



Estudios actuales de literatura comparada

Teorías de la literatura
y diálogos
interdisciplinarios

I

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 I

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

Volumen I

Ruth Cubillo Paniagua
Ronald Campos López
Editores

809
E79e
Vol.1

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

366 p. gráfs., 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. Metodología. 5. Narrativa. 6. Historia. 7. Traducción. 8. Ficción. 9. Feminidad. 10. Masculinidad. I. Cubillo Paniagua, Ruth, editor. II. Campos López, Ronald, editor. III. Alberca Serrano, Manuel, autor. IV. Cubillo Paniagua, Ruth, autor. V. Ríos Baeza, Felipe Adrián, autor. VI. Brenes Morales, Jorge, autor. VII. Zúñiga Alvarado, Lorena, autor. VIII. Calvo Díaz, Karen Alejandra, autor. IX. Cuvardic García, Dorde, autor. X. Jiménez Murillo, Juan Carlos, autor. XI. Robles Mobs, Ivonne, autor. XII. Arce Oses, Sebastián, autor. XIII. Jiménez Vargas, Jaqueline, autor. XIV. Masís Chacón, Celenia, autor. XV. Sánchez Renderos, Rodrigo, autor. XVI. Vargas Corrales, Amanda, autor. XVII. Vargas Ramírez, Cristina, autor. XVIII. Jiménez Rodríguez, Amanda, autor. XIX. Valverde Vargas, Mariana, autor. XX. Mena Fallas, Nancy, autor. XXI. Olarte Fernández, Alejandra, autor. XXII. Conejo Alvarado, Sofía, autor. XXIII. García Díaz, Nicole, autor. XIV. Irabeta Chávez, Valeria, autor. XXV. Sibaja Brenes, Gabriel, autor. XXVI. Sánchez Bermúdez, Juan Antonio, autor. XXVII. Campos López, Ronald, autor. XXVIII. Rodríguez Corrales, Carla, autor.

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

PRESENTACIÓN

Estudios actuales de literatura comparada: teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios	
<i>Ruth Cubillo Paniagua y Ronald Campos López</i>	11

PARTE I. INCIDENCIAS DE LA TEORÍA Y LA METODOLOGÍA LITERARIAS EN LA APERTURA DEL CANON DE LA LITERATURA COMPARADA

Capítulo 1. De la autoficción a la antificción o el coraje de escribir la verdad	
<i>Manuel Alberca Serrano</i>	21
Capítulo 2. Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica	
<i>Lauro Zavala</i>	42
Capítulo 3. Diálogos metodológicos entre la literatura comparada y la historia global: El estudio de lo transnacional en la narrativa corta centroamericana y caribeña (1970-2000)	
<i>Ruth Cubillo Paniagua</i>	63
Capítulo 4. Más allá de la patria y la lengua (o cómo hacer comparatismo después del paradigma post)	
<i>Felipe Adrián Ríos Baeza</i>	88

Capítulo 5. La intertextualidad como herramienta metodológica para la literatura comparada

Ruth Cubillo Paniagua 97

PARTE II. EN TORNO A LA TRADUCTOLOGÍA

Capítulo 6. Aspectos de una traducción en verso de Sófocles

Jorge Brenes Morales 108

Capítulo 7. A Foreignizing Translation of *Urbanoscopio*, a Costa Rican Subversive Microfiction Collection by Fernando Contreras Castro

Lorena Zúñiga Alvarado 119

PARTE III. APROXIMACIONES METALITERARIAS Y ESTRUCTURALES A LOS DIÁLOGOS DE LAS LITERATURAS

Capítulo 8. La metaficción en la narrativa gótica: Implicaciones teóricas de la literatura en “La fiesta brava” (1972), de José Emilio Pacheco, y “El discípulo: Una novela de horror sobrenatural” (1982), de Emiliano González

Karen Alejandra Calvo Díaz 129

Capítulo 9. La *it-fiction* como categoría genérica en la teoría, la historia y la crítica literaria

Dorde Cuwardic García 146

Capítulo 10. La dialéctica orgullo-sensatez entre Roland y Olivier: ¿Una relación de quijetización y sanchificación?

Juan Carlos Jiménez Murillo 163

Capítulo 11. *Parménides* de César Aira: una polifonía

Ivonne Robles Mohs 179

Capítulo 12. La autoficción en *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*, de Fernando Vallejo: una puesta en escena de un yo rabioso, memorioso, vertiginoso, conmovedor, provocador, innovador, ecléctico, irónico, lúdico, concesivo, disuasivo e hijueputa... entre otros términos

Sebastián Arce Oses 191

Capítulo 13. Los Padrenuestros iberoamericanos: Construcción del tú lírico divino en un corpus de poemas con base formularia bíblica

Jaqueline Jiménez Vargas, Celenia Masís Chacón y Rodrigo Sánchez Renderos 211

PARTE IV. CUESTIONAMIENTOS Y DECONSTRUCCIONES DE LAS FEMINIDADES Y MASCULINIDADES

Capítulo 14. Los procesos de enmascaramiento y desenmascaramiento en los protagonistas de *Confesiones de una máscara*, de Yukio Mishima, y *Ma vie en rose*, dirigida por Alain Berliner

Amanda Vargas Corrales y Cristina Vargas Ramírez 225

Capítulo 15. Fierce Girl-Children and New Men: Radical Gender Politics in Kristín Ómarsdóttir's *Children in Reindeer Woods* and Benh Zeitlin's *Beasts of the Southern Wild*

Adriana Jiménez Rodríguez 240

Capítulo 16. Explorando la construcción de género en los cuentos de hadas: El caso de *Hansel y Gretel* y *La casita de las torrejás*

Mariana Valverde Vargas 249

Capítulo 17. La pequeña Edipo: representaciones de la mujer en *Antígona*

Nancy Mena Fallas 256

Capítulo 18. La imagen especular en tres cuentos de Ángela Carter

Alejandra Olarte Fernández 273

Capítulo 19. De madres y otros monstruos: La madre monstruosa en las leyendas folclóricas *La Llorona*, *La Tule Vieja* y la película *The Babadook*

Sofía Conejo Alvarado, Nicole García Díaz, Valeria Iraheta Chávez, Celenia Masís Chacón, Rodrigo Sánchez Renderos y Gabriel Sibaja Brenes 292

Capítulo 20. Vientres ancestrales: La maternidad indígena en “Kupalme Iñché” e *Ixcanul*

Juan Antonio Sánchez Bermúdez 304

Capítulo 21. El pensamiento feminista-decolonial en la poesía de Khédija Gadhoun y Fátima Galia

Ronald Campos López 312

Capítulo 22. Repensar las violencias: Un estudio comparado de las violencias desde las masculinidades

Carla Rodríguez Corrales 339

ACERCA DE LOS AUTORES 359

Presentación

Estudios actuales de literatura comparada: teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios

Para nadie es un secreto que en sus inicios la literatura comparada fue una disciplina eurocéntrica, elitista y excluyente, pero en la década de 1950, al ponerse en crisis el viejo paradigma del comparatismo, surgido en la academia europea de las últimas décadas del siglo XIX, se opera un cambio fundamental, y ese cambio fue de índole epistemológica.

Durante la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos del XXI ese cambio se ha ido profundizando, afinando y concretando hasta llegar a lo que tenemos en la actualidad: una disciplina inclusiva, aglutinadora, que cuestiona constantemente la noción de canon y la noción misma de literatura, y que camina de la mano del desarrollo teórico, lo que ha generado un proceso de descentramiento, deseuropeización y desoccidentalización que, en el caso de América Latina, ha sido más evidente a partir de la década de 1990.

Estos procesos de descentramiento y descentralización -en palabras de René Etiemble- llevados a cabo por la literatura comparada, implican necesariamente profundos cambios en la forma de conocer al otro, en la forma de elegir los objetos de estudio, implica un mayor respeto por la diferencia, por la otredad, implica integrar lo que por mucho tiempo ha estado en el margen, en la orilla, y va más allá de la mera tolerancia por lo distinto o el superficial interés por lo exótico.

Países como Argentina, México, Chile, Brasil y Perú han sido pioneros en el desarrollo de los estudios de literatura comparada desde nuestro subcontinente y, en el ámbito centroamericano, sin duda Costa Rica es uno de los países que más atención ha puesto a esta disciplina; muestra de ello es la creación en 2011 del Programa de Investigaciones en Literatura Comparada (PILC), inscrito en la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica y perteneciente a la Escuela de Lenguas Modernas, así como la organización del I, II y III Congresos Internacionales de Literatura Comparada: teoría de la literatura y diálogos interdisciplinarios, realizados,

respectivamente, en marzo de 2014, abril de 2016 y abril de 2018, en la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica, y organizados por el Programa de Posgrado en Literatura con la colaboración de sus dos unidades base: la Escuela de Lenguas Modernas y la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura.

Esos Congresos contaron con la presencia de ponentes tanto costarricenses como de otras latitudes (Argentina, México, Colombia, España, Arabia Saudita, Estados Unidos, Cuba, Chile y Brasil, entre otros países) y han permitido evidenciar el gran interés que los estudios de literatura comparada están generando entre los estudiantes, docentes e investigadores costarricenses y latinoamericanos, en general.

Estos dos volúmenes constituyen una contribución al desarrollo de la comparatística que se realiza, principalmente, desde América Latina. El primer volumen está organizado en tres partes y consta de 22 artículos: la primera de ellas se titula *Incidencias de la teoría y la metodología literarias en la apertura del canon de la literatura comparada* e incluye cinco trabajos. El primero es de Manuel Alberca Serrano y constituye una reflexión sobre el concepto de autoficción y su valor funcional y analítico de los textos narrativos; para ello el autor revisa sus propias propuestas teóricas, retoma y problematiza la noción de autobiografía. Por su parte, Lauro Zavala Alvarado propone una glosemática narrativa que permite analizar la traducción intersemiótica e intrasemiótica, a partir de la identificación de la sustancia de la expresión con los componentes del lenguaje semiótico; la forma de la expresión con la estructura narrativa; la forma del contenido con el género o architexto, y la sustancia del contenido con la ideología. Para demostrar su modelo, Zavala ofrece dos análisis de traducción intersemiótica (desde la música hacia la animación y desde la literatura hacia el cine); y dos de traducción intrasemiótica (un falso tráiler y el paso desde el cine de autor hasta la comedia romántica).

Ruth Cubillo Paniagua ofrece un recorrido por distintos momentos de la literatura comparada, reflexionando sobre la razón de ser, utilidad y diferenciación de esta disciplina, con base en dos ejes: la definición de su objeto de estudio y la metodología empleada. A partir de estas premisas, Cubillo Paniagua genera un diálogo con la historia global, sus objetos de estudio y metodologías, para finalmente estudiar el caso particular de lo transnacional en la narrativa corta centroamericana y caribeña, producida entre 1970 y 2000. Felipe Ríos Baeza plantea la necesidad de abrir las aristas de los estudios literarios comparatistas, es decir, reenfoarlos y realizar una propuesta integradora, con el apoyo de la gran variedad de teorías “post”;

señala Ríos que, no obstante, el discurso académico de los estudios literarios está blindado por un modelo anquilosado, que se replica porque rinde sus frutos. Ese discurso es el responsable de neutralizar buena parte de las potencialidades de los nuevos enfoques teóricos, incluyendo los del comparatismo. Por otra parte, Ruth Cubillo Paniagua propone que la intertextualidad literaria constituye una herramienta metodológica fundamental para la literatura comparada porque permite determinar cómo es que se da el diálogo con otros textos, con otras modalidades discursivas y con otras esferas de la cultura, es decir, permite poner en evidencia con quiénes dialoga el texto concreto que se está estudiando.

La segunda parte de este volumen se titula *En torno a la traductología* y está compuesta por dos trabajos: el de Jorge Brenes Morales, quien plantea que cuando se parte de un texto originalmente concebido en verso es fundamental brindarle al lector una traducción también versificada; en este sentido, el autor reflexiona sobre el tipo de verso más adecuado para traducir al castellano la tragedia griega; y el de Lorena Zúñiga Alvarado, quien elabora un comentario y la traducción cultural-didáctica español-inglés de *Urbanoscopio* del costarricense Fernando Contreras, con el propósito de enriquecer los enfoques contemporáneos en el campo de los estudios de traducción al mantener el “otro” cultural del texto original, así como resistir la supremacía cultural y restringir la domesticación tradicional del texto meta.

El título *Aproximaciones metaliterarias y estructurales a los diálogos de las literaturas* compila, en una tercera parte, seis capítulos. Primero, Karen Calvo Díaz estudia, con base en el proceso de escritura-lectura, la incursión de lo ominoso y la escisión del sujeto-autor, la preocupación metaficcional como constante en dos textos mexicanos de terror gótico: *La fiesta brava* (1972), de José Emilio Pacheco, y *El discípulo: una novela de horror sobrenatural* (1982), de Emilio González. Segundo, Dorde Cuvardic García trabaja con las categorías de enunciación de objeto e it-fiction para profundizar, desde la teoría, historia y crítica literarias, en la literatura satírica occidental de los siglos XVIII y XIX y la literatura panorámica costumbrista. Tercero, Juan Carlos Jiménez Murillo parte de los planteamientos de la quijotización de Sancho y la sanchificación de don Quijote en el texto cervantino, para proponer teórica y analíticamente los procesos de rolandización de Olivier y la olivierización de Roland, gracias a la reciprocidad de las personalidades de uno y otro personajes, en *La Chanson de Roland*. Cuarto, Ivonne Robles Mohs reflexiona,

desde las propuestas teóricas de Severo Sarduy, acerca del carácter dialógico, polifónico y paródico de la novela *Parménides* (2006), del argentino César Aira; dichas características permiten, incluso, poner en entredicho las clasificaciones genéricas que de tal novela se han planteado. Quinto, Sebastián Arce Oses analiza, desde la teoría de la autoficción, la paradoja entre autobiografía y novela que plantean los textos del escritor colombiano Fernando Vallejo, en particular las novelas *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*. Finalmente, Jacqueline Jiménez Vargas, Celenia Masís Chacón y Rodrigo Sánchez Renderos analizan la construcción del tú lírico en relación con las figuras pragmáticas y las isotopías en cinco poemas (cuatro latinoamericanos y uno español) cuya base formularia es la oración del Padrenuestro bíblico.

En la cuarta parte, *Cuestionamientos y deconstrucciones de las femineidades y masculinidades*, compuesta por nueve capítulos, Amanda Vargas Corrales y Cristina Vargas Ramírez analizan la novela *Confesiones de una máscara*, de Yukio Mishima y la película *Ma vie en rose*, dirigida por Alain Berliner, y plantean que en ambos textos los esquemas mentales de las sociedades heterocentradas se reinterpretan al reconstruir las vivencias de infancia y juventud de dos personajes socialmente “invertidos”, quienes cuestionan el discurso de la normalidad y de los sexos binarios. Adriana Jiménez Rodríguez realiza un análisis comparativo entre la novela *Children in Reindeer Woods*, de la escritora islandesa Kristín Ómarsdóttir, y la película independiente *Beasts of the Southern Wild*, dirigida por Benh Zeitlin; plantea Jiménez que ambos textos proveen los elementos necesarios para explorar dos peculiares relaciones establecidas entre hombres adultos y niñas.

Mariana Valverde Vargas compara “La casita de las torres”, de Carmen Lyra, con “Hansel y Gretel”, de los hermanos Grimm, con el objetivo de contrastar ambos cuentos en términos de la construcción e instauración del género como un modelo a seguir; Valverde plantea que la escritora costarricense desafía la versión canónica al promover la igualdad de género. Por su parte, Nancy Mena Fallas compara la Antígona de Sófocles con la Antígona de Anouilh, a fin de observar en esta última el influjo de la tradición clásica y, a la vez, enfrentándolas en un juego dialéctico que permite el análisis de las representaciones de la mujer, sean estas las tradicionalmente estereotipadas o las de reivindicación, desde los parlamentos, motivos y roles asumidos por los personajes. Alejandra Olarte Fernández estudia la relación entre las mujeres y sus imágenes en el espejo, en tres cuentos

de la inglesa Ángela Carter: “The Bloody Chamber”, “Wolf-Alice” y “Flesh and the Mirror”. Según Olarte, el reflejo especular articula las conciencias de los personajes femeninos, la aprehensión y confrontación de sus identidades tradicionales y novedosas, al tiempo que también revela las múltiples presencias de los otros a través de imágenes que son imaginadas, transformadas e interpretadas.

Sofía Conejo Alvarado, Nicole García Díaz, Valeria Iraheta Chávez, Celenia Masís Chacón, Rodrigo Sánchez Renderos y Gabriel Sibaja Brenes analizan la construcción del personaje de la madre monstruosa en las leyendas costarricenses *La Llorona* y *La Tule vieja*, y en la película *The Babadook* (2014). Los autores parten de que en los tres textos la monstruosidad consiste en la violación del rol ideal e inamovible de ejercer la maternidad.

Juan Antonio Sánchez Bermúdez estudia el poema “Kupalme Iñché” (2014), de la chilena Maribel Mora Curriao, y el filme *Ixcanul* (2015), del guatemalteco Jayro Bustamente, a fin de determinar cómo las maternidades representadas en ambos textos dialogan con los lineamientos teóricos del feminismo poscolonial/comunitario.

Ronald Campos López explora el pensamiento feminista-decolonial en la poesía de la tunecina Khédija Gadhoun y la saharauí Fátima Galia. En el corpus seleccionado, observa que las hablantes líricas deconstruyen los relatos de la modernidad/colonialidad que controlan la economía y autoridad, el género y sexualidad. Gracias a una noción no-estable de género, dichas hablantes, por un lado, examinan los procedimientos políticos que originan y esconden las condiciones que conforman a las mujeres musulmanas; por otro, combaten las categorías uni-versales de sexo/género e identidad femenina.

Carla Rodríguez Corrales analiza el cuento “Paternidad” (2004), del escritor hondureño-salvadoreño Horacio Castellanos Moya, y el episodio “El más fuerte”, de la película argentino-española *Relatos salvajes* (2014), del director argentino Damián Szifrón. La investigadora demuestra cómo en ambos textos los actos de violencia operan y se vinculan con la estructura de la organización social. A partir de esto, es posible visualizar y comprender las masculinidades asociadas a las relaciones de poder, la conformación del género y la dinámica sociohistórica.

El segundo volumen reúne veinticuatro capítulos e inicia con la parte titulada *Estudios culturales y literatura comparada*, que consta de cuatro capítulos: el primero de Laura Sabani, quien propone que la serie de novelas cortas publicadas por el escritor uruguayo Carlos Reyles a finales del siglo XIX, y en concreto *El sueño de Rapiña*, deben leerse como reflexiones sobre las profundas transformaciones

generadas por la modernidad. En el segundo, Marvin Castillo Solís y Mariana Soto Hidalgo plantean que tanto la novela del español Enrique Jardiel Poncela (*Amor se escribe sin hace*) como el cuento de la panameña Rosa María Britton (“Amor se escribe con G”) reformulan de manera crítica, paródica, el discurso de la narrativa sentimental vigente desde el siglo XVIII a ambos lados del Atlántico. En el tercero, Juan Ryusuke Ishikawa ofrece una lectura de tres poemas del escritor peruano José Watanabe –todos enfocados en animales o insectos– con base en teorías occidentales sobre el humor. Ishikawa pretende ver qué tipo de relación se establece entre el sujeto poético y el objeto que pertenece al mundo animal, y cuál es la importancia del humor en esta relación. Finalmente, en el cuarto capítulo Lydia Gil Keff analiza 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; la autora procura 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 el impulso homogenizador de la identidad nacional.

La segunda parte se denomina *Diálogo entre la literatura y otras narrativas ficcionales (artes plásticas, cine, música, danza)* y contiene catorce capítulos. En el primero de ellos, Ariadne Camacho Arias y Sigrid Solano Moraga analizan las representaciones del paso del tiempo y la llegada inexorable de la muerte en el arte y la poesía de Max Jiménez, así como en la pintura y los grabados de Francisco Amighetti, ambos artistas de la vanguardia costarricense de la primera mitad del siglo XX. Ileana Paniagua Retana compara 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. Por su parte, Olga Marta Mesén y Ruth Cubillo Paniagua se centran en el análisis del diálogo que se establece entre dos textos dramáticos del intelectual costarricense José Basileo Acuña, *Bajo llave* y *El viaje*, ambos de 1968, y las ilustraciones realizadas por el escultor, pintor y dibujante costarricense Juan Manuel Sánchez.

En el cuarto capítulo, Marvin Castillo Solís y Liviette Ovando Arce estudian las reflexiones del pueblo indígena precolombino y de los individuos del barroco español en torno a la muerte y la fugacidad de la vida, específicamente respecto del par binario libre

albedrío/destino, y para ello se acercan a una selección de poemas de Nezahualcóyotl y de pinturas de José de Ribera. Por otra parte, Andrea Calvo Díaz se detiene en el análisis del arquetipo femenino representado en el cuento “La calera” de Carlos Salazar Herrera, en contraste con el grabado del mismo nombre; en el cuento “Rosario Murillo”, en relación con el retrato “Carmen Ramírez” (1932), y en la pintura “Mujer con gato” (1977) de Manuel de la Cruz González. En el sexto capítulo, Karen Calvo Díaz reflexiona sobre el concepto del gótico latinoamericano, que la autora entiende como fruto de un proceso de tropicalización gótica, y para ello compara las representaciones de lo gótico en 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. Dorde Cuvardic García plantea que el ‘chico de la calle, junto con el traperero y el flâneur, es una de las más conocidas figuras de las representaciones culturales de la calle en la Modernidad occidental. Para desarrollar su planteamiento analiza la novela *Los dorados*, del costarricense Sergio Muñoz, la película *Los olvidados*, del cineasta español Luis Buñuel, y la película *Pixote*, del director argentino-brasileño Héctor Babenco.

Por otra parte, en el capítulo octavo Natalia Salas Segreda compara el cuento “Las babas del diablo” de Julio Cortázar con la película *Blow up* del director Michelangelo Antonioni, la cual, en principio, se presenta como inspirada en el cuento; sin embargo, la autora plantea que *Blow up* no es una adaptación del cuento, sino más bien un efecto de lectura de él, un comentario de texto que derivó en un texto nuevo, en una escritura cinematográfica. Jorge Brenes Morales analiza *Antígona*, la tragedia de Sófocles, en diálogo con la película del mismo nombre, con guion y dirección de Giorgos Tzavellas, y plantea que la película se basa muy cuidadosamente en la tragedia y que es incluso una película teatral. En el décimo capítulo, Carla Rodríguez Corrales aborda las configuraciones y problematizaciones del cuerpo y el espacio presentes en dos representaciones artísticas, con el propósito de hallar nuevos modos de apropiación del cuerpo y del espacio urbano: *Lecturas para misántropos modernos* (2010) de Jacinta Escudos y la performance *Plegaria al dios ladrillo* (2012) de Almudena Caso.

Sergio Callau Gonzalvo presenta tres creaciones alegóricas que recorren desde sur hasta norte escenarios de América Latina emparentados por la violencia de su historia nacional: los largometrajes *Amores perros* (2000) y *El botón de nácar* (2015), dirigidos respectivamente por el mexicano Alejandro González Iñárritu y el chileno

Patricio Guzmán, y el relato “La colina 155” (2013), del nicaragüense Sergio Ramírez. En el siguiente capítulo, David Nassar Solís compara la representación, construcción y simbología del banquete o festín, y la deshumanización, la marginalidad, el asco y lo grotesco en tres videoclips de heavy metal: “Sick, Sick, Sick” (2007), de Queens of the Stone Age; “Bring me Victory” (2009), de My Dying Bride; y “Prometheus” (2014), de SepticFlesh. Por su parte, Victoria Alcalá reflexiona sobre el cruce de lenguajes y los vínculos entre escritura, coreografía y los géneros discursivos tradicionales, tomando como puntos de partida dos casos argentinos: la poeta, traductora y fotógrafa Susana Thénon, y la bailarina, coreógrafa y escritora Iris Scaccheri. Con base en ambos, Alcalá plantea una tipología basada en los modos de interrelación disciplinaria.

Finalmente, Álvaro Zúñiga Cascante analiza, a través de la intermedialidad, el tema-personaje del oso y la crítica histórica sobre los mecanismos de violencia ejercidos desde sistemas de opresión política, en el cuento “El oso que no lo era” (1946), del estadounidense Frank Tashlin; la canción “El Oso” (1970), del rockero argentino Moris; y el cortometraje *Historia de un oso* (2014), del chileno Gabriel Osorio.

La tercera y última parte de este volumen, titulada *Repertorios literarios y otros discursos*, ofrece una serie de seis capítulos, donde las literaturas colonial centroamericana, bielorrusa, mexicana y costarricense dialogan con la historia y el psicoanálisis. Alexander Sánchez Mora aborda cuatro relaciones de exequias fúnebres de reinas, escritas en el reino de Guatemala entre 1759 y 1768, en tanto herramientas discursivas para la difusión de modelos de femineidad y para la promoción de la lealtad hacia la monarquía. En el segundo capítulo, Claudia del Prado propone, partiendo del enfoque de la “historia efectiva”, una relectura de la literatura argentina que, desde el siglo XIX hasta el presente, mira hacia el pasado no sólo para cuestionar la historia sino también para desenmarcarla. En particular, analiza la novelística de Ricardo Piglia, quien, en opinión de la autora, es un escritor comprometido con la historia y con la política.

