatura y Poder por la Universidad de Sevilla. Profesor asociado en la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica. Investigador del Instituto de Investigaciones Lingüísticas, de la misma Universidad. Dentro de sus líneas de investigación se encuentran la literatura colonial centroamericana, las relaciones tanto de sucesos como de fiestas y la narrativa contemporánea costarricense. Miembro de comités editoriales de revistas académicas como *Cuadernos Inter.c.a.mbio*, del Centro de Investigaciones en Identidades y Culturas Latinoamericanas, y *Humanidades*, de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

Claudia del Prado (Argentina): Traductora de Inglés Literario, Técnico y Científico. Es profesora en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Es doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Se desempeñó como Auxiliar Docente en la Cátedra de Literatura Argentina y como Investigadora Adscrita al Instituto Interdisciplinario de Literatura Argentina y Comparadas (IILAC) de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.T. Formó parte de numerosos equipos de trabajo institucionales y provinciales como asesora, capacitadora, tallerista o integrante de comisiones evaluadoras en el área de Lengua y Literatura para la Red Federal de Formación Docente, cabecera Salta. Participó como expositora y conferencista en múltiples reuniones científicas, jornadas, seminarios y congresos de Lengua y Literatura, de Traducción y de Filosofía. Varios de sus trabajos fueron publicados en Revistas especializadas y en Actas de Congresos.

Jorge Enrique Mantilla (México): Máster en Ciencias Antropológicas, Opción Etnohistoria, por la Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida. Desde 1993 es profesor de tiempo completo en la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. Algunas de sus publicaciones son: 2009 (Compilador) *Ensayos históricos y filosóficos de la medicina III*. // 2003. "Origen de la Imprenta y el Periodismo en Yucatán en el contexto de la lucha de Independencia". //2012 (coautor) *Historia de Yucatán. Hombre nuevo mundo viejo*. Es Premio Nacional de Ensayo. México, 1994. Premio Estatal de Ensayo (Estado de Yucatán) 1993.

Silvina Trica-Flores (Argentina): Assistant Professor en

SUNY-Nassau Community College, en Nueva York, donde enseña lengua, Literatura y Estudios Latinoamericanos. Comenzó su carrera profesional como abogada en Argentina, donde se educó y ejerció el derecho hasta su radicación en los Estados Unidos. En este país, obtuvo primero un Máster y luego completó su doctorado en Literatura Latinoamericana. Su investigación y tesis doctoral enlazan y ponen a dialogar una inquietud personal que trae consigo desde sus años de formación en Argentina con su interés académico en Eva Perón, a quien analiza como metáfora de la identidad nacional. Actualmente, se encuentra trabajando en su libro sobre Evita.

Verónica Murillo Chinchilla (Costa Rica): Profesora asociada en la Universidad de Costa Rica, con quince años de experiencia en la docencia de lenguas extranjeras y literatura francesa. Titular de una Licenciatura y una Maestría en Literatura Francesa de la Universidad de Costa Rica, ambas obtenidas con honores. Egresada de la Maestría Académica en Literatura Latinoamericana de la misma universidad, campos de interés relacionados con la literatura comparada, literatura fantástica, literatura femenina, literatura poscolonial y literatura de la memoria. Autora de diversos artículos publicados en revistas académicas. Actualmente Directora de la Revista de Lenguas Modernas de la Universidad de Costa Rica.

Rocío Romero Aguirre (México): Profesora-investigadora del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, docente del posgrado en Literatura. Doctoranda en Teoría Literaria. Desde 2005 cursa estudios de psicoanálisis lacaniano. Pertenece al grupo de investigación “Discursos sociales y comunicación”. Líneas de investigación: arte y literatura del siglo XX, las relaciones entre la subjetividad y la escritura, autoficción, autobiografía.