Por otra parte, Jorge Enrique Mantilla realiza un recorrido histórico por diversas novelas de México y Colombia publicadas en el siglo XX en las cuales se representa la interacción entre violencia y novel. Se detiene en el análisis de algunos ejemplos paradigmáticos, con la intención de develar el papel articulador de la violencia en la construcción narratológica. Silvina Trica-Flores aborda, en el capítulo cuarto, la problemática de las fronteras simbólicas en Argentina

donde, desde tiempos de la independencia, siguieron la línea del discurso letrado que intentaba perfilar el cuerpo de la nación; propone la autora que desde la literatura ficcional se dibujaron inclusiones y exclusiones demarcando un territorio ocupado por sujetos legitimados, con acceso a narrarse, y otro, habitado por “los otros”, marginalizados y negados.

Por su parte, con base en la narrativa polifónica y testimonial de Svetlana Alexiévitich, Verónica Murillo Chinchilla examina la “verdad alternativa” de la Historia oficial de la URSS durante el régimen socialista y durante los años posteriores. La investigadora observa que la guerra, la muerte, el dolor, la valentía y el sacrificio adquieren una nueva dimensión dentro de la memoria histórica, gracias a la óptica de la autora bielorrusa y pese a la censura que sus novelas experimentaron. Finalmente, Rocío Romero Aguirre trata, en un primer momento, el concepto de autoficción desde el psicoanálisis, para luego aplicarlo al caso de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, ya que ella, mediante el recurso del lugar del analista o del Sujeto supuesto Saber, produce una novela autoficcional.

Así pues, los 46 trabajos que conforman estos dos volúmenes pretenden ser, en su conjunto, una contribución al desarrollo y el afianzamiento de los estudios de literatura comparada impulsados desde la Universidad de Costa Rica, partiendo de dos premisas fundamentales: la imperante necesidad de propiciar y realizar, desde la literatura, un fructífero diálogo con otras disciplinas, tales como el teatro, las artes plásticas, el cine, la historia, la filosofía y muchas otras, y el convencimiento de que nuestro lugar de enunciación (América Latina, Centroamérica, Costa Rica) nos brinda una perspectiva particular –precisamente por ser la nuestra– de esta disciplina tan pertinente hoy como lo es la comparatística.

RUTH CUBILLO PANIAGUA
RONALD CAMPOS LÓPEZ
Editores

PARTE I
INCIDENCIAS DE LA TEORÍA Y LA
METODOLOGÍA LITERARIAS
EN LA APERTURA DEL CANON DE LA
LITERATURA COMPARADA

Capítulo I. De la autoficción a la antificción o el coraje de escribir la verdad

MANUEL ALBERCA SERRANO

Desde 2007, año en el que publiqué *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, y en las diferentes secuelas que siguieron al libro en forma de artículos, ponencias y conferencias, he ido matizando mi aprecio sobre el concepto de autoficción y su valor funcional y analítico de los textos narrativos, y en este trabajo quisiera exponer mi postura actual sobre el asunto. Soy consciente de que algunos cambios desconciertan, y además de defraudar tal vez alguna expectativa, uno corre el riesgo de no ser entendido. Nunca se sabe cómo se acierta. Pero, ¿cómo acertar sin intentarlo?

El título que propongo guarda un evidente paralelismo con el subtítulo del libro citado. También quiere indicar el itinerario de vuelta a la autobiografía después de un largo desvío por la autoficción. Ni el título ni su contenido tienen ninguna pretensión teórica: no soy teórico. He buscado cierto efecto sonoro y correspondencia con aquel subtítulo, y sobre todo exponer mis preferencias actuales como lector. Y el subtítulo parafrasea y adapta a unos textos literarios el título y el contenido de un conocido seminario de Michel Foucault en el Collège de France en el curso 1983-1984, pocos meses antes de su muerte (Foucault, 2010).

A propósito del título, y del cambio que anticipa con respecto a la autoficción, me he acordado que Valle-Inclán dio una conferencia en el Ateneo de Madrid en 1907 con el título de “¡Viva la bagatela!”. A pesar del título, el contenido respondía más a la idea de “¡la bagatela ha muerto!”, que a “¡viva la bagatela!”. Fue sobre todo una autocrítica de lo que había sido su literatura hasta entonces. En un momento de su discurso pronunció unas palabras que a la mayoría de los asistentes pasaron desapercibidas, pero que el desarrollo posterior de su

obra cargó de sentido: “*Me cansa ya la bagatela, y los años comienzan a darme una visión más seria de la vida*”. Si me permiten, sin pretender salvar la insalvable distancia que me separa de don Ramón, pido permiso para, *mutatis mutandi*, hacer mías sus palabras, y convertir las en el lema de mi capítulo: Me cansa ya la autoficción, y los años comienzan a darme una visión distinta de la literatura.

1. Autobiografía y novela: una relación desigual

Al referirnos a la autoficción resulta inevitable plantearnos la relación y la influencia entre géneros literarios, en este caso entre la novela y la autobiografía. Estas relaciones no son de ahora, tienen siglos de existencia, pero no han sido simétricas. Al contrario, han estado jerarquizadas por la ficción que ha gozado siempre de mayor prestigio.

A la autobiografía le ocurre algo similar a lo que le sucedía a la novela en el pasado, cuando era considerada un género espurio, al margen de las poéticas clásicas. La novela moderna española, la que apareció en el siglo XVI, tardó tres siglos en ser un género respetado, y en llegar a convertirse en una lectura mayoritaria. Y esto no sin fuertes censuras literarias, pues se consideraba un producto pensado para niños y féminas. Tampoco faltaban las reservas de tipo moral. “¿Novelas? No verlas”, decían los clérigos decimonónicos, y desaconsejaban su lectura por disolvente. Quiero decir que, si la autobiografía moderna no tiene ni 250 años, no debe sorprendernos que sea rechazada todavía por sectores de la crítica, de la Academia, incluso por los propios autobiógrafos.

En los ‘ligues’ entre la autobiografía y la novela, esta ha resultado beneficiada, pues ha colonizado a su antojo a la primera. Cuando a la novela le ha flaqueado la inspiración, o cuando los modelos vigentes han dado señales de adocenamiento, los novelistas han recurrido a otros géneros y, por supuesto, a la autobiografía. Por el contrario, la autobiografía, aunque utiliza técnicas que creíamos propias de la ficción, no ha tomado la novela como tierra de promisión. Actualmente la supremacía del género novelístico sobre el resto de géneros narrativos sigue siendo aplastante, y esa jerarquía se manifiesta, entre otros detalles, en la denominación de “novela” que se aplica a cualquier obra, incluso si es una autobiografía, un diario o un tratado histórico. En fin, en esta desigual relación, la novela se lleva la fama y la autobiografía carda la lana. Los novelistas ‘chulean’ la autobiografía.

fía, y además se arrojan, en su beneficio, la categoría de lo literario y mandan a la autobiografía a segunda división.

Con la prudencia que conviene guardar cuando miramos atrás para que la distancia no nos engañe, podemos decir que, en la guadianesca historia de la autobiografía española, algunos momentos cruciales de nuestra historia han propiciado un desarrollo particularmente intenso del género memorialístico y confesional. Este desarrollo ha coincidido a veces con un cierto colapso creativo de la novela, que tal vez por esta circunstancia, ha buscado en la autobiografía inspiración y estímulo creativo.

Daré tres ejemplos de forma resumida que corresponden a tres momentos críticos y de cambio en la historia de España: primera mitad del siglo XVI, final de siglo XIX-comienzos del XX y 1975. En los tres, y sin poder entrar en detalles por falta de espacio, se produjo una importante floración de la autobiografía. Al mismo tiempo, en estos tres momentos se produjo el colapso, por agotamiento, de la novela predominante en la época: los libros de caballería, en el siglo XVI; la novela realista-naturalista, a finales del XIX, y el realismo-social y el experimentalismo, en 1975. En los tres casos, la novela encontró inspiración y materiales para renovarse en la autobiografía: Lazarillo de Tormes y la picaresca, las novelas de 1902, que en palabras de Mainer son “autobiografías generacionales”, y por último, al socaire de la recuperación de la memoria del pasado colectivo y personal, los novelistas volvieron la vista a la novela autobiográfica y a la autoficción, entre otros géneros. Sin tener en cuenta el importante desarrollo memorialístico de estos años, el auge de la autoficción en las dos décadas finales del siglo y en los inicios del XXI no se podría explicar.

2. ¿Por qué interesa tanto la autoficción?

La autoficción venía a insertarse, por tanto, en una tradición, en la que ficción y autobiografía mantenían desde hacía siglos una larga, fructífera, pero desigual relación. Al mirar la historia literaria, encontramos normal que los novelistas, en momentos de agotamiento inventivo, hayan recurrido a los contenidos autobiográficos, y que lo defiendan o lo justifiquen, echando mano de los fundamentos pro-teicos del género. Es decir, los novelistas, en momentos de declive, han podido colonizar la autobiografía con total naturalidad. En cambio, no se entiende o se entiende mal que los autobiógrafos utilicen

formas del lenguaje novelístico o inventen otras. Pero se comprende aún menos que la autobiografía, por su carácter factual, sea excluida normalmente del selecto club literario que forman los géneros de ficción.

El origen de la autoficción se encuentra en esta situación que posterga a la autobiografía dentro del sistema literario. En el invento subyace esta misma idea, pues su ‘inventor’ dejaba la autobiografía fuera de la literatura con mayúscula, y la definía como un discurso adocenado de estilo grandilocuente que los hombres ilustres utilizaban para escribir su vida (Doubrovsky, 1977). En este sentido la autoficción le permitió sortear dos escollos: el terminológico (el neologismo le eximía de utilizar la larga, pesada y antipática palabra: *autobiografía*) y la falta de prestigio, pues el nuevo registro al presentarse como *novela* le permitía pasar, aunque fuera de matute, la aduana del *santa sanctorum* literario, que preside la ficción.

Es cierto que, dentro de la tradición de trasvases entre la autobiografía y la novela, la autoficción presenta unos rasgos específicos que la distinguen de formas afines, como la novela autobiográfica, la pseudo-autobiografía o la autobiografía ficticia (Alberca, 2007, pp. 93-132), pero nadie puede pensar que su novedad sea absoluta. Sin embargo, a pesar de su relativa novedad, la autoficción ha concitado un interés sorprendente, incluso inusitado, si lo comparamos con la escasa atención que normalmente despiertan las cuestiones de teoría literaria.

¿Se han preguntado por qué la autoficción ejerce esa atracción, por qué despierta tanta curiosidad e interés, y por qué se ha convertido en una forma de culto? A mí se me ocurren algunas razones:

1) La autoficción simboliza, para bien y para mal, con bastante exactitud el espíritu de una época, el de las cuatro posmodernas décadas (desde el post-68 hasta 2007), que acaban con la crisis económica de 2008, cuyo hito inaugural lo puso la quiebra de Lehman&Brothers. Fueron tiempos marcados por un capitalismo globalizado y neoliberal que uniformizaba a los sujetos hasta convertirlos en una legión sin señas de identidad propias, al mismo tiempo que vendía la idea de que, con un suplemento de ficción, cualquiera podía diseñarse a la carta una nueva y neo-narcisista identidad (Lipovetsky, 1986).

El auge de la autoficción coincidió con una época de expansión del llamado “capitalismo de ficción y del dinero de plástico” (Verdú, 2003). Una panacea en la que pocos detectaron el disparate, y menos aún la cercanía del fin de ese delirio económico y social. Tampoco

Vicente Verdú. En consecuencia, el pinchazo de la burbuja y la consiguiente caída de ese imperio ficticio han revelado la trivialidad o el carácter superfluo de muchas de las autoficciones producidas al socaire de esta época de compulsivo ludismo e impostura posmoderna. Además, algunos de los principios creativos de las artes en la posmodernidad coincidieron con los ejes centrales de la autoficción que en algunos casos pretendían ilusamente abolir las fronteras entre realidad y ficción, desprestigiar las nociones de verdad y mentira, anular los conceptos de identidad personal y compromiso autobiográfico. La apoteósica confusión de estos conceptos por el posmodernismo fue criticado con ironía: “*El posmodernismo es demasiado joven para recordar la época en que existían la verdad, la identidad y la realidad*” (Eagleton, 2005).

Por otra parte, la autoficción apareció en el campo literario en un momento de características en apariencia contradictorias: de una parte, la crítica post-estructuralista había decretado la muerte del autor y de paso esa antigüalla de la referencia y del sentido de la obra literaria. Y por otra, desde la década de los setenta, la autobiografía y el estudio de la autobiografía no habían dejado de crecer y habían experimentado un auge y creatividad hasta entonces impensables. De algún modo la autoficción y la intuición de Doubrovsky, que vivía a caballo de Estados Unidos y Francia, era un intento de superar esta contradicción. En resumen, la autoficción venía a testificar la crisis y la afirmación de un sujeto fragmentado y de identidad inestable (Alberca, 2007, pp. 23-28).

2) Un segundo motivo del éxito de la autoficción es el posible acierto del neologismo. En torno al nombre se ha debatido la cuestión de su propiedad o impropiedad. Los que lo encuentran confuso, o una contradicción en los términos, pues anida en su seno dentro de sí conceptos excluyentes (‘auto’ de autobiografía, y ‘ficción, de novela), lo declaran culpable de la ambigüedad inherente al concepto (Gasparini, 2008, p. 296). Por ejemplo, Philippe Gasparini concluye que es un mal nombre, pues llamar *ficción* a un libro de ‘hechos estrictamente reales’ da pie a una imprecisión que da problemas. Frente a esta opinión, otros lo consideran un acierto, valoran su plasticidad y eficacia, pues tiene el atractivo y el poder sugerente de una buena marca o de un logo comercial. En parte el éxito del concepto se debe al neologismo, que ha sido decisivo para su difusión y para que el producto se haya vendido tan bien. A pesar de su imprecisión, y tal vez por esto, pues la indeterminación era un valor posmoderno.

El propio Doubrovsky reconoce estar sorprendido de la fortuna de su ocurrencia. Confiesa que cuando utilizó el término por primera vez para definir *Fils* ni pretendía crear un nuevo género literario ni pensaba que se convertiría en un movimiento importante en la literatura francesa y mundial (Chemin, 2013). Por otra parte, los estudios genéticos de Isabelle Grell sobre el manuscrito, titulado *Le Monstre*, que daría lugar a *Fils*, han mostrado que el neologismo *auto-fiction*, escrito así con guión, estaba ya presente en varias ocasiones antes en las más de dos mil páginas de borrador. La primera aparición del término en el borrador ocurre cuando el narrador relee un cuaderno, donde anota sus sueños, en un atasco en los accesos a Manhattan. Parado el tráfico, el autor aprovecha para anotar en dicho cuaderno, y luego en el borrador: “[...] si escribo en mi coche mi autobiografía, será mi AUTO-FICCION” (Grell, 2007, p. 46). Es decir, al *auto-fiction* no sería otra cosa que la ‘ficción del coche’. Por lo tanto, la denominación tiene mucho de azar, es una ocurrencia en realidad, cuya traducción literal la devuelve casi a un hallazgo chistoso¹.

Hubo intentos anteriores para nombrar este espacio literario de fronteras difusas entre la novela y la autobiografía, que no prosperaron en absoluto. A comienzos del siglo XX, un escritor inglés, Stephen Reynolds, creó un término similar a *autoficción*, pero mucho más farragoso, y por eso inútil: “autobiografiction”, que no tuvo fortuna (Saunders, 2008).

La cuestión del nombre se debate entre la precisión y la expresividad. *Autoficción* no es un término preciso, pero resulta expresivo, y en este sentido útil. Vino a suplir con ventaja al largo, pesado y un poco pedante *auto-bio-grafía*, que no permite la apócope. Buena parte de la popularidad de la *autoficción* se debe a su nombre. Aunque algunos críticos lo encuentran confuso, una contradicción en los términos (*auto/ficción*), y lo declaran hasta cierto punto culpable de la ambigüedad inherente al concepto (Gasparini, 2008, p. 296), es preciso reconocer que el neologismo fue un acierto, pues tiene el atractivo y el poder sugerente de una buena marca o de un logo comercial. En parte el éxito de la *autoficción* se debe al neologismo, que ha sido decisivo para su difusión y en definitiva para que el producto se haya vendido tan bien. A pesar de su imprecisión, y tal vez por esto,

¹ Así lo entendió el Dr. Werner Mackenbach que, al término de la conferencia de la que sale este texto, de manera sagaz y humorística, propuso hacer ‘tica’ la *autoficción* y bautizarla como “*carroficción*”, un registro literario que habría de escribirse coherentemente en una ‘presa’ y por lo tanto su resultado sería una “*presa-ficción*”.

pues la indeterminación era un valor posmoderno. Resumiendo, estos dos primeros motivos, el acierto del nombre y la necesidad de cartografiar ese espacio intermedio entre la ficción y la autobiografía terminaron por hacerle un sitio en los estudios literarios.

3) Si bien es cierto que son escasos los autores españoles que utilizan con conocimiento el término, y que todavía muchos menos precian la autobiografía con reservas morales (la tachan de impúdica o de exhibicionista) y razones literarias (la consideran una literatura menor sin el prestigio de la ficción), la divulgación de la autoficción ha servido de coartada para utilizar materiales autobiográficos verdaderos bajo la forma de una imprecisa autoficcionalización. La popularidad del concepto les ha permitido a algunos autores hablar de sí mismos con ambigüedad y sin riesgo (“Soy y no soy yo”), sin tener que arrostrar la vergüenza de escribir testimonios, y sobre todo sin tener que hacer frente a la desafante búsqueda de la verdad de sí mismo sin el protector velo de la ficción.

Por una parte, lo biográfico es un buen cebo promocional para un libro, pero, por otra, resulta un material sospechoso de infra-literatura: no vaya a ser que la gente —se dicen algunos autores— piense que hacen autobiografía o simple confesión, y no una construcción literaria de la vida. Un caso ilustrativo de esta contradicción lo constituye *Lo que me queda por vivir* (Elvira Lindo, 2010). En la contraportada del libro, se puede leer que es “la crónica de un aprendizaje”, pero después añade que “(...) tiene la fuerza de las novelas que retratan un tiempo al contar unas vidas singulares [...] esas verdades sobre la experiencia que sólo puede contar la ficción”. En coherencia con lo que vengo exponiendo, este libro deja suficientes señales para que el lector intuya que se trata de la vida de Lindo, pero sin dejar de insinuar que bien podría tratarse de una novela. Es decir, nada nuevo. Antes de su publicación, los informes editoriales y la prensa destacaban el contenido autobiográfico. En las primeras comparecencias promocionales, la escritora incitó también a una lectura autobiográfica de su libro. Sin embargo, después de un mes de promoción, comenzó a desmarcarse de lo que con anterioridad ella misma había afirmado. En una conversación *online* con los lectores de un periódico defendía que era una novela y no una autobiografía, pero reconocía que la protagonista tenía mucho de ella misma. La explicación a tanta vacilación nos la da ella misma en otra entrevista. Para Lindo, una confesión autobiográfica no es literatura y, aunque admite que su novela podría parecerlo, es en realidad una “construcción litera-

ria” (Moyano, 2010). Ergo, si su texto es arte, la autobiografía no puede serlo. La vacilación de la autora está presente en el relato, pues este funciona mejor cuando trasparenta la impronta vital que cuando pretende velarla. En ningún caso el lector consigue separar a Antonia, la protagonista de la novela, de su autora. Se podía pensar que, en esta época de transparencia y ultra-exposición de lo privado y de lo íntimo, este tipo de reservas estaría superado, pero una cosa es la construcción de un personaje en los medios o mediante la creación calculada de un personaje literario y otra el despojamiento sin disfraces en un discurso ponderado y crítico. La autoficción permite este trampantojo.

4) Otra razón del éxito es el atractivo que tiene para los lectores las distintas y a veces contradictorias interpretaciones posibles que la autoficción favorece. Las autoficciones, y sobre todo aquellas que intentan prolongar la ambigüedad del paratexto en el texto, constituyen un desafío para los lectores. Es decir, un reto a su inteligencia y a su sagacidad lectora, pues invita a la participación detectivesca en su trama. Al contar su vida, sin renunciar a la ficción, y mezclar de manera inconsútil novela y realidad obliga a los lectores a convertirse en detectives. Sin ser una *novela en clave*, la autoficción, y dentro de esta las que logran un mayor grado de indeterminación y ambigüedad o consiguen mantenerla durante más tiempo o incluso más allá del final del relato, estimula la lectura activa. La destreza de los lectores y su competencia interpretativa se las tenían que ver a veces con relatos de estatuto ambiguo difíciles de desentrañar. Obras como *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa (1977), o *Todas las almas*, y su secuela *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías (1989 y 1998), son, entre otros ejemplos, autoficciones que por su indeterminación representan un reto interpretativo para los lectores.

5) Y por último, el fenómeno de la autoficción ha resultado, y lo es todavía, un terreno fecundo para los estudiosos, pues su singularidad desde el punto de vista de la reflexión y de la crítica literaria es evidente. Por primera vez una forma literaria nació, como aquel que dice, con la teoría ya puesta de manera simultánea a la práctica. Los estudiosos de la autoficción han podido asistir al nacimiento y al bautizo de una nueva forma literaria, cuestionar incluso el nombre propio de la criatura, contemplar sus primeros y dubitativos pasos, seguir su desarrollo y hasta cierto punto intervenir en este proceso, e incluso a tener la ilusión de dirigir su marcha (Alberca, 2007, pp. 140-144; Gasparini, 2008). En fin, la tutela y el estudio de este fenó-

meno ha dado a los profesores una cierta sensación de poder “creativo” para prever o atisbar su desarrollo. Ahora bien, y esto conviene reseñarlo, dicha predilección por el estudio sobre la autoficción se ha traducido en que esta acapare toda la atención en detrimento del estudio de la autobiografía. No solo entre los profesores, también entre estudiantes y doctorandos que, en sincronía con el signo de los tiempos, prefieren el estudio de la juvenil y juguetona autoficción al estudio de la antigua y seria autobiografía.

3. La autoficción, ¿enfermedad infantil de la autobiografía?

Y sin embargo, considero que la autoficción tiene mucho de éxito coyuntural o de moda, y arrastra los problemas propios de esta clase de fenómenos. El principal problema de la autoficción ha resultado ser el de su contradicción inherente y la indeterminación que se desprende de ella. En la lengua castellana tenemos un refrán que dice: “Lo poco gusta y lo mucho cansa”. La ambigüedad constitutiva de la autoficción, tan atractiva y tan lúdica para los lectores, ha devenido en un cierto hartazgo, y en diferentes y contradictorias interpretaciones que amenazan con dejar inservible el concepto. Como es sabido, las dos principales definiciones de la autoficción han sido la biográfica (Doubrovsky, 1977, 1988), y la autofabuladora (Colonna, 1990, 2004).

Doubrovsky la define como novela o “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales”. Esta definición y el neologismo introducían, tal vez a su pesar, una evidente contradicción en los términos. ¿Por qué “ficción” si se trataba de un “relato de hechos estrictamente reales”? Doubrovsky trataba de resolverlo así: cualquier relato que quiera superar la mera enumeración de hechos vividos reconstruye un simulacro de lo real mediante la imaginación. Por tanto, está claro que somos hombres-relatos, que reconstruimos y modificamos incesantemente nuestra vida cada vez que la contamos (Ricoeur, 1996), pero esto no significa que tengamos que ser hombres-mentira o mitomaníacos. Pero la puerta quedaba abierta para los que iban a entender la autoficción como un campo de experimentación novelesca.

Esta fue precisamente la pista que estudió Vicent Colonna, que amplió el campo extendiéndolo al terreno de la autofabulación: “Una autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se in-

venta una personalidad y una existencia, conservando su identidad real” (Colonna, 2004, p. 75). Es decir, el autor, como héroe de la historia, transfigura su existencia real en una vida imaginaria, indiferente a la veracidad autobiográfica, pero conservando la cifra identitaria del nombre propio. Es la misma idea, que sostiene su maestro Gérard Genette, pues las autoficciones al estilo de Doubrovsky son en realidad autobiografías camufladas de autoficciones para pasar los controles literarios (Genette, 1993, pp. 69-72). La idea de autoficción como autofabulación ha recibido fuertes críticas, pero no se puede negar que hay múltiples ejemplos de esta clase de novelas².

Llegados a este punto, y dejando aparte, solo a efectos metodológicos de nuestra investigación, la opción fabuladora, es decir reteniendo solo la interpretación biográfica, reconozco en la autoficción una fase intermedia o una variante autobiográfica, es decir, un sarampión o adolescencia que, después del *boom* de los 70-80, debía pasar tal vez la autobiografía española. Así lo veo hoy: la autoficción ha sido una vuelta o un rodeo necesario para que la autobiografía pueda alcanzar el reconocimiento literario, al mismo nivel de la ficción, pero sin ser confundida con ella. En fin, un rito de paso hacia la madurez, y una prueba más de la juventud y vitalidad de la autobiografía moderna española que, al fin y al cabo, tiene una breve y discontinua historia. Tampoco debe olvidarse que la autobiografía moderna es todavía un arte literario por definir y desarrollar, más aún en España donde es considerada un género ancilar de la Historia de la Literatura. En definitiva, quiero pensar que la autoficción fue un simple desvío pasajero de la autobiografía o una fase intermedia del camino

² Para algunos autores franceses que escriben relatos autobiográficos, el concepto de autoficción es solo aceptable si se equipara con el de “nueva autobiografía”, que excluye la ambigüedad del autobiografismo difuso y de la autoficción. De esta rechazan su carácter equívoco y su falta de compromiso. Defienden las posibilidades de la autobiografía sin abdicar de la innovación y experimentación en el arte de contar la vida. Es decir, “nueva autobiografía”. Autores como Alain Rémond, Annie Ernaux o Grégoire Bouillier, rechazan que sus relatos confesadamente autobiográficos (sin un átomo de ficción) sean considerados novelas. Alain Rémond, que ha conocido un notable éxito con algunos libros, ha reflexionado sobre el inequívoco compromiso autobiográfico de su obra. Mantiene que sus relatos no son ni novelas ni autoficciones, puesto que no podría mentir a sus lectores ni traicionar su pacto con ellos. En sus libros –dice– busca y profundiza en la verdad de su vida, en su verdad. No se le oculta que es una aspiración compleja, pero es la relación con la verdad y no con la invención la que dirige su escritura (A. Rémond, *Je marche en bras du temps*, Paris, Seuil, 2006, pp. 53-61).

de esta hacia su reconocimiento literario y su plenitud creativa.

Esta percepción se me ha agudizado en los últimos años, pero no es totalmente nueva para mí. De hecho, y disculparán la inmodestia de citarme a mí mismo, en las páginas finales de *El pacto ambiguo*, a manera de conclusión, terminaba preguntándome: “¿Hacia dónde se dirige la autoficción? ¿Qué se puede esperar de ella en el futuro?” Y me contestaba a mí mismo:

[...] la suerte que vaya a correr la autoficción en la literatura española dependerá más del desarrollo de la autobiografía que de la evolución de la novela, siempre más abierta a la experimentación y por tanto más proclive a quemar rápidamente las innovaciones para ponerse a la búsqueda de otras. Dependerá, creo, del modo en que la autobiografía afronte sus desafíos y sea capaz de cumplir el compromiso de contar la verdad [...]. Por esta razón, aunque no se puede negar que el dispositivo autoficticio ha producido resultados interesantes en sus distintas variantes, creo que el futuro de esta fórmula se encontrará más en la aceptación y enfrentamiento de la verdad, que en la difusión de relatos gratuitos o prescindibles sobre la vida personal [...].

La autoficción podría establecerse como una forma renovada de la autobiografía y ya no en hostilidad o competencia con ella. De este modo, después de pasar por un periodo provisional como vanguardia autobiográfica, la autoficción podría constituirse en una provincia de la autobiografía, porque la autobiografía declarada no parece que vaya a desaparecer o a subsumirse en esta forma emergente anti-autobiográfica que es en algunos casos la autoficción. (Alberca, 2007, pp. 297-298)

Este era de manera resumida mi dictamen de 2007, escrito un par de años antes y basado sobre todo en mi apasionada y femenina intuición autobiográfica, y también en cierta osadía profética. Es indudable que el concepto de “autonarración” (Schmitt, 2007), a su vez reutilizado por Gasparini (2008, pp. 311-318) para redistribuir el mapa de los géneros autobiográficos, viene a dar soporte teórico a esta tendencia de la literatura autobiográfica actual. Es también notable que Schmitt (2010) y Gasparini (2008) no coinciden plenamente en sus planteamientos, incluso discuten límites y fronteras, aunque la postura de ambos es inequívoca al devolverle a los relatos autobiográficos el principio de veracidad, que preside el pacto de Lejeune, pero sin renunciar a la flexibilidad o a la invención formal con que se suele identificar a los relatos ficticios.

Resumiendo. Creo que un registro expresivo, un hallazgo artístico o un género literario se siguen utilizando mientras son novedosos o mientras interesan al creador y su público. O mientras alguien sabe infundirle savia nueva. A partir de determinado momento lo que era sorprendente o válido deja de ser funcional. Esto también rige para la autoficción. Inevitablemente el esquema de la autoficción desde el punto de vista creativo ha devenido en algunos casos en una receta adocenada, de la que el escritor se sirve para introducirse a sí mismo con su nombre propio en el relato, diseñar artificiosas incertidumbres, ofrecer versiones distintas de los hechos históricos o dar un tratamiento frívolo y fantasioso a la experiencia personal. Mis críticas a los relatos abajo relacionados (mejor a algún aspecto) no son críticas de crítico. (Efectivamente, tampoco soy crítico). Mis críticas responden a las humildes expectativas y preferencias de lector autobiográfico. Para ejemplificarlo me detendré en tres relatos que de distinto modo se acogen al dispositivo de la autoficción:

1) *El anarquista que se llamaba como yo*, de Pablo Martín Sánchez (2012). Esta novela sigue la senda que abrió Javier Cercas en *Soldados de Salamina*, pero no logra la perfección del artefacto narrativo de Cercas. La propuesta de Pablo Martín Sánchez, no obstante, tiene personalidad propia y, basada en una rigurosa investigación, logra una novela sobresaliente. Sin embargo, en las declaraciones a la prensa, el autor ha insistido en determinados tópicos y contradicciones, que no se entienden o que, al menos, el que suscribe no entiende. Pues, ¿para qué sirve una exhaustiva documentación en la historia del anarquista Pablo Martín Sánchez para después fomentar en el lector dudas acerca de lo que se cuenta? El suyo parece un trabajo histórico riguroso, entonces, ¿por qué descalificar, con una cita de Nabokov, un relato de historia verídica como “*un insulto al arte y a la verdad*”? ¿A qué arte y a qué verdad? (Rosa Mora, 2013). Implícitamente se desprende erróneamente que el arte y la verdad artística son solo los de la ficción. Pero ni la ficción es el único arte ni su verdad es superior. Simplemente son distintos a los de la literatura factual. La *adenda* final de la novela abre la explicación de la muerte del anarquista a dos versiones distintas: la histórica (y oficial), que defiende que se suicidó, y la falsa, que propaló que fue asesinado por la policía. Este recurso del añadido me parece gratuito o, peor aún, posmoderno, pues no produce una legítima ambigüedad literaria, sino fastidio y desinterés. Uno creía que la historia (posmoderna) había terminado. ¿O no?

2) *Un momento de descanso*, de Antonio Orejudo (2011). Así como admiro otros libros del autor, con la misma sinceridad debo confesar que esta novela no me logró interesar. También me defraudó el pobre cañamazo tejido entre las historias que la forman. Creo que Orejudo desaprovechó la ocasión para hacer un buen libro, novela o relato autobiográfico, sobre la vida de los profesores españoles en los *campus* americanos, donde ocurren desternillantes historias como las aquí contadas, pero también dramáticos y luctuosos sucesos, sin tener que recurrir al tratamiento grotesco, disparate fantástico hiperbólico, ni al tópico del exilio y otros.

3) En “Porque ella no lo pidió”, Vila-Matas (2007) tiró por la borda un episodio de su vida, que tenía interés por sí mismo sin tener que recurrir una vez más a la ficcionalización ni a la socorrida vuelta del revés de lo real. A mi juicio la genialidad le jugó al autor una mala pasada. No solo a él también a la literatura. Este relato es un ejemplo de cómo se puede malograr una buena historia de hechos estrictamente reales por el afán de resultar ingenioso. Aún reconociendo, ¡cómo no!, que cada escritor gobierna a su antojo su propia obra, me parece que en este caso Vila-Matas desaprovechó la posibilidad de someterse a principios de veracidad, contrarios a los que solía utilizar para crear una obra de máximo rédito literario. Pero eligió ficcionalizar los hechos reales que están en la base de la historia: la grave enfermedad que le aquejó en 2006, y la petición que Sophie Calle le hizo de escribir un texto para una *performance*. Creo que se equivocó. A pesar de todo, el relato tiene la virtud de escenificar las diferentes maneras de tratar el binomio vida-literatura. Mientras Sophie Calle aspira a convertir la literatura en un libreto de su vida, en definitiva, a buscar una manera ‘performativa’ de hacer real lo ficticio, Vila-Matas, por su parte, que suele diseminar numerosos elementos autobiográficos en su obra, incluso, como en esta ocasión, contar fragmentos de vida, somete lo vivido a un *tour de force*, que persigue des-realizar la vida hasta convertirla en una variante de la ficción (Alberca, 2007, pp. 33-38; 2010, pp. 159-162).

4. Antificción y verdad

Frente a estas propuestas de escritura ambigua y de contenido fabulador con respecto al relato de la propia vida, cabe contraponer la elección que otros escritores han hecho de contar su vida o un episodio de esta, sin inventar nada, sin colmar los vacíos ni lagunas de su

trama real con elementos ficticios, sino tratando de decirlo todo o al menos teniendo el coraje de buscar la manera de decir la verdad. El reto de escribir la verdad sobre la propia vida, aunque en un registro lingüístico y con una estrategia y consecuencias distintas, pues no en vano como decían los clásicos: *verba volant, scripta manent*, recuerda el ejercicio oral y sin oratoria, tal como lo describe Foucault, del ‘parrhesiárca’, aquel que, con toda franqueza, tiene el coraje de asumir el desafío de contar libremente toda la verdad sobre sí y los otros como una necesidad ética y de cuidado de sí mismo (Foucault, 2010). Antes que una técnica, la *parrhesía* significa compromiso y creencia en los beneficios de decir la verdad o del hablar veraz sin disimulo ni reserva. Queda aquí solamente esbozada una línea de investigación que habrá que explorar en otra ocasión que podemos denominar de forma aproximada y provisional como “la *parrehsía* autobiográfica”, es decir la comprobación del valor *parrehsíartico* de la escritura autobiográfica en cualquier registro literario.

Estos autores se comprometen a someterse al principio de realidad por austero, exigente e incluso yermo que pueda parecer, aunque para ello tengan que inventar una forma narrativa nueva para sondear la verdad con alguna probabilidad de éxito, pues la vida de cada uno es única, pero no está escrita en ningún sitio, y cada autobiógrafo debe encontrar el modo de escribirla de la forma más veraz y eficaz³. A algunos el deseo de contar la verdad sobre la propia vida con la máxima sinceridad posible puede parecerles ingenuo. Sin embargo, conviene recordar que todas las personas resultamos ingenuas cuando contamos nuestra vida. En realidad, todos, como autobiógrafos accidentales, nos comportamos de una forma similar ante este reto. Todos mentimos o nos justificamos como niños cogidos en falta o prometemos decir la verdad como animales indefensos o atemorizados. Pero tal vez esto no es lo más importante cuando

³ Hace ya más de 250 años que Jean-Jacques Rousseau inventó la autobiografía moderna, cuando descubrió que ningún hombre era superior a otro, que el relato de la vida de cualquier persona o de un ‘donnadie’ podía tener tanto o más interés que la de un noble, un santo o un rey. E inventó al mismo tiempo el lenguaje artístico para dar cuenta del hallazgo, que conllevaba descubrir que las razones de la vida del adulto se encuentran en su pasado infantil y en la forma cómo lo ha gestionado. Realizó así una triple revolución: psicológica, política y artística (Cfr. J.-J. Rousseau, « Preámbulo de Neuchâtel a las *Confesiones*», *Memoria. Revista de estudios biográficos*, 1 (2003), pp. 54-58, y P. Lejeune, “Sobre el preámbulo de Neuchâtel”, *Idem*, pp. 51-53 (traducción del francés de Amparo Hurtado).

somos lectores, pues frente a un relato autobiográfico tomamos la distancia que creemos conveniente: fría, entregada, escéptica, analítica o empática. En cualquier caso, nunca debemos perder de vista que cuando alguien nos cuenta su vida con el máximo de veracidad posible nos hace un regalo, y corresponde al receptor buscar que esa comunicación sea lo más fructífera posible. En una de las obras que propongo más abajo como ejemplo de escritura autobiográfica actual, el autor, Rafael Argullol, repite que su libro no es una autobiografía, porque tal vez no quiera parecer ingenuo, pero, al menos en esto, lo es. Sin embargo, esta discrepancia es lo menos importante, pues la obra y su genio intelectual nos recompensan sobradamente. Su verdad es más interesante que las posibles discrepancias.

He seleccionado tres obras, aparecidas entre 2008 y 2010, que me parecen propuestas autobiográficas rigurosas, pues cumplen con el principio de veracidad del género, y al mismo tiempo intentan nuevas formas creativas de contar la vida. Estas obras son: *No ficción* (Verdú, 2008), *Tiempo de vida* (Giralt Torrente, 2010), y *Visión desde el fondo del mar* (Argullol, 2010).

Los tres autores se proponen autobiografiarse sin pizca de ficción, y por tanto ninguno utiliza la denominación de “autoficción”, que parecería en principio un contrasentido. Lo mismo cabría decir de la denominación “novela”, aunque hay que aceptar que en el español actual es una palabra polisémica, que significa tanto historia inventada como relato bien escrito. Dos de los autores citados no ven en su utilización ninguna contradicción, pues “novela” es por razones prácticas una palabra que sirve para todo. Como ya he dicho a propósito del libro de Argullol, tampoco les cuadra a estas obras la denominación de “autobiografía”, pues bien por el gusto de los autores, por el carácter fragmentario de los relatos o por el deseo de descubrir nuevas y eficaces formas de contar la vida, la palabra “autobiografía” identifica, a veces injustamente, a los relatos que así se presentan como un ejercicio fin de carrera al que recurren escritores y personas ilustres para rentabilizar la fama o afianzar su posición social, también de justificarse o de legar una imagen de sí mismo definitiva y satisfactoria para la posteridad. Aunque estos relatos ni aceptan ni utilizan el término de autobiografía, cumplen y hacen gala de cumplir el “pacto autobiográfico”, pues anuncian, en el texto o en el paratexto, que van a contar la verdad de su vida, y al anunciarlo se comprometen (Lejeune, 1998, pp. 234-235).

A falta de mejor término, y sin ánimo ni pretensión de sentar cátedra, he preferido denominarlas “antificciones”, término que tomo prestado a Philippe Lejeune, que creó el neologismo y lo utilizó para describir la forma en que el diarista lleva su diario. Tal como Lejeune lo entiende, el diarista escribe de lo que le acontece en el presente y en cada entrada de su diario se propone levantar acta de lo que acaba de suceder. Por tanto, la escritura del diario es de práctica simultaneidad con los pensamientos o hechos anotados, y la cercanía y gravitación del presente no permiten la falsificación. Tampoco permiten conjeturar lógicamente lo que le deparará el futuro (si acaso solo como la expresión de un deseo), pues su perspectiva temporal abarca unos minutos o unas horas. El diario no necesita la imaginación para nada, es el reino de lo factual. Según la tesis de Lejeune el diarista no puede inventar, pues está pegado al momento y lo registra sin posibilidad de reconstruirlo. Inventar lo ocurrido en un solo día es tal vez posible, pero esa mentira condicionaría el resto del diario metiéndolo en una dinámica de invención sin fin, que acabaría en un delirio absoluto (Lejeune, 2013, pp. 393 y ss).

También la autobiografía está regida por la “antificción”, pero lo que en el diario es una regla de obligado cumplimiento, aquí se trata de la aceptación de un compromiso responsable. Por su carácter retrospectivo y por la distancia temporal que le separa de los hechos narrados, el relato autobiográfico tiene que enfrentarse a un tiempo lleno de incógnitas y lagunas por rellenar. No obstante, desde la atalaya temporal desde la que cuenta, puede imaginar o completar un hecho puntual sin tener que trastocar el resto. Por tanto, la autobiografía parte de una constatación contraria que el diario. El autobiógrafo escribe desde el presente lo que ocurrió en el pasado y cuanto más se retrotrae hacia atrás menos seguro se siente. La infancia, los orígenes familiares, los hechos olvidados, los fallos de la memoria, justifican que el autobiógrafo vacile, sufra espejismos o se equivoque a la hora de rellenar los agujeros y lagunas sin documentar. En principio, el autobiógrafo no quiere inventar ni mentir, ni la autobiografía debe ser falsa a la fuerza y los diarios, por el contrario, sinceros, sino que sus respectivas dinámicas de escritura son distintas: el autobiógrafo no domina el pasado y cuanto más retrocede aún menos lo domina; por su parte, el diarista no puede dominar el porvenir, aunque le preocupe, y quisiera adelantarle o conducirlo a su gusto.

No pretendo colar de matute bajo el neologismo “antificción” un género nuevo (tampoco Lejeune lo hace), sino destacar lo importan-

te que es en estos textos la predisposición literaria a contar la verdad y solo la verdad, que excluye radicalmente la libertad o tentación de inventar que pueden tener algunos autores de autoficción. Esta actitud entraña conocer la dificultad de la apuesta y la necesidad de hallar una forma nueva para dar cuenta de una realidad nunca antes contada. Desde este punto de vista, el enfoque antificticio se desentiende de algunas de las preocupaciones que polarizan a las autoficciones como la habilidad para mezclar autobiografía y ficción en un juego que pretende confundir las expectativas del lector, y prefiere el compromiso y el riesgo de buscar la verdad de la vida a través de la escritura. Por tanto, los relatos que se acogen a estos principios se imponen como meta la búsqueda de la verdad. O como dice Dominique Noguez en el comienzo de su libro *Une année qui commence bien* (2013): “Voy a intentar contarle todo...”

Para algunos críticos estas cuestiones son irrelevantes desde el momento que consideran que la “[...] fidelidad y la verdad en autobiografía es imposible, pues piensan que siempre se ficcionaliza el pasado y porque la memoria es errática y frágil” (Lejeune, citado en Vilain, 2010, pp. 108-109). Frente a estos axiomas, los autoficcionarios se resignan, se entregan a la ficción y se dejan llevar por la fuerza del viento. También parecen desconocer que la verdad ni es una ni siempre resulta asequible. Por el contrario, los que aceptan los desafíos autobiográficos se tienen que enfrentar al riesgo de ser veraz, y ello lleva aparejado el rechazo de recurrir a la ficción. Aunque hoy se acepta acriticamente que contar algo supone hacer ficción, en una suerte de fatalidad inevitable, la opción antificticia representa a los que tienen fe y lucidez para discernir cuanto de imaginario hay en nuestras vidas. Aceptan que la verdad absoluta es imposible, pero no se resignan y luchan por restituir la verdad, su verdad. A los ojos de los primeros pueden parecer ingenuos.

5. Tres ejemplos de “antificción”

Los tres libros arriba citados son ejemplos innovadores de la literatura autobiográfica española actual, por lo general, tan reticente a las novedades formales y discursivas. Cada uno representa una aportación original en su estilo y temática, sin dejar por ello de inscribirse dentro de la tradición autobiográfica. Por ejemplo, en *No ficción*, Vicente Verdú toma como punto de partida la enfermedad y su terapia, es decir, uno de los motivos más frecuentado por la escritura

autobiográfica de todos los tiempos. Lo original del relato es que el autobiógrafo observa su cuerpo enfermo como el soporte de su identidad enfermiza. A un cuerpo morbosos y doliente corresponde un yo hipertrofiado, y la cura dietética del primero facilita el adelgazamiento del segundo, es decir, su salud. Verdú hace la crónica de una patología que abarcó un periodo de años impreciso entre el final y el comienzo de siglo. El cuerpo y la psique, en íntima y frágil correspondencia, son el campo de batalla de obsesiones, adicciones, miedos y achaques. Utiliza una técnica narrativa fragmentaria, que yuxtapone escenas y viñetas con un tenue cañamazo. También se sirve de los procedimientos de otros discursos como el estudio sociológico y la crónica periodística. Para decirlo en pocas palabras, Verdú ha hecho “*un ejercicio implacable de introspección*”, un descenso a los infiernos de su yo enfermo (Caballé, 2012, pp. 148-149). Pero a esta “higiene” personal el autor prefiere denominarla novela.

Tiempo de vida, de Marcos Giralt Torrente, echa mano de la plantilla de la crónica familiar, con la genealogía familiar del padre, verdadero protagonista del relato, su grave enfermedad y el *planctus* por su muerte. A diferencia de la enfermedad, el duelo se caracteriza por esterilizar de manera inmediata la escritura. Mientras dura el duelo el escritor se queda ‘seco’. Después, pasado un tiempo, en este caso año y medio nos dice al autor, lo vivido puede ser recuperado mediante la escritura. Además de ocuparse de la evolución de la enfermedad y del duelo, da cuenta también del taller del libro y de la dificultad de abordar literariamente un asunto tan difícil como este sin la red de la ficción. El meollo argumental lo forma la relación conflictiva entre padre e hijo y el desenlace mortal del primero, pero no es este un libro sobre la muerte, sino un libro sobre la vida, como el propio título se encarga de subrayar. Y sobre todo, es un libro sobre el misterio y el equívoco que constituye la vida humana y el no menos misterioso hilo que une a padres e hijos, por encima de cualquier desencuentro y desavenencia. Este libro muestra la reversibilidad de los roles paterno-filiales y cómo los hijos toman conciencia de la dificultad de ser padres cuando llegan a serlo.

Visión desde el fondo del mar es una obra plena de sabiduría, verdad y originalidad, pero se encuentra emparentada también con la tradición autobiográfica, sobre todo, con el libro que, según Argullol, ha sido el de mayor influencia y estímulo intelectual a lo largo de su vida: los *Essais*, de Montaigne. Y el motivo para escribirlo no es menos autobiográfico: “Cuando mi padre murió y vi que la cosa

iba en serio, me di cuenta de que tenía que escribir este libro para sentirme más libre” (Rojo, 2010). Esta obra tiene múltiples registros, en ella cabe casi todo: recuerdos autobiográficos, ensayo, sucesivos autorretratos dibujados con el mundo de fondo, relato de infancia y adolescencia, reflexión filosófica, libro de viajes y diarios. Pero a pesar de la mezcla regatea la ficción y evita la interpretación ambigua. A este propósito, Argullol ha dicho: “Todo lo que cuento es verdad, y es cierto que hay muchas paradojas [...] no cuento ninguna mentira” (Rojo, 2010). A la verdad empírica ha incorporado la del imaginario —la verdad mítica que dice el autor— que también forma parte de la vida, pero sin mixtificaciones. Incluso para reforzar el carácter referencial y documentado de su escritura, en la web que la editorial Acanalado mantiene sobre esta obra, una parte de su contenido está refrendado por las fotografías del propio autor.

La amenidad y el ritmo conseguidos en un libro tan extenso son admirables, como admirable es la unidad de su estilo, a pesar de los diversos registros de escritura que ensambla. También la alternancia de hechos y pensamientos es magistral, y aunque encierra profundidad y sabiduría, no es mera abstracción, sino verdad revelada en el viaje y anclada en el cuerpo. El autor busca su verdad en diálogo con el mundo, en un continuo nomadeo, y enfrentándose a situaciones extrañas y arriesgadas. Así nace el verdadero conocimiento de sí mismo. El libro reúne, sin anecdotismo fácil, relevantes anécdotas, impagables lecciones de vida, como la teoría del remolino que le explicó un pescador. Cuando uno cae en un remolino de agua, hay que dejarse atrapar por la fuerza del mar, de nada serviría resistirse, pues, cuando llegas al fondo, este te expulsa a la superficie. En el remolino de la vida como en el mar. Pero las 1 212 páginas del volumen no pueden ser mínimamente comentadas en el espacio que disponemos. Solo les anoto una prueba más de mi admiración por si les sirve de estímulo para leerlo: *Visión...* es el mejor libro autobiográfico del siglo en curso.

Como se puede comprender de esta breve síntesis, cada uno de estos relatos cultiva diferentes desafíos, contenidos y facturas formales, pero comparten su carácter de antificciones, es decir, han hecho una bandera de la no invención, han renunciado a ella para hacer un relato verídico de la vida. A diferencia de las autoficciones, no buscan mezclar lo vivido con lo inventado ni parecen relatos reales, lo son. Tal vez porque su temática es lo suficientemente seria, incluso trágica, y porque afrontan asuntos, que difícilmente admitirían un

tratamiento lúdico o ambiguo. Son temas con los que no se puede jugar ni frivolar: la muerte de un ser querido, la enfermedad, el dolor físico y espiritual, el malestar...

En esta época actual tan difícil, en la que la contundencia de los hechos no se deja manipular ni se presta a juegos frívolos, la escritura autobiográfica no es ni puede ser solo un refugio narcisista, sino la brújula que nos oriente por lo real, nos ayude a buscar nuestra identidad en relación con los otros, a descubrirla o afirmarla en relación con el mundo (Argullol), con el duelo (Giralt) o con la enfermedad (Verdú). Aunque los tres libros chocan de frente con algunos de los imponderables más dolorosos de la existencia, cada uno a su manera encierra una personal invitación a la vida.

Ninguno de los autores que he elegido como ejemplos de literatura autobiográfica actual aceptaría de buen grado que se les considerase autobiógrafos. Pensarían, y con toda razón, que lo que han escrito no es ningún ejercicio rutinario, sino el reto de buscar la verdad, su verdad, a través de la escritura. En las últimas décadas la autobiografía ha cambiado de orientación, pues no aspira ni pretende ya contar la vida de una vez por todas, sino de ir produciendo en sucesivos relatos el derrotero de la vida sin ponerle punto final. A esta práctica autobiográfica Lejeune la ha denominado “autobiografía permanente”. En pocas palabras, la autobiografía ha dejado de ser un relato previsible para convertirse, guiado por la veracidad, en un verdadero espacio de creatividad literaria.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2010). “Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole”. En *Autofiction(s), Colloque de Cerisy* (Dir. Claude Burgelin). Lyon: P.U.L.
- . (2007). *El pacto ambiguo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . (2004). “Entrevista con Philippe Lejeune”. *Cuadernos hispanoamericanos*, pp. 649-650.
- Argullol, R. (2010). *Visión desde el fondo del mar*. Barcelona: Acantilado.
- Caballé, A. (2012). “Malestar y autobiografía”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 745/746.
- Chemin, A. (20 de julio de 2013). “Fils, père de l'autofiction”. *Le monde/Culture&idées*.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristam.
- . (1990). *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Lille : ANRT (microfiches n° 5650).
- Dobrovsky, S. (1988). *Autobiographiques*. Paris : PUF.
- . (1977). *Fils*. París: Galilée.

- Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros. Curso en el Collège de France (1983-1984)*. Buenos Aires: FCE.
- Gasparini, P. (2008). *Autofiction*. París: Seuil.
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Giralt Torrente, M. (2010). *Tiempo de vida*. Barcelona: Anagrama.
- Grell, I. (2007). « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction ? ». En J. L. Jeannelle et C. Violet (ed.). *Genèse et Autofiction*. Louvain-la-Neuve : Academia, Bruylant.
- Lejeune, P. (2013). *Autogenèses*. París: Seuil.
- . (1998). *Pour l'autobiographie*. París: Seuil.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Sánchez, P. (2012). *El anarquista que se llamaba como yo*. Barcelona: Acantilado.
- Mora, R. (27 de febrero de 2013). “Buscando a mi ‘yo’ anarquista”. *El país*.
- Moyano, E. (2010). “Elvira Lindo” (entrevista). *Mercurio*, 123.
- Orejudo, A. (2011). *Un momento de descanso*. Barcelona: Tusquets.
- Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y narración. El tiempo narrado*, III. México: Siglo XXI.
- Rojo, J. A. (18 de septiembre de 2010). “Me importa el yo que se pierde” (entrevista). *El país/Babelia*.
- Saunders, M. (3 de octubre de 2008). “Autobiografiction”. *Times Literary Supplement*, pp. 13-15.
- Schmitt, A. (2010). *Je réel/Je fictif*. Toulouse: P. U. du Mirail.
- . (2007). “La perspective de l'autonarration”. En *Poétique*, p. 149.
- Verdú, V. (2008). *No ficción*. Barcelona: Anagrama.
- . icente. (2003). *El estilo del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, E. (2007). “Porque ella no lo pidió”. En *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama.
- Vilain, P. (2010). «Moi contre moi. Philippe Lejeune & P. Vilain». En *L'autofiction*. Chatou: Éd. De la Transparence.

Capítulo 2. Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica

LAURO ZAVALA

1. Introducción

La semiótica intertextual es un campo en permanente expansión, debido al lugar ubicuo que ocupan las estrategias intertextuales en la cultura contemporánea. Todos los textos están en diálogo con los otros, de manera deliberada o involuntaria, directa o indirecta, explícita o implícitamente, ya sea en relación con textos particulares o con las reglas architextuales en las que se sustentan (tradición clásica), frente a las que se alejan (tradición de ruptura) o con las que juegan (estética posmoderna).

Sin embargo, el estudio de la intertextualidad, ya sea pretextual (moderna) o architextual (posmoderna), establece cada una de sus numerosas estrategias a partir de la naturaleza del texto de origen. Esta metafísica del origen es similar a la que existe en la teoría de la adaptación, donde se estudia el grado de fidelidad del hipertexto al texto de origen.

En contraposición frente a esta perspectiva, los diálogos que se establecen entre distintos textos pueden ser estudiados a partir del texto de llegada. Esta es la lógica de la traducción, ya sea interlingüística o intralingüística, intersemiótica o intrasemiótica. Al realizar este análisis es útil distinguir los planos glosemáticos derivados del modelo biplanar.

En este trabajo se muestran dos ejemplos de traducción intersemiótica: de música a animación y de teatro a cine. Y también se estudian dos casos de traducción intrasemiótica: de cine musical a cine de terror, y de cine de arte a comedia romántica.

Se muestra así la utilidad del análisis glosemático, y se muestra también la utilidad didáctica de emplear minificciones literarias y audiovisuales para estudiar la riqueza y diversidad lúdica de las estrategias intertextuales y la complejidad genérica en las estrategias de traducción semiótica.

2. Una glosemática para la traducción

El estudio de la llamada traducción intersemiótica, como se sabe, tiene su origen en un famoso artículo del lingüista Roman Jakobson, que en 1967 señaló la existencia de tres tipos de traducción lingüística, a los que llamó, respectivamente, traducción interlingüística, traducción intralingüística y traducción intersemiótica. Desde una perspectiva semiótica, más allá de la lingüística, a estas formas de traducción ha sido necesario añadir un cuarto tipo de traducción, a la que llamamos la traducción intrasemiótica. Esta última es particularmente abundante y compleja en los primeros años del siglo XXI, en espacios tan diversos como la narrativa gráfica, la narrativa literaria, la narrativa cinematográfica y la narrativa de las series de televisión.

En este trabajo me centro en el estudio del lenguaje audiovisual, donde existe un permanente debate sobre los análisis de carácter formalista y los de carácter realista. Es decir, un debate metodológico sobre la relevancia de las aproximaciones humanísticas (centradas en el empleo de los elementos formales del lenguaje audiovisual) y las aproximaciones sociales (centradas en la dimensión ideológica de los contenidos narrativos). Este debate tiene un correlato epistemológico en la distinción fundacional de la lingüística estructural, entre significante y significado (expresión y contenido). Veamos cómo ha sido el desarrollo de este debate en la evolución del modelo en el que se sostiene.

En el lapso comprendido entre 1914 y 1916, el lingüista Ferdinand de Saussure impartió en Ginebra (Suiza) un curso de lingüística estructural cuyas notas fueron transcritas por sus alumnos, y desde 1916 se conoce como el *Curso de lingüística general*. En este curso, Saussure propone distinguir dos planos en el signo lingüístico (la palabra), que son el significante (por ejemplo, la imagen acústica o la palabra escrita) y el significado (es decir, el referente semántico que corresponde a la palabra).

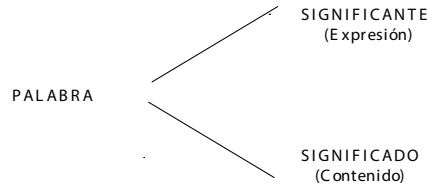


Figura 1.

Lingüística estructural (F. de Saussure, 1916)

Casi treinta años después, el lingüista danés Louis Hjelmslev (1969) publicó su trabajo *Prolegómenos a una ciencia del lenguaje*, donde establece, en la sección “Expresión y contenido” (pp. 73-89), una distinción entre forma y sustancia en cada uno de los dos planos del modelo saussureano.

La propuesta de Hjelmslev consiste en distinguir una sustancia de la expresión (en el caso de la lengua natural, serían las cadenas de sonido articuladas en fonemas), una forma de la expresión (las unidades mínimas de sentido, es decir, los morfemas), una forma del contenido (las frases lingüísticas, articuladas en un plano sintáctico) y una sustancia del contenido (el sentido, es decir, el plano semántico del enunciado).

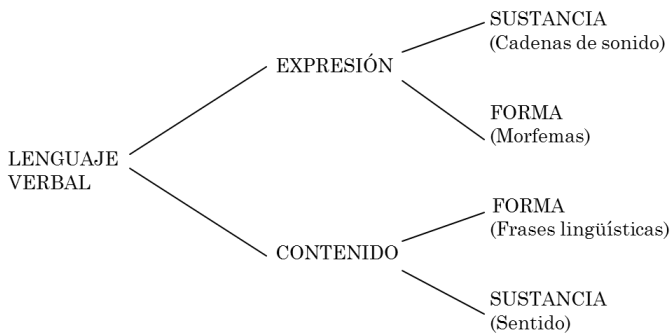


Figura 2.

Glosemática lingüística (L. Hjelmslev, 1943)

En su trabajo, Hjelmslev establece estos cuatro planos glosemáticos al comparar el equivalente a la frase “I don’t know” en inglés, danés, francés, finlandés y esquimal” (1969, p. 77), con lo cual se muestra cómo cada lengua establece sus propios límites dentro de la “masa de pensamiento amorfo”. Dice el mismo Hjelmslev: “Es como un mismo puñado de arena con el que se formarían dibujos diferentes o como las nubes del cielo que de un instante a otro cambian de forma a los ojos de Hamlet” (p. 79).

La propuesta de Hjelmslev (1969) puede ser extrapolada a cualquier sistema lingüístico o semiótico, de tal manera que podemos distinguir una sustancia de la expresión (por ejemplo, el grano de la voz o el diseño tipográfico de la letra), una forma de la expresión (por ejemplo, el tono de voz o el tamaño de la letra), una forma del contenido (es decir, el plano sintáctico del enunciado) y una sustancia del contenido (es decir, el plano semántico del enunciado).

En todos los casos, la forma es la constante en una manifestación, mientras que la sustancia es la variable en una manifestación (180).

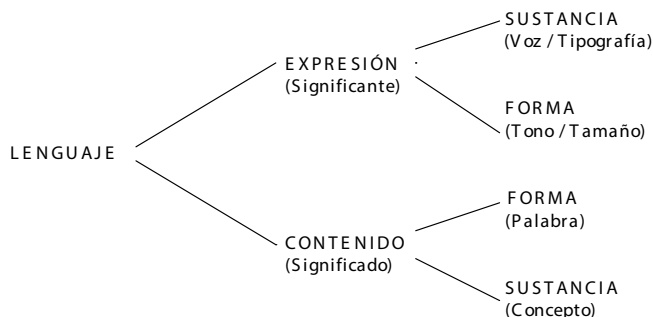


Figura 3.

Glosemática de la lengua hablada o escrita (LZ)

A partir del modelo glosemático es posible estudiar cualquier sistema de signos. El mismo Hjelmslev afirma:

Cualquier sistema de signos [...] contiene una forma de la expresión y una forma del contenido. La primera etapa del análisis de un texto debe consistir, por tanto, en un análisis que diferencie estas dos entidades [...], bien sea dentro de la cadena analizada

en su totalidad o bien dentro de una sección cualquiera de la misma arbitrariamente fijada (1969, p. 87)

En el caso del cine, la unidad de análisis parcial que señala Hjelmslev (1969) podría ser una secuencia o una escena particular. En general, al estudiar el cine y la literatura como textos de salida o de llegada en una traducción intersemiótica se requiere construir lo que podríamos llamar una glosemática narrativa, es decir, un modelo que permita distinguir cada uno de los planos señalados para el estudio de cualquier tipo de texto narrativo.

La creación de una glosemática narrativa debe empezar por establecer la distinción fundamental entre historia y discurso, que corresponden a la sustancia y la expresión en todo sistema discursivo de carácter literario. En el caso de la narración, estos planos corresponden a lo que Boris Tomachevski llamó, en su *Teoría de la literatura* (1928), los niveles de *fábula* y *trama*. Esta distinción corresponde a lo que en inglés se ha llamado *story* y *plot*, y que en la teoría del discurso narrativo llamamos historia (la secuencia narrativa en orden lógico y cronológico) y discurso (la estructura narrativa que sigue cada texto narrativo particular). Esta distinción corresponde, en general, a la distinción entre qué se cuenta (historia) y cómo se cuenta (discurso).

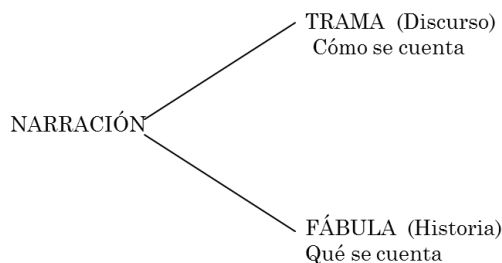


Figura 4.

Fábula y trama (B. Tomachevski, 1928)

En 1970, el semiólogo alemán Jürgen Trabant, en su trabajo *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*, propone lo que se podría llamar una glosemática literaria, de carácter general, es decir, no sólo para el caso de la literatura narrativa. En este modelo, Trabant identifica la sustancia de la expresión con el texto; la

forma de la expresión con el estilo; la forma del contenido con las connotaciones posibles del texto, y la sustancia del contenido con las interpretaciones de los lectores.

Esta propuesta puede ser formulada en los siguientes términos:

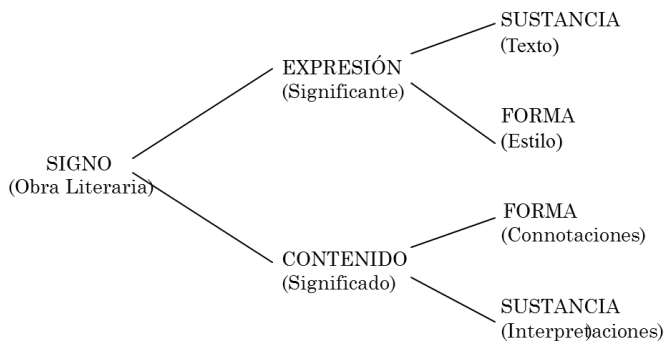


Figura 5.

Glosemática literaria (J. Trabant, 1970)

Poco después, en su *Historia y discurso. La estructura narrativa en cine y literatura* (1978), Seymour Chatman elaboró un modelo propio para lo que podemos llamar una glosemática de la literatura narrativa, donde identifica la sustancia de la expresión con los narradores y el autor implícito; la forma de la expresión con la estructura textual; la forma del contenido con el universo diegético, y la sustancia del contenido con lo que él llama los sucesos y los existentes (personajes, escenarios, acciones y acontecimientos).

En su libro, Chatman propone este modelo en su capítulo inicial. Y en el resto del trabajo sólo estudia lo que corresponde a la sustancia del contenido (sucesos y existentes, caps. 2 y 3) y la sustancia de la expresión (narradores y autor implícito, caps. 4 y 5), dejando de lado la forma de la expresión (estructura textual) y la forma del contenido (universo diegético).

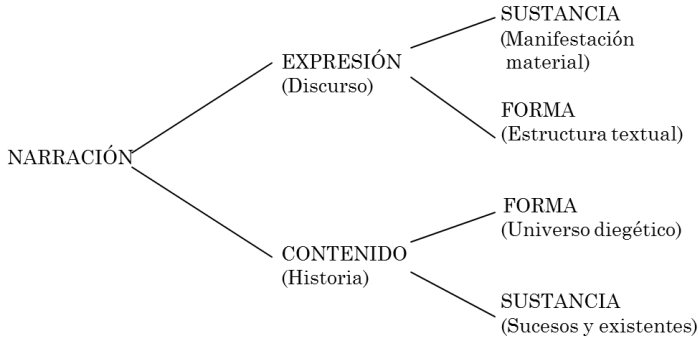


Figura 6.

Glosemática de la literatura narrativa (S. Chatman, 1978)

Este modelo de glosemática narrativa es útil para estudiar la narrativa literaria, pero es necesario establecer una glosemática narrativa aplicable a cualquier otro sistema narrativo, como la narrativa gráfica, la narrativa fotográfica o la narrativa cinematográfica.

En 2005, a partir del estudio de la traducción intrasemiótica del montaje cubista de Sergei Eisenstein en *El acorazado Potiomkin* (1926) al montaje expresionista de Brian de Palma en *Los intocables* (1984), propuse una primera formulación para una glosemática narrativa. En este modelo es conveniente identificar la historia (qué se cuenta) como sustancia narrativa y el discurso narrativo (cómo se cuenta) como expresión narrativa.

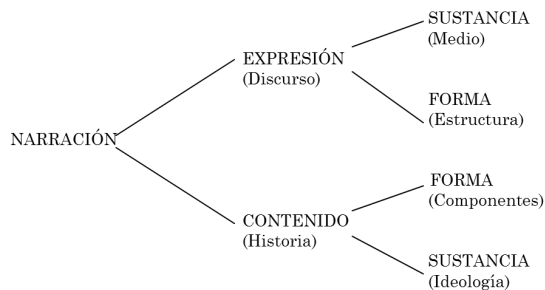


Figura 7.

Glosemática narrativa (L. Zavala 2006)

A partir de esta distinción, es posible identificar los cuatro planos de una glosemática narrativa, de tal manera que la sustancia de la

expresión es el lenguaje narrativo; la forma de la expresión es la estructura narrativa; la forma del contenido es el género narrativo, y la sustancia del contenido es la ideología del texto narrativo.

Este modelo, en términos generales, permite estudiar las formas de traducción semiótica, en particular al pasar de cualquier sistema de signos al lenguaje audiovisual, como es el caso de la filosofía, la pintura, la arquitectura, la literatura y el mismo cine (Zavala, 2006, 2008).

Sin embargo, debe observarse que el Lenguaje, es decir, el código del sistema estudiado (cine, literatura, etc.), que en este esquema se identifica como sustancia de la expresión, consiste precisamente en un sistema de códigos y convenciones, que aquí son llamados los elementos del discurso. Se trata, en el caso del discurso cinematográfico, de los cinco elementos que constituyen el lenguaje del cine, es decir: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración.

Por lo tanto, es necesario ajustar el modelo para identificar el lenguaje con los elementos del discurso, ya que cada lenguaje semiótico (digamos, el lenguaje de la narrativa literaria, la narrativa gráfica o la narrativa cinematográfica) está formado precisamente por esos elementos distintivos. Por ejemplo, mientras que en la narrativa gráfica no existe el sonido, en cambio sí hay elementos como el trazo y el diseño gráfico. Esta distinción lleva a identificar la estructura como forma de la expresión, y el género cinematográfico como forma del contenido.

Esta formulación para una glosemática narrativa queda entonces como sigue:

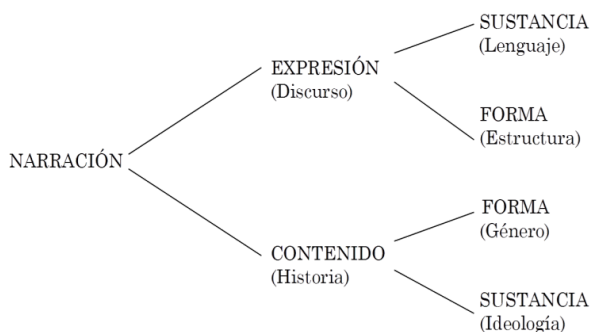


Figura 8.
Glosemática narrativa (2016)

Este es el modelo presentado durante el Tercer Encuentro del Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC) organizado por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) en octubre de 2016.

La utilidad de contar con una glosemática narrativa consiste en que permite estudiar con precisión la traducción intrasemiótica, así como la traducción intersemiótica entre distintos sistemas o lenguajes artísticos.

Lo que sigue siendo cierto es que la sustancia de la expresión, es decir, el lenguaje semiótico utilizado para comunicar una misma narración, puede ser muy diverso. En otras palabras, una misma historia puede ser contada en el lenguaje literario (como cuento, minificción, novela), audiovisual (cine, clip, tráiler, spot, documental), gráfico (historieta, manga, novela gráfica), interactivo (hipertexto), oral (conversación, psicoanálisis), preliterario (mitología, alegoría, fábula, parábola), paraliterario (balada), escénico (teatro, danza, ópera, mímica, guñol), ciencias sociales (historiografía, etnografía), testimonial (memorias, biografía), periodístico (crónica, reportaje), etc.

El estudio de una glosemática narrativa está ligado al estudio de la teoría de la traducción, donde es necesario establecer una distinción entre la traducción lingüística y la traducción semiótica.

En 2009 se realizó un encuentro en Italia sobre la traducción intersemiótica, de donde se desprende lo que se ha llamado el Debate de Bologna (E. Vinelli, 2009). En relación con los problemas discutidos en esa ocasión, nuestra propuesta coincide, en general, con las de Omar Calabrese, Paolo Fabbri y Francois Vanoye, en el sentido de considerar la traducción como una interpretación, y la traducción intersemiótica como una transposición (en el sentido de Mauro Wolf).

Al mismo tiempo, consideramos que sí es posible teorizar la traducción intersemiótica y estudiar el enunciado (y no sólo la enunciación), siempre y cuando se retome el modelo de la glosemática de Hjelmslev. Y también consideramos que es conveniente ir más allá de las tres formas de traducción lingüística que propuso Jakobson, lo cual permite incluir la traducción intrasemiótica. Por último, consideramos que la traducción (a diferencia del concepto de adaptación) es una forma de creación, que puede ser estudiada desde la perspectiva de la recepción, independientemente del grado de fidelidad al texto de salida.

En la siguiente sección vamos a utilizar este último modelo (figura 7) para estudiar algunos casos de traducción intersemiótica

e intrasemiótica, respectivamente, donde el discurso de llegada es audiovisual. Este modelo tiene la particularidad, como se señaló anteriormente, de poner la atención en las características del texto de llegada, a diferencia del modelo tradicional proveniente de la teoría de la adaptación, donde el énfasis se encuentra en la fidelidad al texto de origen.

3. Análisis de la traducción intersemiótica

A continuación, presentamos dos casos de traducción intersemiótica donde el texto de llegada es de carácter audiovisual, ya sea un largometraje o un cortometraje. Se trata del paso de música a animación y de teatro a cine. En ambos casos utilizamos el modelo glosémico para analizar las estrategias de traducción intersemiótica.

El primer caso se trata de la sincronización de imágenes abstractas en movimiento a partir de una improvisación de jazz interpretada por el trío de Oscar Peterson, *Begone Dull Care*. Este corto de 7 minutos 50 segundos fue producido por el National Film Board of Canada en 1949, dirigido por Norman McLaren en colaboración con Evelyn Lambart.

El título proviene de un poema que pasó a la fama al haber sido adaptado anteriormente por Benjamin Britten, y que significa algo así como “Adiós a las preocupaciones”, lo cual anuncia el predominio de un tono alegre y rápido.

Este cortometraje de animación abstracta tiene 4 secciones. La primera sección tiene una duración de 40 segundos y contiene el título y los créditos. El título está escrito en siete idiomas (inglés, francés, español, hindi, italiano, ruso y alemán), precisamente como un anuncio del carácter universal de este corto, cuyo lenguaje audiovisual rebasa los límites de cualquier lengua natural, y no requiere de una traducción interlingüística.

El resto del corto, con duración de 7 minutos 10 segundos está dividido en tres movimientos, como una pieza de música clásica. Es decir, un primer movimiento rápido y alegre (2 minutos 52 segundos), un segundo movimiento lento (2 minutos 7 segundos) y un tercer movimiento rápido y casi frenético (2 minutos 9 segundos).

Las ideas gráficas que acompañan la música interpretada por el trío de jazz son innumerables, y sería interminable hacer un recuento de cada una de ellas. Se utiliza una combinación de recursos gráficos en constante movimiento en el interior de la pantalla, con cambios

de color, continuos contrastes en proporciones, tamaños, dirección del movimiento, desplazamientos y repeticiones con variaciones. El continuo diálogo que se establece entre piano, bajo y batería establece continuos cambios en el ritmo de movimiento de las imágenes. Estas pasan de cubrir toda la pantalla a ocupar sólo una porción de la misma a superponerse, desplazarse, chocar entre ellas y crear distintos tipos de ritmo gráfico.

En los siete minutos que dura la interpretación musical hemos identificado más de 150 motivos gráficos distintos, lo que significa un cambio total del estilo gráfico en pantalla cada tres segundos o menos. Y estos motivos, a su vez, cambian de ritmo y de estilo cada 20 segundos o menos, lo que permitiría segmentar el corto en 22 secciones, cada una de ellas con un estilo gráfico distintos al resto.

Así, por ejemplo, durante los primeros 20 segundos observamos una sucesión de cambios cada tres segundos en el tipo de imágenes que ocupan la pantalla, pasando del rojo al blanco al amarillo al morado al negro, alternando desplazamientos verticales y horizontales, y de cubrir la pantalla completa a tener sólo unas líneas paralelas quebradas en un extremo de la pantalla, y así sucesivamente.

Podemos detenernos en un fragmento relativamente sencillo para su descripción efrástica. El segmento de 20 segundos que se encuentra en la tercera sección, y que se inicia a los 6 minutos 42 segundos. En este segmento hay un ritmo relativamente pausado en medio de un movimiento musical frenético, y se inicia con una línea vertical blanca sobre un fondo negro. Al acompañar los cambios de ritmo que marcan el contrabajo, la batería y el piano, esta línea blanca se multiplica en líneas curvas, líneas paralelas, líneas inclinadas, líneas dobladas, líneas como remolinos, líneas como espigas, líneas como flores, líneas como palmeras, líneas como caracoles, líneas que saltan, líneas que se deslizan y líneas paralelas curvas que, en el último momento, se vuelven a reunir para formar una única línea vertical sobre la pantalla.

Esta forma de traducción intersemiótica (de música a imágenes en movimiento) recuerda la naturaleza de la experiencia sinestésica, donde la estimulación de un sentido (como el oído) tiene respuesta en otro sentido (como la vista).

La historia misma del cine de animación se nutre del diálogo entre imágenes y música. En la tradición de lo que se podría llamar música visual podemos señalar ejercicios memorables, como *Fantasia* (1947) y *Fantasia 2000*, donde se ha creado una serie de traducciones

de la música sinfónica a la animación narrativa, algunas de carácter dramático y otras claramente irónicas y lúdicas. En el caso de *Begone Dull Care* (que en español se conoce como *Fantasia en color*), la traducción intersemiótica puede ser considerada como un palimpsesto de la música original, donde las imágenes se justifican cuando están acompañadas por esta misma música, y como un simulacro del fraseo musical con un cambio en los recursos de color, tamaño y movimiento dentro de la pantalla. Veamos cómo esta descripción general puede ser precisada al hacer una descripción de cada uno de los planos glosemáticos.

En la sustancia de la expresión (componentes del lenguaje semiótico), mientras en la música de jazz se cuenta con tres instrumentos (piano, bajo y batería), en la animación abstracta se cuenta tres recursos gráficos (color, tamaño y movimiento).

En la forma de la expresión (estructura textual), mientras en el jazz esta estructura está construida con los cambios en el fraseo musical, en el diseño de la animación la estructura secuencial está construida con cambios en los motivos gráficos utilizados en cada momento.

En la forma del contenido (género), mientras lo que define a la improvisación jazzística es la síncopa, en las variaciones del diseño visual encontramos lo que podríamos llamar la presencia de una síncopa gráfica.

En la sustancia del contenido (ideología), que es donde se integra todo lo anterior, tenemos dos tipos de ejes, respectivamente. Los ejes sobre los que se desplaza la improvisación musical son varios: tono alegre / tono melancólico; rapidez / lentitud; improvisación / apego a la línea melódica; iteración con variaciones / monotonía melódica. Por su parte, los ejes sobre los que se desplaza el trabajo de diseño gráfico en este cortometraje también son varios: expresionismo / minimalismo; saturación cromática / blanco y negro; formas gráficas / ausencia de texturas; asimetría / simetría.

Se podría resumir lo anterior en un modelo biplanar:

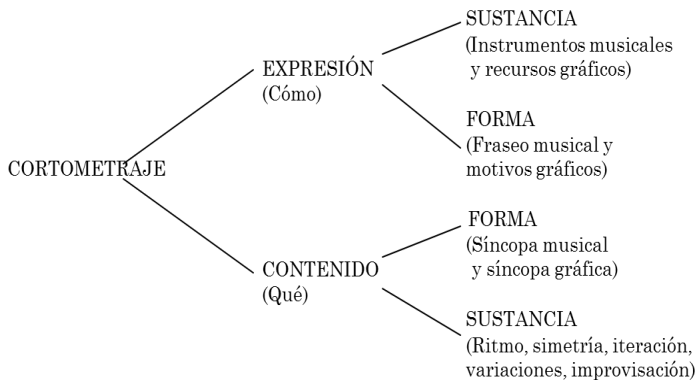


Figura 9.

Glosemática de *Begone Dull Care* (1947)

La utilidad del análisis de casos está en función de su naturaleza paradigmática, de tal manera que los recursos analíticos utilizados en el análisis casuístico puedan ser replicados en cualquier otro caso. Por esta razón, ahora presentamos un ejemplo paradigmático de traducción intersemiótica de la literatura al cine, que es uno de los más representativos en ambos lenguajes. Se trata de las versiones cinematográficas de *Romeo y Julieta*.

Hasta el momento hay más de 25 versiones en el cine a partir de esta obra registradas en *A History of Shakespeare on Screen* (Rothwell, 2004), sin contar los fragmentos que aparecen en el interior de la trama y otras versiones fragmentarias. De un total de más de 500 adaptaciones de Shakespeare al cine, las tres adaptaciones más populares entre el público son precisamente de *Romeo y Julieta*, y la escena más popular es la escena del balcón (Acto II, Esc. 2).

Estas tres versiones son las de Robert Wise y Jerome Robbins (*West Side Story*, 1961), protagonizada por Natalie Wood; Franco Zeffirelli (1966), protagonizada por Olivia Hussey, y la de Baz Luhrmann (*Romeo + Juliet*, 1996), protagonizada por Leonardo di Caprio y Clare Denis. Mientras la obra de Shakespeare fue escrita en 1595, algunas de las versiones más importantes son las de George Cukor (1936); Miguel M. Delgado (1943); John Madden (*Shakespeare in Love*, 1998); Bruno Barreto (*La boda de Romeo y Julieta*, 2004); Fernando Sariñana (*Amar te duele*, 2002), y Carlo Carlei (2011).

La obra de Shakespeare es tan ubicua en la producción dramática audiovisual contemporánea que todos los lectores y espectadores somos herederos de este universo, aun sin saberlo. Esta es la tesis de Jordi Balló y Xavier Pérez en *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible* (2013).

Como es frecuente al tratarse de la obra de Shakespeare, lo que se encuentra al estudiar las versiones en cine es una cadena de adaptaciones sucesivas. Así, desde la perspectiva de la traducción resulta más productivo establecer una comparación entre los rasgos glosemáticos de estas versiones que el estudio de la fidelidad de cada una al texto originario.

Veamos, entonces, cuáles son las características de estas versiones al estudiar cada uno de los planos glosemáticos.

En la substancia de la expresión, es decir, en los componentes del lenguaje cinematográfico (imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narración) es posible encontrar diversas diferencias y alusiones entre las distintas versiones. En la imagen, las versiones de 1936 y 1943 son de carácter clásico, con cámara fija y en blanco y negro, mientras que en las otras 7 versiones predomina el empleo del primer plano y, en las más recientes, el campo contracampo. En el sonido, la versión de 1943 utiliza diálogos rimados para producir un efecto cómico; la versión de 1961 es un musical clásico, y la versión de 2004 utiliza música de banda deportiva. En la puesta en escena, la versión de 1943 utiliza el humor físico, mientras que las de 1968 y 2011 aprovechan locaciones italianas, en Toscana y Umbría; las otras 5 versiones se ubican en un espacio urbano contemporáneo. En el montaje, las versiones de 1936, 1943, 2002 y 2016 hay proximidad con el teatro, a través del empleo de plano-secuencia. En la narración, los contenidos de cada versión son definidos por la naturaleza del género y la estructura (forma del contenido y forma de la expresión).

En la forma de la expresión, es decir, en la estructura de la secuencia, es necesario establecer cuáles son las unidades narrativas en la escena del balcón (Acto II: Esc. 2): 1) monólogo de Romeo, mientras ve a Julieta asomarse; la compara con el sol; 2) monólogo de Julieta: "What's in a name?" "A cambio de tu nombre, tómame entera"; 3) Romeo le responde; 4) Julieta reconoce su voz (al escuchar menos de 100 palabras); 5) Julieta le advierte el peligro de muerte; 6) Julieta le dice que está enamorada; 7) Julieta le pide que no jure por nada; 8) Julieta se despide; 9) Romeo le pide un juramento de amor; 10) Julieta: "Mi generosidad y amor son como el mar. Cuanto más te doy,

más tengo, pues son infinitos”; 11) Julieta se va y regresa; 12) Julieta anuncia que enviará un mensajero; 13) Julieta vuelve a irse y regresa; 14) Julieta dice: “Rompería la cueva donde vive Eco”; 15) Julieta dice: “He olvidado por qué te llamé otra vez”; 16) Romeo anuncia que visitará a Fray Lorenzo. Las versiones donde aparecen los 16 momentos son las de Cukor, Zeffirelli, Luhrmann y Carlei.

En la forma del contenido, es decir, los rasgos del género cinematográfico, se observan tres tipos de registro: 1) fidelidad a la estructura narrativa original, en Cukor (artificialidad teatral); en Zeffirelli (escenarios originales); en Luhrmann (extrapolación a espacios urbanos contemporáneos); en Carlei (actores shakespearianos muy jóvenes); 2) fidelidad al espíritu de la obra original (tragedia), en Delgado (comedia popular rimada); en Wise (musical clásico); en Sariñana (tragedia urbana contemporánea); 3) cambio de género (de tragedia a comedia), en Madden (reconstrucción biográfica de Shakespeare); en Barreto (final de comedia romántica).

En la substancia del contenido, es decir, la ideología, se encuentran distintas alegorías de la reconciliación: a) final trágico que lleva a la reconciliación de las familias en pugna, en Zeffirelli, Wise, Luhrmann, Cukor, Delgado y Carlei; b) final trágico sin reconciliación, en Sariñana; c) final autorreferencial (convertido en literatura): Madden; d) final feminista con reconciliación y boda (Brasil, 2004).

Este último caso es el más notable, pues no sólo se contrapone al final trágico del original, sino que termina en la reconciliación de las familias en conflicto (por ser fans de los distintos equipos de fútbol), sino que se cierra precisamente con la boda de los protagonistas, que por tradición familiar han sido fans de los equipos en eterna oposición: Palmeiras (ella) y Corinthians (él). Los nombres de los protagonistas se derivan de esta misma historia familiar de fútbol. Así, el nombre de ella es una combinación de Juli (Julinho, un guardameta de los años 50) y Eta (en alusión a Echevarrieta, delantero de los años 40). De esta manera, el humor propicia un final que se contrapone al sentido del texto originario, y propone una utopía de la reconciliación y el diálogo conyugal.

En el estudio de estos casos, la glosemática ha permitido contar con un modelo para organizar la interpretación de los materiales, y para alejarse de los problemas del grado de fidelidad al texto original, como lo ha hecho la teoría clásica de la adaptación.

Veamos ahora cómo utilizar el modelo glosemático para estudiar la traducción intrasemiótica.

4. Análisis de la traducción intrasemiótica

En este apartado, estudiamos dos casos de traducción intrasemiótica: de cine musical infantil a cine de terror y de cine de arte a comedia romántica. En ambos casos utilizamos la glosemática para estudiar la naturaleza de estas formas de traducción.

El primer caso es un *trailer* apócrifo que cambia el sentido genérico de la película original. Este material se conoce como *Scary Mary*, con duración de 1 minuto 7 segundos, y en él se retoma la película *Mary Poppins*, un conocido musical infantil sobre una niñera que utiliza su magia para contribuir a la unidad familiar. En este tráiler paródico se utilizan varias imágenes de la película original para anunciarla como si fuera una película de terror. Este falso *trailer*, producido en 2006, fue imitado por numerosos bloggers anónimos para retomar otras películas conocidas y elaborar falsos *trailers* que cambian el sentido genérico de la película original. A este género paródico se le llama Recut Trailer, es decir, un *trailer* con un montaje distinto del original.

En la substancia de la expresión (imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narración), *Scary Mary* está formada por fragmentos breves de la película original, como todo *trailer*. Al tratarse de la historia de una bruja buena, en la película original hay varios momentos en los que la protagonista realiza actos extraordinarios, como llegar volando a la casa donde viven los niños; girar el cuerpo rápidamente mientras ella se eleva en el aire o mover los objetos por telekinesis. El cambio de género (de comedia a terror) se logra con un trabajo de edición, es decir, en la selección y montaje de escenas imposibles, que son acompañadas con música de terror y textos que editorializan el sentido de estas imágenes.

En la forma de la expresión, es decir, la estructura de la secuencia, el material sigue una lógica didáctica, clásica. *Scary Mary* se inicia con el sonido del viento helado, seguido por la imagen de un personaje caminando, alejándose de la cámara, en medio de la niebla, en medio de la noche y en color azul oscuro. Esta imagen desaparece en un *fade out* a negro. Entonces, además del viento, escuchamos el sonido lejano de unas campanas y vemos en pantalla el texto: “When the East wind blows...” (“Cuando sopla el viento del este...”). Este letrero desaparece en un nuevo *fade out* a negro, y vemos cómo una veleta anuncia de dónde sopla el viento. Así, cada una de las imágenes que vemos después de que la pantalla está completamente oscura (un hombre en la niebla, una veleta en las alturas) confirma lo que acabamos de escuchar en la banda sonora y lo que acabamos de

leer en la pantalla. Este orden se mantiene una vez que se completa el texto: "...and the fog rolls in..." ("...y la niebla desciende..."), "she appears" ("ella aparece"). El descenso de Mary Poppins por los aires se presenta con un montaje de *jump cuts* y con la voz de ella cantando lejos, como si fuera parte de un encantamiento. A partir de ese momento vemos algunos de los actos de magia que ella realiza en la habitación de los niños y con las otras niñeras que hace cola para ocupar el puesto con los niños, a las que el viento del este las arrastra por el aire y las aleja de la casa.

En la forma del contenido, es decir, el género cinematográfico, las imágenes y los sonidos seleccionados forman parte de la película original, que es una comedia familiar, pero son editadas y editorializadas de tal manera que su polisemia es aprovechada para ser presentadas como parte de una película de terror. De esta manera, se aprovechan algunas imágenes por el empleo del color y la iluminación, y se construye un sentido genérico distinto gracias al montaje, la mezcla de planos sonoros, el empleo de textos sobre la pantalla y el ritmo creado por *fade outs* y *jump cuts*. El género, como se sabe, es producido por la forma narrativa y no por el contenido narrativo.

En la substancia del contenido, es decir, la ideología, el final es el elemento determinante, pues el trabajo se cierra con un comentario irónico. En la última imagen de la película vemos a los hermanos (niño y niña), que protagonizan la historia, tomados de la mano y correr a lo lejos, alejándose de la cámara y escapando detrás de una esquina. Y un momento después aparece en pantalla el mensaje final: "Hide your children" ("Esconde a tus niños"). Esta recomendación, que es la opuesta al sentido ideológico del original, es irónica porque todos los espectadores de *Mary Poppins* nos hemos encariñado con la protagonista al ver la versión original. El sentido irónico de este mensaje, por lo tanto, es más bien divertido.

El segundo caso es la traducción de una escena clave de *La dolce vita* (Federico Fellini, Italia, 1962) a la escena final de *Elsa y Fred*, de Marcos Carnevale (Argentina, 2002). En la película de Fellini encontramos un periodista (Marcello Mastroianni) que acompaña a su amiga (Anita Ekberg) a visitar la Fontana di Trevi, en la ciudad de Roma, y ambos entran a la fuente en medio de la noche romana.

En la película argentina *Elsa y Fred*, Elsa es una mujer de la tercera edad que vive en Buenos Aires y conoce a su vecino Fred, a quien le confiesa su admiración por Anita Ekberg en *La dolce vita*. Cuando Fred descubre que Elsa tiene cáncer terminal y va a morir pronto, él

decide llevarla a Roma para visitar la Fontana di Trevi. En la secuencia final, ambos recrean la escena de *La dolce vita* y tienen una experiencia climática que es construida como la escena de anagnórisis de una comedia romántica clásica, si bien con el humor irónico propio del cine posmoderno. Veamos cómo aproximarse a esta escena final desde los planos de la glosemática.

En la substancia de la expresión (imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narración) encontramos algunas alusiones y diferencias con la escena originaria: La imagen pasa de blanco y negro (en Fellini) a color, aprovechando el empleo del blanco y negro en la escena final para enfatizar el sentido de anagnórisis del momento epifánico. Y los emplazamientos de la cámara repiten los de la escena originaria. En la banda sonora encontramos varios momentos en los que la música enfatiza el sentido dramático de cada una de las acciones de Elsa: cuando ella (y nosotros) descubre la fuente (al igual que cuando Anita la descubre); cuando ella entra a la fuente, y cuando ella hace una declaración epifánica a Fred. En la puesta en escena, encontramos varios parlamentos con sentido del humor, como cuando Elsa dice: “No somos Marcello y Anita” (refiriéndose a su edad) o cuando dice: “Aquí hay que sacar el gato, dale” (refiriéndose al momento en el que aparece un gato en la escena originaria. En el montaje, se construye un *dénouement* final, es decir, la intrusión de un elemento prosaico que interrumpe y desinfla la intensidad dramática con un poco de humor; este es un recurso brechtiano, que en este caso es el sonido del silbato del policía, al descubrirlos en medio de la fuente, que es un monumento nacional. En la narración hay una tematización del texto original, como cuando Elsa dice: “Debe ser por aquí” (buscando la Fontana di Trevi); o como cuando Fred le dice a Elsa: “Pero si la leche se la dio al gato uno de los del equipo de la película”, refiriéndose al hecho de que a media noche es imposible conseguir un litro de leche para el gato, o cuando ella dice, anunciando lo que va a ocurrir: “Y ahora desaparece el sonido del agua”.

En la forma de la expresión, es decir, la estructura de la secuencia, los personajes realizan un recorrido lógico y cronológico similar al de los personajes del texto originario: 1) llegada a la fuente de Trevi; 2) buscar leche para el gato; 3) ella entra en la fuente; 4) él regresa y sirve leche al gato; 5) ella lo llama a la fuente; 6) él acepta la invitación y se quita los zapatos; 7) él se acerca a ella, asombrado; 8) el sonido del agua desaparece.

En la forma del contenido, es decir, el género cinematográfico, la traducción intrasemiótica permite el pasaje del cine de autor al cine

de la alusión. Es decir, del cine de Federico Fellini como un cine de la vanguardia ideológica y estética europea durante la década de 1960, donde se presenta explícita e implícitamente una reflexión pesimista sobre el arte y la sociedad, a la película del director argentino Mario Carnevale, que es una comedia romántica irónica, apoyada en la lógica del cine de la alusión (al aludir a otra película originaria), donde los personajes tematizan los momentos de la secuencia canónica originaria.

En la substancia del contenido, es decir, la ideología, en esta traducción intrasemiótica se pasa de cuestionar la vida bohemia a romantizar la proximidad de la muerte. Mientras en Fellini encontramos una ideología del azar y una decepción frente a las promesas de la modernidad, acompañada por un sentimiento de culpabilidad compartida ante la muerte inútil (del productor – filósofo), en cambio en la película de Carnevale encontramos la ideología de la comedia romántica, es decir, la materialización de un deseo gracias a (y en compañía de) la pareja, así sea poco antes de morir.

5. Conclusiones

A partir de lo presentado en este trabajo se podríamos afirmar que la glosemática puede ser extrapolada al terreno de la narratología para producir una glosemática narrativa. Y a su vez, la glosemática narrativa puede ser utilizada para estudiar las formas de traducción narrativa (intra lingüística, interlingüística, intrasemiótica e intersemiótica).

En el modelo propuesto en este trabajo se ha identificado cada uno de los planos glosemáticos, es decir, sustancia y forma de la expresión, y forma y sustancia del contenido, respectivamente, con el lenguaje, la estructura, el género y la ideología del texto de llegada.

En estas notas se ha utilizado este modelo para analizar varios casos de traducción intersemiótica (de música a animación y de literatura a cine) y de traducción intrasemiótica (como parodia y como recreación genérica). En trabajos anteriores presentamos algunos antecedentes del modelo presentado aquí.

Desde la perspectiva de la glosemática narrativa, la adaptación es estudiada como un caso de traducción intersemiótica. En lugar de la fidelidad al texto literario de origen se estudian los rasgos semióticos específicos del lenguaje cinematográfico, que corresponden al texto de llegada. Esto significa que mientras el análisis de la adaptación

pertenece a los estudios literarios, en cambio el estudio de la traducción intersemiótica es una contribución al terreno de los estudios cinematográficos.

De esta manera, la glosemática narrativa, como herramienta de la traducción intersemiótica, permite estudiar los materiales traducidos del lenguaje literario en su especificidad cinematográfica, y dejar de lado el problema de la fidelidad al texto literario, que pertenece a un sistema semiótico distinto.

Y desde la perspectiva de la glosemática narrativa, la apropiación es estudiada como un caso de traducción intrasemiótica. Las formas de apropiación incluyen casos como la parodia, el *remake* y la hibridación genérica. En general, el análisis de la apropiación pertenece a los estudios intertextuales, mientras que el estudio de la traducción intrasemiótica pertenece a los estudios de intermedialidad.

En general, el empleo de la glosemática narrativa como herramienta para el análisis de la traducción semiótica (ya sea intrasemiótica o intersemiótica) es una herramienta precisa y puede ser de gran utilidad.

Referencias bibliográficas

- Balló, J. y Pérez, X. (2013). *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*. Barcelona: Anagrama.
- Cid Jurado, A. (2005). De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica. Versión. *Estudios de Comunicación y Política* 18, 115-132.
- . (2014). Intersemióticas en la representación de la vida de los papas en la ficción televisiva”. En L. Elizalde (coord.), *Intertextualidades. Teoría y crítica en el arte y la literatura* (pp. 81-99). Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Eco, U. (2008). *Interpretar no es traducir. En Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción* (pp. 298-329). México: Lumen.
- Hjelmslev, L. (1969). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.
- Jakobson, R. (1985). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral.
- Rothwell, K. (2004). *A History of Shakespeare on Screen. A Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tomachevski, B. (1982). *Fábula y trama. En Teoría de la literatura* (pp. 182-194). Madrid: Akal.
- Trabant, J. (1975). *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Vieira Barreto, S. (2013). *Adaptacao intercultural. O caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. El Salvador: Editora da Universidades Federal da Bahía.
- Vinelli, E. (2009). Traducción intersemiótica: Revisión del debate de Bologna.

- En *Memoria Académica del VII Congreso Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3630/ev.3630.pdf
- Zavala, L. (2006). *La traducción intersemiótica: el caso de la literatura y el cine*. En Primer Congreso Interdisciplinario en torno a la Traducción (pp. 33-45). México: Universidad Intercontinental.
- . (2009). La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *Ciencia Ergo Sum* 16 (1), 47-54.

Capítulo 3. Diálogos metodológicos entre la literatura comparada y la historia global: el estudio de lo transnacional en la narrativa corta centroamericana y caribeña (1970-2000)

RUTH CUBILLO PANIAGUA

1. Introducción

La Literatura Comparada es una disciplina, un campo de estudios, un concepto cuya definición, como la de todos los conceptos, ha variado históricamente; con lo cual, lo que entendemos por literatura comparada a estas alturas del siglo XXI, poco tiene que ver con lo que se planteaba como comparatística a finales del siglo XIX e inicios del XX. En este proceso, la Literatura Comparada ha tenido que reflexionar sobre su propia identidad en tanto que disciplina particular y diferenciada de otras; ha experimentado períodos de crisis y de fuertes cuestionamientos sobre su razón de ser y su utilidad, pero, sobre todo, ha debido justificar por qué se trata de un campo de estudios legítimo, distinto de otros como la literatura universal, la literatura mundial o la literatura general. En este sentido, comparte en buena medida las peripecias de la historia global, que también ha tenido que generar una profunda reflexión que le permita diferenciarse de ámbitos como la historia comparativa, la historia internacional, la historia transnacional, la historia de la globalización, la

historia mundial y la gran historia, entre otras, según la tipología planteada por Olstein⁴ (2014, p. 58)

En ambos casos, la reflexión diferenciadora por lo general se ha basado en dos grandes ejes: 1) la definición del objeto de estudio y 2) la metodología empleada. En las páginas que siguen se realizará un recorrido por los distintos momentos de la literatura comparada para así procurar generar un diálogo con la historia particular de la historia global, sus objetos de estudio y sus metodologías.

2. El paradigma positivista o viejo paradigma⁵

La literatura comparada es una disciplina que se consolidó institucional y académicamente en la Europa de las últimas décadas del siglo XIX, aunque es posible afirmar que comenzó a gestarse desde las primeras décadas de ese siglo y las últimas del XVIII. Lo cierto es que entre 1885 y 1905 surgieron las primeras cátedras universitarias de Literatura Comparada, como la de la Universidad de Lyon, en Francia, que se creó en 1897; se publicaron los primeros trabajos dedicados exclusivamente a la comparatística; comenzaron a circular las primeras revistas especializadas, y se realizaron los primeros congresos, como el que se efectuó en París, en 1899.

El surgimiento de esta disciplina posee un carácter multifactorial, pues en él intervinieron factores tanto culturales, históricos y sociales como políticos.

Por una parte, interviene el nacionalismo romántico, que plantea que la legitimidad política del estado proviene del conjunto de individuos gobernados por él, los cuales conforman una nación, entendida esta como el conjunto de personas que han nacido y se han formado dentro de una misma cultura y, por tanto, comparten lengua, religión, costumbres y raza, entre otros. Esta concepción romántica del estado-nación se oponía a la idea absolutista de que la legiti-

⁴ Al respecto, también puede resultar útil el artículo de Sandra Kuntz Ficker: "Mundial, trasnacional, global: Un ejercicio de clarificación conceptual de los estudios globales". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 27 mars 2014, consulté le 02 juin 2017. URL: <http://nuevomundo.revues.org/66524>; DOI: 10.4000/nuevomundo.66524.

⁵ La noción de paradigma que se emplea aquí y que, en general, emplean los estudiosos que plantean el cambio de paradigma en la literatura comparada, es la desarrollada por Thomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971. Traducción al español de Agustín Contin.

dad política la recibía el monarca directamente de Dios, con lo cual se restaba importancia al papel de los individuos —como cuerpo social— en la consolidación y el sostenimiento de los Estados-nación en Europa. Como bien sabemos, los intelectuales románticos defendían con fuerza el reconocimiento social de los aportes individuales (creatividad individual), en especial porque para ellos era fundamental la figura del genio creador; por lo tanto, desde el nacionalismo romántico, una vez consolidadas las literaturas nacionales, se incentivó la comparación entre las literaturas producidas por estos autores-genios de cada país centro-europeo, con el fin de establecer semejanzas y diferencias y de señalar las influencias de unos sobre otros. En este contexto, resulta fundamental el concepto de *Weltliteratur* o literatura mundial acuñado por Goethe, el cual alude a la necesidad de concebir y estudiar como un conjunto a las literaturas europeas occidentales más importantes desde la perspectiva de este autor: la alemana, la francesa, la italiana, la inglesa y la española, básicamente.

Así pues, los primeros proyectos de Literatura Comparada critican fuertemente la insuficiencia que constituye el hecho de considerar las fronteras nacionales como fronteras de investigación, premisa de la que solían (o suelen) partir las llamadas filologías nacionales; de modo que plantean la necesidad de estudiar las “influencias”, las “relaciones” artísticas, los rasgos comunes y diferenciales, los intercambios entre literaturas, la relación entre vida social y producción literaria, y la evolución supranacional de géneros literarios, movimientos y corrientes (Vega y Carbonell, 1998, p. 15). Ahora bien, estos primeros proyectos son los que afianzan la estrecha relación que en sus inicios (y hasta mediados del siglo XX) tendrá la Literatura Comparada con la Historiografía Literaria (Gnisci, 2002, p. 30 y ss.)

Por otra parte, también interviene en el surgimiento de la literatura comparada como disciplina particular la relevancia que, desde inicios del siglo XIX, adquirieron los enfoques comparatistas en diversos ámbitos del saber, tales como la antropología, el derecho, la lingüística y la anatomía. De estos comparatismos es que toma su metodología inicial la Literatura Comparada; es decir, esta disciplina no poseía (y es probable que aún no la posee) una metodología propia y característica⁶; en palabras de Pierre Swiggers: “El paradigma «antiguo» de la literatura comparada [...] era metodológicamente

⁶ En este mismo sentido, en 1903 el crítico italiano Benedetto Croce publicó un artículo en el cual se refería a las debilidades metodológicas del comparatismo, “rechazaba tajantemente que la comparación constituyera un método lo

inconsistente. Su punto de partida se encontraba en la comparación espontánea de literaturas nacionales o subnacionales coexistentes” (Swiggers, 1998, p. 142). Se empleaba el método inductivo porque permitía estudiar una gran cantidad de obras literarias, comparándolas entre sí, claro está, con el fin de establecer las características fundamentales del hecho o del fenómeno literario.

En concordancia con lo anterior, en sus inicios la literatura comparada se guió por métodos propios de las ciencias naturales, por lo cual la epistemología positivista resultó relevante para los primeros comparatistas, quienes pretendieron formular leyes generales y universales aplicables a las obras literarias mundiales. Un ejemplo un tanto extremo de lo anterior es la propuesta formulada por el crítico literario francés Ferdinand Brunetière (1849-1906), quien pretendió aplicar a las obras literarias diversos conceptos procedentes de la biología, en concreto de la teoría de la evolución de Charles Darwin. Brunetière consideraba que, al igual que las especies, los géneros literarios también experimentan procesos evolutivos, de manera que algunos de ellos, los más aptos y resistentes, son los que permanecen, mientras que otros, los más débiles y menos aptos, los que poseen una menor capacidad de transformación y/o de adaptación, están condenados a desaparecer.

Brunetière (“*La littérature européenne*”, 1900) es también uno de los primeros estudiosos de esta disciplina en señalar su carácter claramente eurocéntrico y excluyente; consideraba este autor que “la literatura comparada era una «literatura europea», ya que la verdadera comparación debería incluir las literaturas orientales y considerar los poemas de Li-Tai-pe tanto como los de Píndaro y Safo” (Vega y Carbonell, 1998, p. 16).

Queda claro, pues, que desde sus inicios en Europa⁷ como disciplina académicamente reconocida hasta la década de 1950, el viejo

suficientemente específico como para fundamentar sobre él una disciplina, y señalaba la insuficiencia del estudio positivista de las fuentes y las influencias en nombre de la autonomía de la obra de arte” (Vega y Carbonell, 1998, pp. 18-19).

⁷ A finales del siglo XIX e inicios del XX, esta disciplina se consolidó en la academia estadounidense, donde se reformularon o cuestionaron algunas de las propuestas elaboradas por los comparatistas europeos. Por lo tanto, surgen dos escuelas que por muchas décadas del siglo XX marcaron el rumbo de los estudios comparativos. Primero, la escuela francesa, centrada en aspectos historiográficos e interesada en las relaciones entre autores y obras, corrientes, movimientos, generaciones y géneros literarios. Segundo, la escuela estadounidense, centrada en aspectos teóricos y más interesada en determinar las características propias y particulares de los llamados textos literarios (literariedad o literaridad, en palabras de los formalistas rusos). Ahora bien, ambas escuelas poseen una perspectiva marcadamente eurocéntrica y/o occidental, de modo que los estudios realizados desde estas escuelas analizan textos literarios pertenecientes al canon occidental, es decir, producidos por autores blancos, europeos o estadounidenses, judeo-cristianos y de clase media o alta.

paradigma o paradigma historiográfico de la literatura comparada, se caracterizó por ser: 1) ideológica y políticamente: eurocéntrico, blanco y judeo-cristiano; 2) epistemológicamente: positivista; 3) metodológicamente: inductivo e inespecífico.

Esto quiere decir que la literatura comparada fue en sus orígenes, y hasta hace relativamente poco tiempo, una disciplina decididamente elitista y excluyente.

3. Crisis, ruptura y surgimiento del nuevo paradigma o paradigma teórico/crítico

En la década de 1950, y desde la academia estadounidense, se comenzó a cuestionar fuertemente el enfoque europeo, el ya mencionado viejo paradigma de la literatura comparada, que privilegiaba las relaciones entre literatura e historiografía (positivismo historicista); como resultado de este cuestionamiento, encabezado por estudiosos como René Wellek⁸, Henry Remak⁹ y René Etiemble¹⁰, se inició el proceso de transición hacia el nuevo paradigma de la comparatística, que se centró más bien en las relaciones entre literatura comparada y teoría literaria¹¹. A partir de entonces, la comparatística tiene su principal apoyo en la reflexión teórica y se dio inicio a un proceso de descentramiento, deseuropeización y desoccidentalización que, en el caso de América Latina, ha sido más evidente a partir de la década de 1990.

Wellek consideraba que la literatura comparada era una disciplina precaria, lo cual se evidenciaba en el hecho de que no poseía un objeto de estudio diferenciado ni una metodología específica, pues en su

⁸ “La crisis de la literatura comparada”. Conferencia leída en el congreso de la ICLA//AILC de Chapel Hill, 1958, en *Concepts of Criticism*, New Haven & London: Yale University Press, 1965, pp. 282-298. Traducción al español de María José Vega Ramos. Incluido en Vega y Carbonell, 1998, pp. 79-88.

⁹ “Comparative Literature: Its Definition and Function” (1961). Traducción al español de María José Vega Ramos. Incluido en Vega y Carbonell, 1998, pp. 89-99.

¹⁰ *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, París: Gallimard, 1963.

¹¹ Sin duda, el desarrollo del estructuralismo, así como el surgimiento de las llamadas teorías literarias postestructuralistas, fundamentalmente en la década de 1960, contribuyó en gran medida a afianzar estas relaciones entre literatura comparada y teoría literaria. Propuestas teóricas como la estética de la recepción, la semiótica o la deconstrucción resultaron relevantes para este cambio de paradigma en la comparatística.

opinión no es posible establecer una distinción clara y contundente entre literatura comparada y literatura general; lo mismo que había señalado Croce cincuenta y cinco años atrás. Wellek rechazaba tajantemente la diferencia planteada por Van Tieghem (uno de los principales defensores del viejo paradigma) según la cual “la literatura «comparada» se limita al estudio de las relaciones entre *dos* literaturas, mientras que la literatura «general» atiende a los movimientos y corrientes que atraviesan *varias* literaturas” (Wellek, citado en Vega y Ramos, 1998, p. 79).

Por lo tanto, para Wellek la literatura comparada debía superar la aproximación metodológica basada en las nociones de fuentes e influencias, es decir, en las deudas y los préstamos de una literatura respecto de otra, de un genio creador hacia otro genio creador, para dar paso a un estudio triangulado de la literatura que diera igual importancia a la historia, la crítica y la teoría. De hecho, en la década de 1960, desde la teoría literaria se acuña la noción de intertextualidad¹² que desplaza, epistemológicamente, a los citados conceptos de fuentes e influencias.

Por su parte, Remak también reflexiona sobre el objeto y la metodología de la literatura comparada y define esta disciplina como “el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (*i.e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (*i.e.*, política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc.” (Remak, citado en Vega y Carbonell, 1998, p. 89). Esta comparación del texto literario con otro ámbito de la expresión humana puede darse en el nivel historiográfico, crítico o teórico, de manera tal que para este autor a la literatura comparada no solo debe interesarle la procedencia geográfica de los textos elegidos como corpus para la comparación, sino más bien el diálogo que, a partir de los temas de estudio planteados, se genere entre el texto literario y esas otras áreas de la expresión humana ya citadas.

Para Remak, la literatura comparada no necesariamente es una materia independiente, que deba poseer leyes propias e inflexibles, pues, en su opinión, está llamada a ser una disciplina auxiliar, un nexo o puente entre diversos saberes, disciplinas y artes. Su fin últi-

¹² Para estudiar en profundidad el surgimiento y posterior desarrollo de este concepto, cf. Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. España: Cátedra, 2001.

mo consiste en brindar “una comprensión mejor y más comprensiva de la literatura como un todo, y no como un fragmento compartimentalizado o como varios fragmentos departamentales estancos de literatura” (Remak, citado en Vega y Carbonell, 1998, p. 93).

Ahora bien, Remak se interesa por diferenciar la literatura comparada de la literatura mundial y de la literatura general¹³, aunque no logra establecer con claridad tal distinción, pues al parecer se trata de ámbitos de estudio que frecuentemente se solapan o intersecan. En todo caso, señala:

A menudo, la literatura comparada aborda las relaciones de sólo dos países o de dos autores de nacionalidad diferente, o de un autor y otro país [...] El término más ambicioso de «literatura mundial» implica un reconocimiento a través del mundo, ordinariamente en occidente [...] trata, por tanto, de forma predominante, las producciones literarias perdurables y de calidad, consagradas por la historia (e.g. la *Divina Comedia*, *Don Quijote*, el *Paraíso Perdido*, *Cándido*, *Werther*) o, de forma menos marcada, los autores de nuestros días que han gozado de una recepción intensa en otros países (Faulkner, Camus, Thomas Mann) [...] La literatura comparada no está limitada del mismo modo por los criterios de cualidad o intensidad. [...] El término literatura general ha sido usado [...] para la oferta [académica] que está fuera de una literatura nacional, que no encaja en los casilleros departamentales [...] Algunas veces se refiere a tendencias literarias, a problemas y a teorías de interés «general»; otras, a la estética. [...] la literatura general no prescribe un método comparativo (Remak, citado en Vega y Carbonell, 1998, pp. 95-96).

Por otra parte, la propuesta del crítico francés René Étiemble resulta particularmente cuestionadora del modelo europeo ligado al viejo paradigma de la comparatística. Para este autor era necesario que los estudiosos de la literatura (todos ellos y no solo los comparatistas) superaran la noción de *Weltliteratur* o literatura mundial, debido a las implicaciones políticas e ideológicas que posee: restringe la literatura de todo el orbe a la producida en la Europa occidental, con lo cual excluye las literaturas producidas fuera de Europa —por las excolonias— y las literaturas no cristianas —musulmanas y otras—. Étiemble denunció “las implicaciones profascistas del «sueño paneuropeo» de algunos comparatistas alemanes de principios de siglo

¹³ Remak aconseja evitar el uso de este término por considerarlo demasiado abarcador e impreciso.

y también la tendencia de algunas formas de la literatura comparada de «reconstruir, en beneficio de una Europa católica» un nuevo centro del mundo” (Vega y Carbonell, 1998, p. 73).

Étiemble propone una nueva poética comparada como alternativa ante los modelos tradicionales del viejo paradigma, la cual debía surgir a partir de dos operaciones epistemológicas, ontológicas y metodológicas fundamentales: “el descentramiento” (debilitar el centro) y “la descentralización” (redefinir el centro) de la literatura comparada; asimismo, y como fruto de lo anterior, esta disciplina debía abrirse al estudio de “países y lenguas no europeos y, sobre todo, no cristianos” (Vega y Carbonell, 1998, p. 74).

4. Consolidación del nuevo paradigma o paradigma teórico-crítico

En la década de 1980, se consolida el cambio de paradigma iniciado por estudiosos como los supra citados. Este nuevo paradigma, bautizado como el paradigma crítico (aunque también podría denominarse paradigma teórico), se caracteriza fundamentalmente por tomar en cuenta diversas teorías literarias estructuralistas y postestructuralistas a la hora de definir el objeto de estudio y la metodología propios de la literatura comparada. En ese sentido, Pierre Swiggers, en su artículo titulado “Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura”¹⁴ (1998), se concentra en establecer las principales diferencias entre la metodología empleada por los estudios de literatura comparada pertenecientes al paradigma antiguo (positivista, historicista) y los pertenecientes al paradigma nuevo (estructuralista, teórico).

Siguiendo a Mario Bunge, Swiggers plantea que este paradigma teórico emplea una metodología hipotética-deductiva, que contiene una determinada cantidad de declaraciones o fórmulas, las cuales se expresan mediante el uso de un metalenguaje particular; así pues, “la literatura comparada es el estudio [...] de las relaciones jerárquicas (y progresivamente jerarquizadas) entre metatextos translingüísticos. Estas relaciones no se establecen tanto entre autores y obras,

¹⁴ Basado en una versión revisada del trabajo “Methodological Innovation in the Comparative Study of Literature, publicado en marzo de 1982 en *Canadian Review of Comparative Literature*. Traducción al español de Cristina Nauper. La versión que aquí se cita fue publicada en Romero López, Dolores (Comp.), *Orientaciones en Literatura Comparada*, Madrid: Arco Libros, 1998, pp. 139-148.

sino, más bien, entre sistemas y subsistemas, dominados por ciertas normas y tendencias (estéticas, sociales y políticas)” (Swiggers, 1998, p. 145).

Por otra parte, Douwe Fokkema, en su artículo “La literatura comparada y el nuevo paradigma”¹⁵, también reflexiona sobre los cambios en el objeto de estudio y en la metodología que este nuevo paradigma implica. Fokkema señala que este nuevo paradigma “consiste en (a) una nueva concepción del objeto de la investigación literaria, (b) la introducción de nuevos métodos, (c) una nueva visión de la pertinencia científica del estudio de la literatura, y (d) una nueva visión de la justificación social del estudio de la literatura” (Fokkema, 1998, p. 165).

Así pues, el objeto de la investigación literaria sería ahora no solo el texto literario, sino también la situación de comunicación literaria (condiciones en que se produce y se consume el texto), lo cual implica la introducción de nuevos métodos provenientes de diversas disciplinas, tales como la psicología, la sociología, la historia y la semiótica. Es decir, se propone una metodología de carácter dialógico que permita superar tanto el historicismo biografista del paradigma positivista como el inmanentismo exacerbado del naciente paradigma teórico basado en los planteamientos de las teorías estructuralistas; un paradigma que logre un equilibrio entre ambas posturas y asuma el reto de ampliar el canon de la literatura comparada.

En este contexto, la traducción se plantea como una disciplina fundamental para la comparatística, pues sin sus aportes no sería posible ni tan siquiera proponerse este reto de ampliación del canon¹⁶; al respecto, ya en 1998 Neus Carbonell señalaba: “En los últimos

¹⁵ Este artículo se publicó originalmente en 1982, con el título “Comparative Literature and the New Paradigm”, en *Canadian Review of Comparative Literature*. Traducción al español de Félix Rodríguez. La versión que aquí se cita fue publicada en Romero López, Dolores (Comp.), *Orientaciones en Literatura Comparada*, Madrid: Arco Libros, 1998, pp. 149-172.

¹⁶ Para profundizar al respecto, cf. Even-Zohar, Itamar, “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”. Traducción de Montserrat Iglesias Santos. En *Teoría de los polisistemas*, Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos, Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas, Madrid: Arco, pp. 223-231, 1999; André Lefevere, “Introduction: Literature and Translation”, en *Comparative Literature*, 45, 1995, pp. 1-10; Tai, Yu-fen, “Más allá de la traducción: literatura nacional y literatura comparada”, en: *Quaderns. Revista de traducció*, 18, 2011, 179-186; Lieven D’huylst, “Literatura comparada versus estudios de traducción: ¿encuentros cercanos del tercer tipo?”, *Revista europea*, vol. 15, N°1, 95-104 (2007), Academia Europæa, traducción del inglés de María Inés Lainatti.

años [...] tiende a aceptarse que el estudio de la traducción es indispensable para la enseñanza del comparatismo y que constituye un instrumento imprescindible para evitar que la disciplina se circunscriba exclusivamente al estudio de las literaturas escritas en lenguas mayoritarias y más extensamente difundidas” (Vega y Carbonell, 1998, p. 143).

5. El giro epistemológico

En la década de 1980, tal y como anunciamos en el apartado anterior, comienzan a gestarse una serie de transformaciones en el ámbito de los estudios de la literatura comparada, las cuales se consolidan en la siguiente década (1990), gracias al aporte de diversas teorías postestructuralistas, fundamentalmente tres: 1) las teorías postcoloniales y los estudios de las subalternidades; 2) las teorías de género; 3) la teoría de los polisistemas literarios (y culturales). Tales transformaciones consolidan lo que podríamos llamar un giro epistemológico en este campo de estudios, pues se replantea la definición del objeto de estudio, se diversifican las metodologías empleadas y se reflexiona profundamente sobre las implicaciones políticas e ideológicas de las premisas epistemológicas de la disciplina.

En los párrafos que siguen nos dedicaremos a plantear brevemente en qué ha consistido el aporte de cada una de estas teorías a la literatura comparada, teniendo claro que en todos los casos se trata de contribuciones que han permitido, fundamentalmente, cuestionar y ampliar el canon tradicional de la literatura comparada, es decir, el corpus o grupo de textos literarios susceptibles de ser analizados por esta disciplina.

5.1. *Teorías postcoloniales y estudios de las subalternidades*

Dejando de lado la discusión planteada sobre la pertinencia o no de emplear el enfoque postcolonial para estudiar América Latina (en especial por entender que la realidad socio-histórica, política y cultural de las ex colonias inglesas y francesas ubicadas en Asia y África es bastante diferente de la realidad socio-histórica, política y cultural de los países latinoamericanos que, para empezar, tienen en su mayoría dos siglos de vida independiente),¹⁷ lo cierto es que a la Literatura

¹⁷ Para profundizar en este aspecto, cf. el artículo de la filósofa argentina Estela Fernández Nadal, “Los estudios poscoloniales y la agenda de la filosofía latinoamericana actual”, *Revista Herramienta*, N° 24. Disponible en <http://www.herramienta.com.ar>. Consultado el 2 de junio de 2017.

Comparada estas teorías, y en particular los estudios de las subalteridades, le han brindado herramientas para cuestionar las ideologías dominantes desde las cuales tradicionalmente se elabora el canon literario, entendido como una selección de textos literarios más o menos consagrados, selección que se realiza teniendo como referencia los modelos estéticos clásicos que rigen el canon occidental.¹⁸

Así pues, la literatura comparada actual¹⁹ trabaja (o al menos esto suponemos que debería hacer) con corpus múltiples, diversos y abiertos; en palabras de la investigadora española Dolores Romero López, “lo que está en manos de los que hacemos literatura comparada es establecer vínculos entre las culturas, las étnicas, los textos [...] Los cánones postmodernos parecen estar asentados en la terceridad cultural; son inestables y abiertos, relativos y plurales, dialógicos y dialécticos” (2000, p. 5). De nuevo, conviene recalcar la importancia que cobra el campo de estudios sobre la traducción, sin cuyos aportes la literatura comparada no sería capaz de realizar esta apertura.

5.2. *Teorías de género o estudios de género*

Si partimos del hecho de que los estudios de género no solo se ocupan de analizar los problemas relativos a la situación subordinada y desventajosa de la mujer en la sociedad patriarcal, sino también la construcción social de las masculinidades y de las diversidades sexuales, entonces podremos entender fácilmente que este campo

¹⁸ Para profundizar en este concepto, cf. el libro *El canon occidental* (1994), del profesor estadounidense Harold Bloom, en el cual el autor ofrece la lista de los 26 autores que, en su criterio, logran cumplir a cabalidad con estos modelos estéticos universales. Bloom aclara que dentro de este selecto grupo prácticamente no caben obras literarias escritas o bien fuera de occidente, o bien por mujeres o bien por hombres no blancos.

¹⁹ Países como Brasil, Argentina, México y Perú han sido pioneros en el desarrollo de los estudios de literatura comparada desde nuestro subcontinente y, en el ámbito centroamericano, sin duda Costa Rica es uno de los países que más atención ha puesto a esta disciplina; muestra de ello es la creación en 2011 del Programa de Investigaciones en Literatura Comparada (PILC), inscrito en la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica y perteneciente a la Escuela de Lenguas Modernas, así como la organización del I y II Congresos Internacionales de Literatura Comparada: teoría de la literatura y diálogos interdisciplinarios, realizados, respectivamente, en marzo de 2014 y abril de 2016, en la Universidad de Costa Rica, y organizados por el Programa de Investigaciones en Literatura Comparada (PILC) de la Escuela de Lenguas Modernas y por el Programa de Posgrado en Literatura. La tercera edición de este Congreso se realizará en abril de 2018.

de estudios le brinda a la literatura comparada (y a la crítica literaria en general) la posibilidad de, por un lado, releer o reinterpretar desde sus categorías de análisis textos canónicos y, por otro lado, incluir dentro de sus corpus de trabajo textos escritos por sujetos tradicionalmente excluidos del canon occidental (mujeres y personas no heterocentradas). Por otra parte, las teorías de género también le ofrecen al comparatista herramientas para lograr una mejor comprensión de los procesos de producción y consumo de la literatura de ficción y otras prácticas culturales, procesos que sin duda están marcados por la variable de género.

5.3. Teoría de los polisistemas

Esta teoría, desarrollada fundamentalmente para el ámbito literario y cultural por el académico israelí Itamar Even-Zohar, parte de dos preguntas fundamentales: ¿Por qué un texto literario, o cualquier otro producto cultural, que ha sido canonizado debe continuar siendo canónico ad perpetuum? ¿Por qué se canoniza un texto o cualquier otro producto cultural? Podríamos plantear que la literatura comparada actual también se formula estas dos interrogantes al proponerse como gran reto la apertura del canon. Even-Zohar plantea que:

la hipótesis del polisistema implica un rechazo de los juicios de valor como criterios para una selección a priori de los objetos de estudio. El estudio histórico de polisistemas históricos no puede circunscribirse a las llamadas “obras maestras”, incluso aunque algunos las consideren la única razón de ser inicial de los estudios literarios. Este tipo de elitismo no es compatible con una historiografía literaria. Ningún campo de estudio puede seleccionar sus objetos según reglas de gusto, aunque también es cierto que ningún investigador puede lograr el “objetivismo” total. (2007)

Es justamente este planteamiento el que se halla en la base del actual paradigma de la literatura comparada.

El académico israelí también señala que: “Por norma general, el centro del polisistema entero es idéntico al repertorio canonizado más prestigioso. [...] Un polisistema, no obstante, no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia” (Even-Zohar, 2007). Así pues, si entendemos la literatura comparada como un polisistema, tendremos claro que es necesario deconstruir el par binario centro-periferia, lo cual no implica negar la existencia de las relaciones de dominación y dependencia o de las estructuras hege-

mónicas de poder, sino comprender que las relaciones centro-periferia no son estáticas y son siempre plurales y complejas (por ejemplo, a lo interno de la periferia también hay dominados y dominadores).

6. El inicio del diálogo entre la literatura comparada y la historia global

Para iniciar esta propuesta de diálogo, resulta oportuno citar al historiador alemán Sebastian Conrad, quien en su libro *Historia global. Una nueva visión para el mundo actual* (2017), señala lo siguiente:

[...] hay dos “defectos de nacimiento” de las ciencias sociales [aquí cabría la historia global] y las humanidades modernas [aquí cabría la literatura comparada] que nos dificultan comprender de un modo sistemático los procesos que atraviesan el mundo. Cabe hacer remontar los dos a la formación de las disciplinas académicas modernas en la Europa del siglo XIX. En primer lugar, la génesis de las humanidades y las ciencias sociales estuvo ligada al Estado-nación [...] En segundo lugar, las disciplinas académicas modernas eran profundamente eurocéntricas. Situaban en primer plano los procesos de cambio de Europa y entendían que Europa era la fuerza impulsora central de la historia del mundo. (Conrad, 2017, p. 7)

Tanto la literatura comparada que hacemos hoy como la historia global que se propone desde la historia, procuran, justamente, superar estos dos defectos señalados por Conrad: ambas intentan ir más allá de lo nacional (literaturas nacionales e historias nacionales), pero teniendo claro que nunca podremos dejarlo de lado porque estaríamos cometiendo un grave error, y ambas tienen el firme propósito de no ser eurocéntricas.

Proponemos, por tanto, que la literatura comparada y la historia global se plantean al menos tres acciones tendientes a lograr lo anterior:

- 1) Transnacionalizar los objetos estudio: ir más allá de lo nacional sin renunciar por completo a ello. En este sentido, Conrad señala que “La historia global nació de la convicción de que los medios que los historiadores han estado usando para analizar el pasado han dejado de ser suficientes. La globalización ha lanzado un desafío fundamental a las ciencias sociales y los relatos dominantes sobre el cambio social. El momento presente, que en sí ya ha surgido de sistemas de interacción e intercambio, se caracteriza por

el entrelazamiento y las redes” (Conrad, 2017, p. 6). Este mismo planteamiento podríamos aplicarlo a la literatura comparada, pues el comparatista de hoy tampoco puede hacer caso omiso de este desafío lanzado por la globalización, aunque está claro que la vocación de la literatura comparada ha sido, desde sus inicios, superar las fronteras geopolíticas y lingüísticas.

2) Descentrarse: esto implica deseuropeizarse y desoccidentalizarse, entendiendo que existen diferentes centros en diferentes momentos, así como diferentes periferias. En términos derridianos, implica deconstruir el par binario centro/periferia y poner en entredicho el orden jerárquico naturalizado.

3) Fomentar el diálogo con otras disciplinas: esto genera una mayor y mejor comprensión de las problemáticas estudiadas, que se abordan desde múltiples perspectivas²⁰.

Ahora bien, concordamos plenamente con Conrad cuando plantea que:

enfocar la historia desde una perspectiva global no es una panacea ni un pase libre. No todos los proyectos de investigación necesitan esa perspectiva; hay temas en los que el contexto global no es el más relevante. No todo está enlazado y conectado con todo. Sería un error, ciertamente, entender que la historia global es ahora la única forma válida de hacer historia (Conrad, 2017, p. 17).

Tampoco podríamos plantear que toda la investigación literaria tiene que pasar por la perspectiva comparatista que está lejos de ser la única válida, pertinente o necesaria.

7. El estudio de lo transnacional en la narrativa centroamericana y caribeña (1970-2000)

En primera instancia, es importante establecer claramente la diferencia entre la acción de transnacionalizar los objetos de estudio de nuestras disciplinas (propuesta líneas atrás) y el estudio de lo transnacional como un eje temático que, para el caso de la literatura com-

²⁰ Al respecto, Kuntz Ficker plantea que “el campo [la historia global] se ha abierto a la exploración flexible y abierta de distintas escalas de observación con herramientas tomadas de diversas disciplinas, para dar paso a lo que en forma genérica denominamos «estudios globales». Aun si esta proliferación de perspectivas innovadoras es bienvenida, resulta indispensable que se vea acompañada por una reflexión continua que promueva un mejor entendimiento de las especificidades, la metodología y los propósitos de cada una de ellas” (Kuntz Ficker, 2014, p. 13).

parada, implica estudiar cómo se representan en los textos literarios los movimientos migratorios y otras problemáticas afines ²¹.

La aproximación a los textos literarios desde la perspectiva del transnacionalismo como eje temático no es todavía demasiado frecuente, aunque tales textos están llenos de las más variadas representaciones de las dinámicas sociales generadas por estos cruces de fronteras que realizan los individuos por diferentes razones. Los estudios de crítica literaria que emplean el enfoque de las teorías postcoloniales, decoloniales y de las subalternidades, han abordado algunas de las problemáticas que se plantean desde los enfoques transnacionalistas, tales como las migraciones, las fronteras, las relaciones entre las metrópolis o grandes ciudades con las llamadas periferias o fronteras, las culturas fronterizas o híbridas, y las fronteras como espacios en los que los conflictos culturales, lejos de desaparecer, se acrecientan. De modo que, buena parte de los trabajos realizados hasta el momento conjuntan las teorías postcoloniales y el enfoque transnacionalista.

Así pues, cada vez resulta más necesario y relevante analizar la construcción simbólica de los espacios transnacionales, en nuestro caso particular a partir de las producciones literarias centroamericanas y caribeñas, con el fin de determinar, entre otras cosas, el impacto producido por los procesos transnacionales en la representación del espacio en la literatura, el teatro, el cine y otras prácticas significantes, así como si es posible plantear la existencia de formas específicas del transnacionalismo en la producción de esta región conformada por Centroamérica y el Caribe.

Para estudiar los procesos de convivencia y su relación con las diversas manifestaciones de lo transnacional entendido como ese cruce de fronteras al que aludimos líneas atrás, representados en la narrativa corta centroamericana y caribeña de las últimas décadas del siglo XX, nos guiamos por un gran eje temático: las relaciones intersubjetivas en relación con la clase social, la etnia, el nivel educativo, y el género.

En el nivel metodológico, esta investigación requiere poner en práctica diversas operaciones analíticas que hoy, después de iniciar este diálogo con la historia global, podría identificar con las cuatro operaciones propuestas por Diego Olstein: 1) comparar, 2) conectar, 3) conceptualizar, 4) contextualizar.

²¹ En la investigación que nos encontramos desarrollando actualmente estudio las representaciones de lo transnacional en un corpus de narrativa corta centroamericana y caribeña.

7.1. *Relaciones entre transnacionalismo y literatura ficcional*

Según plantea Alejandro Portes (2003), en su sentido más general el transnacionalismo hace alusión a actividades, organizaciones, ideas, identidades y relaciones económicas y sociales que con frecuencia atraviesan y trascienden las fronteras nacionales; sin embargo, en el nivel metodológico esta definición plantea diversos problemas, por ejemplo, los niveles de análisis multidimensional.

En este sentido, Luis Eduardo Guarnizo plantea, en el artículo titulado “La migración transnacional colombiana: implicaciones teóricas y prácticas” (2003) la distinción entre “el macro-transnacionalismo”, referido a los procesos de globalización en organizaciones multinacionales gubernamentales y no gubernamentales, y el “micro-transnacionalismo”, que se refiere a la realidad vivida por los inmigrantes y sus comunidades tanto de origen como de acogida. Aquí nos centraremos, básicamente, en el estudio de estas dinámicas micro-transnacionalistas, pues son las que suelen representarse en los textos ficcionales.

Para Guarnizo, el transnacionalismo implica la existencia de redes entre los migrantes en sus destinos y sus contrapartes en los lugares de origen; tales redes han de tener las siguientes características: 1) regularidad, 2) sostenibilidad y 3) simultaneidad (Guarnizo, 2007)

Estas redes relacionales se mantienen a larga distancia y posibilitan que quienes emigran continúen participando en procesos familiares y comunitarios con los que se quedaron, mientras que estos últimos forman parte activa de la vivencia transnacional. (Guarnizo, 2006)

Ahora bien, algunos estudiosos plantean que los cruces de fronteras no solamente ocurren cuando un individuo pasa de un país a otro, es decir, cuando cruza una frontera geopolítica, sino que ocurren en la convivencia cotidiana entre hombres y mujeres reales, que se relacionan entre sí mediante una praxis cotidiana interpersonal (social e histórica) de la cual proceden tanto las dimensiones micro-sociales como las macro-sociales. Esa praxis cotidiana “se va concretando, siempre, a través de uno u otro patrón de interacción social, es decir, de uno u otro régimen de prácticas colectivas características recurrentes (comunitarias, familiares, clasistas, educacionales, de género, laborales, religiosas, de etnia, etc.) de esa vida cotidiana.” (Sotolongo Codina y Delgado Díaz, 2006:133) En otras palabras, que la frontera puede ser de orden económico, educativo, religioso o sexual (por eso algunos hablan ya del “sexilio” para hacer alusión al exilio por razones sexuales).

En las representaciones que constituyen los textos literarios se ponen en escena, precisamente, todos esos patrones de interacción social, que aquí llamaremos modelos de interacción y que determinan la forma en que un sujeto se relaciona con otro en la vida cotidiana, es decir, la forma en que convivimos unos con otros.

Es necesario señalar que partimos de una noción básica de convivencia, según la cual convivir significa vivir en compañía de otros, pero no necesariamente vivir en armonía, sino vivir junto a otros, compartir la vida en las familias y en otros grupos a los que estamos integrados, lo queramos o no, compartir intereses, inquietudes, problemas, soluciones a dichos problemas, expectativas, usos del espacio, los servicios y todo aquello que forma parte de la existencia en sociedad.

Por lo general, cuando hablamos de convivencia pensamos que implica estar al mismo tiempo y en el mismo lugar que otros, con los que se interactúa; sin embargo, convivir, no significa estar de acuerdo en todo, ni tampoco significa necesariamente estar en el mismo lugar, pues el desarrollo de las tecnologías hoy nos permite desarrollar otros tipos de convivencia, como los que se dan entre individuos que, incluso viviendo en diferentes países o en distintas regiones de un mismo país, pueden sostener un cierto tipo de convivencia por medio de las redes sociales y otros medios proporcionados por la tecnología (tales como Messenger, Skype y Whatsapp). He aquí un punto de encuentro entre transnacionalismo y convivencia.

Así pues, debemos tener presente que toda convivencia implica la copresencia de al menos dos sujetos (aunque esta copresencia sea virtual o a la distancia), lo cual genera vínculos sociales en diferentes órdenes: familiar, laboral, religioso, recreativo, de clase, de género, de etnia y otros.

Esto quiere decir que cada uno de nosotros se encuentra involucrado en múltiples modelos de interacción social, pues no nos comportamos del mismo modo en todos los espacios o escenarios sociales en los cuales nos desenvolvemos, es decir, estamos conformados por una multiplicidad de identidades subjetivas, no somos sujetos unitarios y sin rupturas, sino subjetividades repletas de fracturas y contradicciones.

Todos los modelos de interacción social de la vida cotidiana están siempre tramados o conformados por “prácticas ‘locales’ de poder, deseo, saber y discurso, que ejercen –y no pueden no ejercer– los hombres y mujeres concretos –los quién(es) con nombre y apellidos–

involucrados en y desde unas u otras situaciones de interacción social con copresencia de la vida cotidiana asociadas a dichos patrones de interacción social.” (Sotolongo Codina y Delgado Díaz, 2006:139)

Ahora bien, como producto de los intercambios transnacionales (migraciones), tales prácticas locales son llevadas por el individuo que cruza la frontera al país que lo recibe, solo que en este nuevo contexto estas prácticas muchas veces resultan adaptadas y/o transformadas; a su vez, este individuo recién llegado se ve en la necesidad de adoptar nuevas prácticas propias del país al que llega, con lo cual estamos ante un proceso que implica simultáneamente la adaptación y la adopción de prácticas o patrones culturales.

A continuación, nos centraremos en el análisis de los cuentos que abordan la temática de las migraciones.

7. 2. *Los procesos migratorios en el corpus analizado*

Como ya señalamos, algunos relatos abordan el problema de los inmigrantes, es decir, quienes se ven obligados a salir de su país para residir temporal o permanentemente en un país distinto al de origen. Debemos tener presente que las razones que provocan la inmigración son complejas y tienen relación con el marco individual de decisiones, el proceso familiar/social y el contexto económico, social y político nacional. Todos estos elementos están condicionados por la globalización de los procesos económicos y culturales, y es preciso señalar que los cuentos que se refieren a este tema tienen en cuenta la complejidad de este proceso. Otros relatos se refieren al individuo que regresa a su país de origen y se siente extranjero en su propio país.

Los cuentos que desarrollan esta problemática son: “Emigrantes”, del panameño Ramón Fonseca; “Encancaranublado”, de la puertorriqueña Ana Lidya Vega, y “Yo te voy a explicar”, de la cubana Nancy Alonso.

La colección de cuentos titulada *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, fue publicada en 1982 en Cuba; consta de 13 cuentos distribuidos en tres secciones: Nubosidad variable (6 cuentos); Probabilidad de lluvia (6 cuentos) y Ñapa de vientos y tronadas (1 cuento). El cuento que aquí analizamos da título a la colección y es el primero del cuentario. Los protagonistas del relato son tres hombres caribeños (Antenor el haitiano y dueño del precario bote); Díógenes el dominicano y Carmelo el cubano) que se encuentran en mitad del Mar Caribe y que tienen un mismo propósito: llegar a Miami para

empezar una nueva vida. Los tres son migrantes que salen de sus países porque la situación económica es muy mala y se ven obligados a buscar nuevos horizontes, con lo cual desde el inicio el relato nos ubica en el ámbito del transnacionalismo entendido no solo como el intercambio de bienes y capitales entre países, sino también como el intercambio o movimiento de personas, según lo define Puri citada por Carson: “Transnationalism is devoted to studying aspects of human experience and societies that cannot be contained within the boundaries of a nation-state [...] El transnacionalismo se ha dedicado al estudio de los aspectos de la experiencia humana y de las sociedades que no pueden ser contenidos dentro de los límites de un Estado-nación”. (Carson, 2009: s.p. Traducción propia)

Aunque los tres personajes tienen un mismo objetivo e inicialmente se muestran solidarios entre sí, el conflicto no se hace esperar y Antenor, el haitiano dueño del bote, termina siendo dominado por el dominicano y el cubano que, además, utilizan su lengua en común para excluir al haitiano que sabe hablar francés y creole. El conflicto más fuerte se da entre Antenor y Diógenes, y ninguno duda en traer a colación diversos estereotipos que se manejan en sus respectivos países con respecto a los vecinos de isla:

El haitiano lanzó la cantimplora al agua. Mejor morir que saciarle la sed a un sarnoso dominicano. Diógenes se paró de casco, boquiabierto. Pa que se acuerde que los invadimos tres veces, pensó Antenor, enseñándole los dientes a su paisano.

— Trujillo tenía razón, mugía el quisqueyano, fajando como un toro bravo en dirección a la barriga haitiana.

El bote parecía un carrito loco de fiesta patronal. Carmelo salió por fin de su indiferencia para advertir:

— Dejen eso, caballero, ta bueno ya, que nos vamos a pique, coño... (Vega, 1982, p. 16)

Al final del cuento, cuando la endeble embarcación en efecto se va a pique, los tres caribeños son rescatados por un enorme barco de bandera estadounidense y ahí son anuladas las diferencias entre estos tres inmigrantes, pues el estadounidense capitán del barco los califica a todos ellos como tres negros vagabundos que tendrán que trabajar en el barco para ganarse la comida. Resulta significativo el hecho de que quien sirve de traductor/mediador entre el capitán del barco y los rescatados es un puertorriqueño que hace sentir su “superioridad” ante los otros, pues él es un inmigrante legal que además habla inglés y posee un trabajo estable:

Ya iban repechando jalda arriba las comisuras de los salados labios del trío, cuando el puertorriqueño gruñó en la penumbra:
 — Aquí sí quieren comer tienen que meter mano y duro. Estos gringos no le dan na gratis ni a su mai.
 Y sacó un brazo negro por entre las cajas para pasarles la ropa seca. (Vega, 1982, p.17)

Margaret Carson señala que en este cuento de Vega,

se destacan tres variantes de circulación (...) La primera, y la más conocida, es la circulación extra-caribeña, o sea, de la periferia de las antiguas colonias hacia una metropole (sic) en los países industrializados. (...) [la segunda], la intra-caribeña, es decir, (...) la migración haitiana a la República Dominicana, impulsada por la zafra, y que constituye otro tipo de transnacionalidad que en este caso era facilitada por una frontera terrenal relativamente abierta y la demanda creciente de la industria azucarera dominicana para braceros haitianos especialmente a partir de la década de los treinta. (...) una tercera que está representada por el puertorriqueño que interviene al final como intermediario entre el capitán del barco estadounidense y los tres balseros que, después de ser rescatados del alto mar, se encuentran abajo en la cala. La presencia de este marinero señala una previa migración puertorriqueña a los Estados Unidos, ayudada por la ciudadanía estadounidense (aunque restringida). (Carson, 2009, s.p.)

Por otra parte, “Yo te voy a explicar” es un relato que pertenece a la colección titulada *Cerrado por reparación*, libro que consta de once cuentos de la autora cubana Nancy Alonso. En este texto asistimos al reencuentro de unos primos cubanos, cuando, después de más de 40 años de no verse, el primo regresa a la isla para visitar a la familia. La narradora es la que permanece en Cuba y su primo, Raúl, es quien se va para Miami con su familia, al finalizar el primer grado. El encuentro transcurre de la mejor manera posible, a pesar de tantos años de distancia física y emocional, hasta que Raúl le pide a la prima el baño y entonces comienzan los problemas, pues ella se ve en la obligación de explicarle el complejo funcionamiento del inodoro, las llaves de paso, los tanques recolectores de agua, las mangueras y los ladrones de agua, muestra todo ello de las difíciles y precarias condiciones en que viven y sobreviven los cubanos que permanecen en la isla.

El relato enfatiza en la enorme diferencia de puntos de vista que posee cada personaje, pues Raúl se angustia muchísimo ante las grandes dificultades que entraña su ida al baño (y eso que solo iba a lavar-

se la cara), mientras que para la prima aquello no era un problema tan grande, en especial si comparaba su situación con la de muchas personas que cada día debían caminar kilómetros para conseguir un poco de agua. En palabras de la narradora:

Hablamos de los parientes de allá y de acá, de los sueños realizados y de los que no, de las preferencias, y a medida que pasaba el tiempo yo me sorprendía más de lo bien que nos entendíamos Raúl y yo. Nadie habría dicho que él no había vivido en La Habana desde hacía tanto tiempo, excepto por su acento, la muletilla de “tú sabes” y la costumbre miamense de sustituir los nombres propios por el parentesco. Los cubanos somos los mismos en las dos orillas, pensé, digan lo que digan. (Alonso, 2002, p. 85)

Este relato nos permite plantear que las redes relacionales que se establecen entre los individuos que migran y los familiares que permanecen en su país, no necesariamente resultan estables ni sostenibles, puesto que factores como el tiempo transcurrido, la adaptación a los nuevos patrones culturales y el abandono progresivo de las prácticas culturales locales (propias del país de origen) generan el debilitamiento de estas redes transnacionales, tal y como ocurre en el cuento de Alonso, con el agravante de que muchas veces el individuo que cruza la frontera termina sintiéndose extranjero, extraño, otro, tanto en el país de acogida como en su propio país.

Por su parte, el cuento “Emigrantes” (1995), del escritor panameño Ramón Fonseca Mora, perteneciente al cuentario *La isla de las iguanas y otros relatos*, narra la historia de una mujer centroamericana que emigra a Estados Unidos junto a sus hijos. María es madre de tres varones y el mayor de ellos, reclutado por el ejército de su país, muere en acción. La situación económica y política del país (cuyo nombre nunca se menciona) resulta cada vez más difícil para María y sus dos hijos sobrevivientes, Pancho y Carlos, de modo que ellos deciden trasladarse al país del norte, en busca del sueño americano, y pronto convencen a la madre de migrar también.

Durante los primeros años en Estados Unidos, María se ocupa de atender a sus muchachos (les cocina, les lava la ropa, les limpia la casa), mientras ellos salen a trabajar; en ese momento María resulta muy útil para sus hijos. Cuando la situación económica de Pancho y Carlos mejora, ambos se casan con mujeres estadounidenses, tienen hijos con ellas y desarrollan un estilo de vida muy distinto del que tenían en su país de origen, María comienza a resultar un estorbo para sus hijos y, en especial, para Christine y Peggy, sus nueras “grin-

gas”, que la perciben como un ser inferior porque no habla inglés, su tez es oscura y, en general, no logra adaptarse al estilo de vida norteamericano.

Pancho y Carlos deciden poner a su madre en un hogar de ancianos, convenciéndola de que en ese lugar ella estará mejor que en ninguna otra parte. María accede a regañadientes, pero cada vez recibe menos llamadas de sus hijos y prácticamente ninguna visita; vivir en ese sitio se vuelve un suplicio para María, pues allí se siente encarcelada y abandonada. Cuando recibe la noticia de que sus hijos irán a visitarla, renace en ella la esperanza y piensa que los muchachos han decidido sacarla del hogar de ancianos y llevarla a vivir con alguno de ellos; sin embargo, la visita tiene otros fines muy distintos: obtener la firma de la madre para poder vender su casa. María se revela ante esta situación y se niega a firmar los documentos, pero aprovecha la situación para negociar con sus hijos la salida del hogar de ancianos.

Es pertinente señalar que, aunque muchas veces la migración se plantea como un proyecto que, en principio, beneficiará a toda la familia, ya sea porque todos los miembros de la familia emigran en busca de “un mejor futuro” o porque aquellos que migran envíen remesas a los que se quedan, lo cierto es que en ocasiones las dinámicas de convivencia transnacional que se generan ocasionan el desplazamiento o la exclusión de uno o varios miembros del grupo familiar. Esto puede ocurrir por diversas razones, pero en el caso que se representa en el cuento de Fonseca, la exclusión de la madre se da porque su capacidad de adaptación al nuevo entorno es más limitada que la del resto de miembros de la familia. Podríamos señalar que en este relato se realiza una denuncia de la situación que viven personas como María, pues queda claro que la perspectiva narrativa empleada nos invita a identificarnos con este personaje; es decir, Fonseca desea visibilizar una problemática social que surge a raíz de los procesos migratorios transnacionales.

8. Conclusiones

Como investigadores pertenecientes a una región (Centroamérica y el Caribe) en la que los movimientos migratorios y la convivencia transnacional son fenómenos sumamente frecuentes y sostenidos en el tiempo, así como por las dinámicas sociales que caracterizan el mundo actual, podríamos decir que cada vez resulta más necesario y relevante analizar la construcción simbólica de los espacios transnacionales.

En nuestro caso particular (nos referimos al ámbito de la crítica literaria), lo hacemos a partir del estudio de las producciones culturales centroamericanas y caribeñas, con el fin de determinar, entre otras cosas, el impacto producido por los procesos transnacionales en la representación del espacio en la literatura, el teatro, el cine y otras prácticas significantes, así como si es posible plantear la existencia de formas específicas del transnacionalismo en la producción de esta región conformada por Centroamérica y el Caribe.

Para el análisis de estos cuentos resultó muy útil la noción del “micro-transnacionalismo” (Guarnizo, 2003), que se refiere a la realidad vivida por los inmigrantes y sus comunidades tanto de origen como de acogida, pues en estos relatos se representan diversas dinámicas micro-transnacionalistas, que inciden en las vidas de personajes concretos y particulares.

Aquí únicamente hemos analizado tres cuentos que abordan la problemática del transnacionalismo y las migraciones: “Encancaranublado”, de la puertorriqueña Ana Lidya Vega; “Yo te voy a explicar”, de la cubana Nancy Alonso, y “Emigrantes”, del panameño Ramón Fonseca; sin embargo, deseamos plantear la necesidad de constituir un corpus mucho más amplio que permita profundizar en el análisis del eje temático referido.

Esta es una tarea pendiente para la cual resultarán muy útiles y pertinentes las herramientas teóricas y metodológicas ofrecidas tanto por la literatura comparada como por la historia global.

Referencias bibliográficas

- Alonso, N. (2002). *Cerrado por reparación*. La Habana: Ediciones Unión.
- Bhabha, H. (2004). *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- Bloom, H. (2002). *El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Carson, M. (2009). “El Caribe postcolonial en ‘Encancaranublado’ de Ana Lydia Vega”, *LL Jorunal*. <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2009-2-carson-texto/>
- Castro-Gómez, S. (2003). “Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión de los intersticios”, en Walsh, C. (ed.), *Estudios culturales latinoamericanos*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Editorial Abya Yala.
- Croce, B. (1998). La literatura comparada. En M.J. Vega Ramos y N. Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*. España: Gredos.
- Cubillo, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia* 14 (2). <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/8444>

- . (2014). La intertextualidad como herramienta metodológica para la literatura comparada. Ponencia presentada en el *I Congreso Internacional de Literatura Comparada*, Universidad de Costa Rica.
- Even-Zohar, I. (1999). La literatura como bienes y como herramientas. En A. Monegal, E. Bou y D. Villanueva (ed.), *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén* (pp. 27-36). Madrid: Castalia.
- . (2011). *Polisistemas de cultura*. Israel: Universidad de Tel-Aviv.
- Fokkema, D. (1982). Comparative Literature and the New Paradigm. *Canadian Review of Comparative Literature* 1, 1-18.
- Fonseca Mora, R. (1995). *La isla de las iguanas y otros relatos*. Panamá: Editorial Portobelo.
- Gnisci, A. (ed.). (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Guarnizo, Luis Eduardo. (2003). “La migración transnacional colombiana: implicaciones teóricas y prácticas”, *Memorias Seminario sobre migración internacional colombiana y la conformación de comunidades transnacionales*. Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, PNUD Y OIM, Bogotá, pp. 25-43.
- Iser, W. (1978). *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- . (2005). *Rutas de la interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kristeva, J. (1978). *Semiotiké 1: investigaciones para un semanálisis*. Madrid: Fundamentos.
- Kuntz Ficker, S. “Mundial, transnacional, global: Un ejercicio de clarificación conceptual de los estudios globales”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 27 mars 2014, <http://nuevomundo.revues.org/66524>
- Lefevere, A. (1998). Literatura comparada y teoría de la traducción. En M.J. Vega y N. Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*. España: Gredos.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Mignolo, W. (s.f.). La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. http://www.macba.es/PDFs/walter_mignolo_modernologies_cas.pdf
- . (2003). Las humanidades y los estudios culturales: proyectos intelectuales y exigencias institucionales. En C. Walsh (ed.), *Estudios culturales latinoamericanos*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Editorial Abya Yala.
- Portes, A. (2003). *La Globalización desde abajo: transnacionalismo inmigrante y desarrollo: la experiencia de Estados Unidos y América Latina*. México: FLACSO.
- Puri, Sh. (2004). *The Caribbean Postcolonial: Social Equality, Post-Nationalism, and Cultural Hybridity*. New York: Palgrave Macmillan.
- . (ed.). (2003). *Marginal Migrations: The Circulation of Cultures within the Caribbean*. London: Macmillan.
- Remak, H. (1998). Literatura comparada, definición y función. En M. J. Vega Ramos y N. Carbonell (ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*. España: Gredos.

- Romero, D. (comp.). (1998). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros.
- . (2000). Aproximación al problema de la formación del canon en literatura comparada. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9, 567-581.
- Said, E. (2004). *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama.
- Sotolongo y Codina, P. y Delgado Díaz, C. (2006). *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social: hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo*. CLACSO.
- Swiggers, P. (1982). A New Paradigm for Comparative Literature. *Poetics Today* 3 (1), 181-184.
- . (1982). Methodological Innovation in the Comparative Study of Literature. *Canadian Review of Comparative Literature* 1, 19-26.
- Tai, Y. (2011). Más allá de la traducción: literatura nacional y literatura comparada. *Quaderns. Revista de traducción* 18, 179-186.
- Texte, J. (1998). La literatura comparada. En M. J. Vega Ramos y N. Carbonell (ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*. España: Gredos.
- Vega, A.L. (1982). *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Vega Ramos, M. J. (2003). *Imperios de papel: introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.
- Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (ed.). (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. España: Gredos.
- Walsh, C. (ed.). (2003). *Estudios culturales latinoamericanos*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Editorial Abya Yala.
- Wellek, R. (1998). La crisis de la literatura comparada. En M. J. Vega Ramos y N. Carbonell (ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*. España: Gredos.
- . (1970). *The Name and Nature of Comparative Literature. Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale UP.

Capítulo 4. Más allá de la patria y la lengua (o cómo hacer comparatismo después del paradigma post)

FELIPE ADRIÁN RÍOS BAEZA

Hasta hace muy pocos años, el arsenal crítico de la teoría literaria contemporánea respondía, más que a una evolución natural del devenir analítico, a un verdadero salto cualitativo en el paradigma de pensamiento. Los últimos decenios de trabajo teórico, no solo en Europa y Estados Unidos sino también en países como la India o Argentina, parecían situar el quehacer intelectual en otras coordenadas, más festivas y halagüeñas: es decir, con el aporte de autores como Lacan, Deleuze, Derrida, Foucault, Stuart Hall y Judith Butler, entre otros, se estaba dejando de lado la utilización de un esquema de pensamiento unificado, tendiente a la especificidad (como el estructuralismo o la semiótica), y a cambio se estaba promoviendo el estudio de corrientes como el feminismo, la deconstrucción y la posmodernidad, con el fin de examinar de forma más atenta cuestiones que la literatura contemporánea estaba subrayando desde hacía años: el fin de las certidumbres, la fragmentación de la realidad y del conocimiento; la inestabilidad del lenguaje y las identidades; el relativismo y, ante todo, la discusión situada propiamente en el sujeto.

Sin embargo, cuando ese salto cualitativo llegó a las universidades, la revolución intelectual tomó otro cariz. Esto porque el discurso de las instituciones académicas parece funcionar, por un lado, dando cancha a las nuevas corrientes y, por otro, cercándolas.

Hay que reconocerlo de entrada: el discurso académico de los estudios literarios está blindado por un modelo ya anquilosado, siempre cercano a los principios del proyecto de la ilustración (primacía de la razón instrumental, generación de principios generales, búsqueda

permanente de centros ideológicos, etcétera), que se replica porque, en efecto, reditúa. Es ese discurso el responsable de neutralizar buena parte de las potencialidades de los nuevos enfoques, incluyendo los del comparatismo.

Dámaso López García, por ejemplo, en la introducción a su libro *Resistencia en teoría* (un juego de palabras con el clásico texto de Paul de Man), pasa revista desde un rabioso presente a los alcances de la temida deconstrucción, hoy aparentemente desactivada al estar absorbida por los programas de estudio universitario, y acaba por señalar lo siguiente:

Una última pregunta tendría que interrogarse sobre el lugar del pensamiento en las universidades, es decir, tendría que preguntarse algo tan sencillo como si es posible pensar en la universidad; o sí, concediendo que, ciertamente, se puedan pensar en esa institución, más bien sean las propias universidades (o la sociedad que las sustenta) las que tengan mecanismos autoinmunes que hagan inútil todo decir que pudiera trascender el recinto en el que el pensamiento es inocuo (López García, 2011, p. 25).

Tal como le sucedió en un momento al psicoanálisis o a la deconstrucción, la literatura comparada está viviendo hoy una especie de cercamiento prejuicioso: erguida en los años '90 como la gran estrella de rock de los estudios literarios –estrella que justificaba la apertura de doctorados con esa orientación y el concurso de plazas de profesores multiculturalistas en universidades de España y Estados Unidos– esta disciplina parece hoy sometida a un proceso de *revisited*, como toda banda de rock que, en apariencia, se agota y a la que para mantenerse a flote solo le queda reunir sus grandes éxitos en CD dobles.

El comparatismo, en su afán de romper con los enfoques filológicos, pretendió un «estudio sistemático de conjuntos supranacionales», en palabras de Claudio Guillén; lo que equivale a ir *más allá* de lengua y *más allá* de la patria. Pero *más allá* dónde, si esa voluntad de traspasar las fronteras lingüísticas y geográficas para hacer un estudio de motivos literarios que no tenían por qué estar encapsulados en el espíritu o idiosincrasia de un país fue lo que precisamente causó el bucle, la aporía del comparatismo. Es decir, después de comparar lenguas y épocas; después de hallar motivos comunes en distintos soportes (del cine a la literatura, de la literatura a la música, de la música a la plástica, del cómic al cine), ¿qué sigue? ¿Cómo avanzar hacia una interpretación? Con esta actitud metodológica, que se

sofística con términos y esquemas más acordes a los tiempos, ¿no se estará replicando el modelo morfológico de Propp o el actancial de Greimas, en donde la particularidad de cada texto queda subordinada a que el sistema teórico funcione y se justifique?

El propio H. H. Remak puntualizaba el asunto en su ensayo «La literatura comparada: definición y función»: si por un lado se encontraba el enfoque francés, basado en cuestiones más históricas; y por otro el estadounidense, de raíz más metodológica, lo que tenemos en realidad es un cabo suelto en el marco teórico: ¿con qué lenguaje definir la disciplina?, ¿cuál es el centro neurálgico del que se desprenden las orientaciones? ¿Qué se compara y hasta dónde? Y luego de que se superponen los textos y las épocas, ¿qué más hacer? Dice Remak que la función de la literatura comparada es

[D]ar a los investigadores, profesores, estudiantes y lectores — no por últimos menos importantes— una comprensión mejor y más comprensiva de la literatura como un todo, y no como un fragmento compartimentalizado o como varios fragmentos departamentales estancos de literatura. Esto se logrará más cabalmente si además de relacionar entre sí distintas literaturas se relaciona también la literatura con otras esferas del conocimiento y de la actividad humana, especialmente con los campos artísticos e ideológicos; esto es, si se amplía la investigación de la literatura tanto en términos geográficos como genéricos (Remak, 1998, p. 93).

Así las cosas, ¿de qué se diferencia entonces la metodología comparada de los estudios culturales o de la teoría de los polisistemas? Ese cabo suelto encontrado recae en el siguiente planteamiento: no puede haber enfoque teórico en literatura que carezca del examen minucioso de dos cuestiones fundamentales: la *lecto-escritura* (que equivale a decir el «uso» y «circulación» de la lengua literaria) y la *crítica* (es decir, la orientación de cualquier estudio, el acento que se pone en determinados elementos).

Es imperativo, pues, abrir las aristas de los estudios literarios comparatistas. Gayatri Spivak lo bautizó en 2003 como *La muerte de una disciplina*; pero más que muerte, se trata de un reenfoque:

Vamos pues a rehacer la Literatura Comparada, buscando nuestra propia definición en los ojos del Otro, como se representa en el texto [...]. El nuevo paso que propongo iría más allá de este reconocimiento y esta competencia. Procuraría lograr que la sofisticación lingüística tradicional de la Literatura Comparada

complementara los Estudios de Área (y la historia, la antropología, la teoría política y la sociología) a través del acercamiento a la lengua del Otro pero no únicamente como una lengua de “campo”. En el área de la literatura, necesitamos ir más allá de la anglofonía, la lusofonía, la teutofonía, la francofonía, etcétera. Debemos considerar las lenguas del hemisferio sur como formas de la comunicación cultural activas en vez de verlas simplemente como objetos de estudio cultural a partir de la sanción impuesta por la ignorancia del inmigrante metropolitano (Spivak, 2009, pp. 45, 23-24).

Esta cita de Spivak es acertada a varios niveles. Primero, porque la lengua literaria representa en el texto, según su afirmación, una otredad. Segundo, porque esa lengua literaria debería descentrarse de las esferas lingüísticas hegemónicas (es decir, sabotearlas); y tercero, porque los dos primeros puntos nos obligan a atender a las «formas de la comunicación cultural activas».

Todo esto impulsa a llevar a cabo una propuesta integradora, precisamente a partir de esos enfoques de aproximación a textos estéticos que figuraban desde los años 60 bajo el prefijo *post* (postestructuralismo, postfeminismo, poscolonialismo), y que sin duda fueron despachados demasiado pronto por la academia y la crítica. Sin afán de someter las diversas corrientes en un mismo esquema de univocidad, se aventura aquí una propuesta particular: desde los alcances de Fanon, Saïd, Derrida, Deleuze y Foucault hasta los más actuales de Homi Bhabha y Slavoj Žižek, se ha ido manejando un tropo o estrategia de lectura a la que el comparatismo podría afiliarse para marcar elementos poco atendidos por la crítica literaria anterior. Si la pregunta es cómo ir *más allá* en nuestras orientaciones comparatistas, con el fin de salirnos de la fórmula archiconocida de ubicar un motivo y rastrearlo en diversas literaturas o soportes artísticos, en su conocido libro de 1992 *El lugar de la cultura*, Bhabha aventura una respuesta más que satisfactoria:

El tropo propio de nuestros tiempos es ubicar la cuestión de la cultura en el campo del más allá. En el borde del siglo, nos inquieta menos la aniquilación (la muerte del autor) o la epifanía (el nacimiento del “sujeto”). Nuestra existencia hoy está marcada por un tenebroso sentimiento de supervivencia, viviendo en las fronteras del “presente”, para lo cual no parece haber otro nombre adecuado que la habitual y discutida versatilidad del prefijo “pos”: posmodernismo, poscolonialismo, posfeminismo... (Bhabha, 2004, pp. 17-18)

El prefijo *post*, en suma, posibilita en la cultura actual la valoración *simultánea* de lo que antes permanecía en esferas opuestas; el vínculo –a ratos armónico, a ratos violento– de los valores que según el pensamiento filológico, estructural o metafísico debían quedarse en un sitio fijo y ser plenamente reconocibles.

Lo cierto es que, desde múltiples perspectivas, ese *más allá*, ese prefijo *post*, se ha examinado como una ruptura con modos anteriores de pensamiento –en el caso de la modernidad, el estructuralismo, el colonialismo o el feminismo–, pero en su proceder el término estaría dando cuenta también de la integración de la cosmovisión anterior al nuevo paradigma. Es decir, hablar de lo *post* en la era de la post-globalización, y en parte debido a esos filtros académicos y críticos no siempre acertados, parecería amordazar esas propuestas otra vez a una estructura metafísica aristotélica (un *mythos*, como unidad de causas, efectos y consecuencias) o a una ramplona organización arqueológica: si existe un posmodernismo, por ejemplo, habría que pensar en una era de referencia (modernismo) y en una etapa *pre-moderna*. De ahí que en un intento por problematizar esa nueva caída falaz en el modo tradicional de razonamiento, aparezcan maneras alternativas de asumir el fenómeno.

Con el fin de evitar un reduccionismo a esa unidad triádica, e incluso a una aún más peligrosa estructura metafísica de opuestos binarios jerárquicos (apuntalado por la deconstrucción²²), Bhabha proponía: “El ‘más allá’ no es ni un nuevo horizonte ni un dejar atrás el pasado [...]. [E]n el más allá reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de dirección: se trata de un movimiento exploratorio, incesante, que expresa tan bien la palabra francesa *au-delà*: aquí y allí, en todos lados, fort-da, de acá para allá, adelante y atrás” (2004, pp. 17-18). Por tanto, habría que pensar en lo *post* como algo más que un *tiempo* (el posterior al de su sufijo). Y es que examinando detenidamente las operaciones lectoras de estas corrientes se advierte una tesis central, en donde se debería considerar también algo así como lo *post-comparatista*: lo *post* propone un modo de subrayar en los textos asuntos que en otros tiempos y con otros enfoques habían quedado desatendidos. Lo *post* se va a plantear, pues, como un tropo o estrategia de lectura para marcar elementos en los que radicará la repercusión social e ideológica que tendrán ciertos tipos de textos, sobre todo los literarios.

²² Para mayor detalle, puede consultarse el artículo de Manuel Asensi (2001): “¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida?”, en *Condiciones posmodernas* (pp. 11-19). Barcelona: MACBA.

Bautizado en otro lugar como «implicaciones de lo *post*»²³, el enfoque que se pretende articular realiza, inicialmente y en esencia, una suerte de boicot de los discursos en puntos muy concretos, que se enumeran a continuación y donde podría superarse la aporía comparatista. A saber:

1) Lo *post* no estaría pensando los textos literarios como simplemente artificios de lenguaje, como discursos miméticos o ficticios: los textos literarios, al igual que enseñara Louis Althusser sobre la ideología²⁴, tienen una estructura apelativa (se dirige a un sujeto, lo interpela) e incitativa (provoca acciones o formas de ver los fenómenos): generan maneras de ver el mundo, de ver a los demás sujetos y provocan efectivamente la realización de acciones. Al respecto, en su libro *Crítica y sabotaje*, Manuel Asensi afirma que:

El arte es una ficción, esto es, una deformación-modelización de la realidad fenoménica (una ideología), que produce efectos de realidad. Al hablar de “efectos de realidad” quiero decir que el espectador o lector adquiere una percepción del mundo que en muchos casos le conducirá a actuar de un modo determinado en el mundo empírico. Y es claro que la actuación queda automáticamente ligada a la dimensión ética y política (Asensi, 2011, p. 49).

2) Lo *post* trabaaría vínculos con corrientes como la hermenéutica del sujeto (como se conoce desde *Verdad y método*, de Hans-Georg Gadamer), en el sentido de que ya no se persigue desentrañar un significado oculto, o trascendental (metafísico) que el texto contendría *per se*, sino que ese significado bien es otorgado históricamente (mediante la intervención de un lector, es decir de un estatuto de autoridad interpretativa) o bien siempre es aplazado (la conocida *différance* de Jacques Derrida) debido al carácter esencialmente rupturista del signo. Esto lleva aparejada dos reflexiones más:

2.1) En torno a la «significación» de la obra literaria, cabe preguntarse, como Asensi, “¿quién ha dicho que el sentido

²³ Cfr. Felipe A. Ríos Baeza (2013), “El sabotaje en el concierto de lo *post*”. En B. Ferrús y M. Zabalgoitia (coords). *La crítica como sabotaje de Manuel Asensi* (pp. 31-40). Barcelona: Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento, n° 237.

²⁴ Cfr. Althusser, Louis (1998). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado, Freud y Lacan*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

se reduce al universo lingüístico?” (p. 34). El sentido de una obra excede su mero mensaje o soporte de emisión, o como señala Jean Francois Lyotard, “[...] el sentido se haya presente como ausencia de significación” (cit. Ibid.). Lo que tenemos es un significante que busca significados en distintos modelos de mundo, y el comparatismo debería advertir, al vincular las lenguas, que ellas exceden la mera transmisión de un sentido o una trama, solamente; más aún si esos signos están vehiculizados por el soporte literario, que tiende a exponer, como decía Paul de Man, su propia plurisignificancia o polisemia.

2.2) Ya no es posible pensar, desde los aportes *post*, que un sujeto tiene una libertad amplia para “usar” el texto, y que solamente de él dependerá la interpretación, pues esto le quitaría la dimensión seductora e impositiva al texto y al lenguaje mismo²⁵. Al respecto, habría que realizar un retorno al psicoanálisis lacaniano, como lo hace Žižek, y observar hasta qué punto el lenguaje *nos* usa; o, en términos de Lacan, hasta qué punto “[...] somos un significante para otro significante”. Como dice Žižek en *Para leer a Lacan* (2006), el lenguaje es un don peligroso, como lo fue el caballo para los troyanos: se nos ofrece para que hagamos uso de él, pero una vez que lo aceptamos, nos coloniza.

3) Al alero de lo anterior, a través de lo *post* se volvería a examinar lo material y no lo «espiritual» o «áurico» de la literatura: es decir, el lenguaje mismo, o lo que llamaba Spivak las “formas de la comunicación cultural activas”. Sobre esto trabajan las distintas discusiones del postestructuralismo hasta llegar a ciertas nociones de la deconstrucción que introducirían la problemática definitiva:

3.1) La reactivación de la *escritura* (en detrimento del discurso oral como metafísica de la presencia y *logocentrismo*²⁶).

3.2) La reflexión de la ilegibilidad de los textos considera-

²⁵ Según Asensi: “Mantener esta tesis supone despreciar el poder de seducción de la obra de arte y del texto en general, supone que el sujeto es inmune e impermeable a las influencias de los textos que llegan hasta él por diversos medios. Supone que un sujeto tiene la libertad de hacer lo que quiera con un texto, y el lenguaje no da lugar a esa independencia, tal como desde Lacan a Paul de Man ha quedado suficientemente demostrado” (2011, p. 42).

²⁶ Cfr. Jacques Derrida (1998). “Lingüística y gramatología”. En *De la gramatología* (pp. 37-57). México: Siglo XXI; y Jacques Derrida (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

dos literarios (cuando no es posible decidir el paso de un nivel gramatical a uno retórico, según Paul de Man²⁷).

3.3) La idea de que un texto literario implica algo más que un discurso estético o mimético cuando presenta (y defiende) lo que la deconstrucción reconoce como oposiciones binarias jerárquicas (las matrices *X/y*). En esta dimensión del texto literario como texto ideológico *más allá de la patria y de la lengua*, se plantea también la idea de que está afirmando un axioma jerárquico a favor de unos grupos sociales y en detrimento de otros (al binomio o matriz inicial *opresor/oprimido*, que rige por ejemplo el marxismo, se le unirá *colonizador/colonizado*, *blanco/negro*, *yo/otro* o *masculino/femenino*, bases esenciales de las corrientes que contienen el prefijo *post*). Se plantea, pues, un asunto de base: lo *post* sería ese lugar abstracto en el que, mediante lo intersticial, lo intermedio, lo comparado, se podría visualizar simultáneamente la cohabitación de los términos. Ese, precisamente, tendría que ser *el lugar de la cultura*.

4) Y por último, está la dimensión de la praxis o acción, que Manuel Asensi ha sistematizado bajo el rótulo de *sabotaje*. Se reconoce, pues, que la crítica debe ser un mecanismo para enfrentar los juicios téticos o reconocer los atéticos²⁸. Además, en la teoría del sabotaje se plantea, al alero de Spivak, explícitamente el punto de vista del subalterno, lo que significa “[...] asumir la premisa según la que la mirada más privilegiada para alcanzar el conocimiento no es la que se sitúa en un afuera o en una posición superior, sino aquella que se ubica en los lugares más inferiores [...]; adoptar la posición del subalterno significa colocarse siempre y de forma constante en una posición crítica, en la negatividad” (Asensi, 2011, pp. 72, 83). Tanto la posmodernidad, como el postestructuralismo, el posfeminismo y el poscolonialismo no estarían pensando, pues,

²⁷ Cfr. Paul de Man (1990). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.

²⁸ Se plantea como un: «ejercicio de sabotaje de aquellas máquinas textuales [...] que presentan una composición silogística entimemática como algo natural, transparente o mimética. O bien la práctica de una cartografía de aquellos textos que funcionan como un sabotaje de un determinado modelo de mundo [...]; persigue inhabilitar el efecto represivo de determinados modelos de mundo, de determinados entimemas, que condenan tanto al individuo como al grupo a situaciones invivibles y/o precarias» (Asensi, 2011, p. 53).

los textos literarios como simples artificios o usos especiales de lenguaje. De esta forma habría que revisar las nociones que el comparatismo tiene de *lenguaje*, *autoría*, *lectura*, *literatura* e *ideología*, con el fin de que esta metodología se vuelva una actividad analítica no sólo translingüística y transnacional, sino crítica con las visiones de mundo que los propios textos, agrupados en sistemas literarios específicos, quieren imponer. El comparatismo, como se ha aplicado hasta el momento, sería un paso intermedio de análisis que debería, como se señalaba, ir *más allá*. La razón es sencilla: la literatura es ese terreno a mitad de camino entre la confesión y lo público, una «tarjeta postal», como diría Derrida, donde el mensaje está a la vista para todo mundo, pero aún conserva su valor secretal. Esas características por sí solas obligan a pensar el texto literario en perspectiva, un crisol de varias capas epistemológicas que, en su descubrimiento y aplicación, vigorizan el compromiso de teóricos, académicos y estudiantes con el texto. En esta situación de descentramiento, en esta contradicción de base de la metodología comparatista es donde puede encontrarse, precisa y paradójicamente, su posibilidad de ingresar a compartir simbióticamente elementos con lo *post*.

Referencias bibliográficas

- Asensi, M. (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- López García, D. (2011). “*Fashion victims*: las dificultades de la teoría”. En *Resistencia en teoría* (pp. 15-33). Madrid: Verbum.
- Remak, H. (1998). “La literatura comparada: definición y función”. En M. J. Vega y N. Carbonell (eds.). *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 89-99). Madrid: Gredos.
- Spivak, G. (2009). *La muerte de una disciplina*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.

Capítulo 5. La intertextualidad como herramienta metodológica para la literatura comparada

RUTH CUBILLO PANIAGUA

¿Existe un método específico para el desarrollo de investigaciones en literatura comparada? Después de revisar una extensa bibliografía y luego de más de una década de impartir un seminario de literatura comparada en el bachillerato de Filología Española, puedo responder que no.

La gran preocupación de nuestros estudiantes de literatura comparada –y esto es perfectamente comprensible– es aprender desde el primer día los pasos concretos que les permitan realizar un trabajo final de curso que calce dentro del ámbito de la comparatística; de manera que cuando en la primera clase les decimos que no existen tales pasos concretos y específicos, que no existe una receta, se genera en ellos una cierta desilusión.

Sin embargo, a medida que avanzamos en el curso y nos adentramos en la historia de esta disciplina, resulta evidente que sus principales aportes podemos ubicarlos, hoy, más en el ámbito epistemológico que en el metodológico; digo “hoy” porque no siempre ha sido así. Para nadie es un secreto que en sus inicios la literatura comparada fue una disciplina eurocéntrica, elitista y excluyente, por solo usar tres adjetivos, pero en la década de 1950, al ponerse en crisis el viejo paradigma, surgido en la academia europea de las últimas décadas del siglo XIX, se opera un cambio fundamental, y ese cambio fue de índole epistemológica.

Durante la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos del XXI ese cambio se ha ido profundizando, afinando y concretando hasta llegar a lo que tenemos en la actualidad: una disciplina inclusiva,

aglutinadora, que cuestiona constantemente la noción de canon y la noción misma de literatura, y que camina de la mano del desarrollo teórico. Podríamos decir que hoy la literatura comparada es una disciplina mucho más “políticamente correcta” que en sus inicios, lo cual sin duda no habría sido posible sin el diálogo con los estudios culturales y los planteamientos de autores como Saïd, Bhabha y Spivak²⁹, y con los estudios de género (teorías feministas –tanto las angloamericanas como las francesas-, estudios sobre las masculinidades y teorías queer).

Estos procesos de descentramiento y descentralización -en palabras de René Etiemble- llevados a cabo por la literatura comparada, implican necesariamente profundos cambios en la forma de conocer al otro, en la forma de elegir los objetos de estudio, implica un mayor respeto por la diferencia, por la otredad, implica integrar lo que por mucho tiempo ha estado en el margen, en la orilla, y va más allá de la mera tolerancia por lo distinto o el superficial interés por lo exótico. También fue Etiemble quien planteó en 1963 que “[...] la primera de las tareas que se le imponen al comparatista es la de renunciar a todas las variedades de chovinismo y de provincianismo” (citado en Vega y Carbonell, 1998).

En palabras de Atenea Isabel González (2000): “Es innegable [...] que resulta infructuoso e insostenible llevar a cabo un estudio o análisis de cualquier práctica cultural, llámese literatura o no, sin tomar en cuenta la cuestión social, política y económica”. Lleva razón Terry Eagleton cuando afirma que la crítica literaria no puede, aunque lo pretenda, ser neutral, aséptica y ajena a una determinada ideología, y no hay que ser un crítico marxista para entender y aceptar esto.

Ahora bien, el mundo en que vivimos se debate entre los procesos de globalización y localización, al punto que de que se ha acuñado el término glocalización para referirse a esa fusión de procesos. Armand Mattelart considera que el mercado mundial, pero también la cultura, se debate entre estas dos lógicas: la globalización y la localización, pues desde inicios de la década de 1980, la dinámica de la globalización ha provocado un movimiento antogonista: la revancha de las culturas particulares, es decir, una fuerte tensión entre la pluralidad de las culturas (*fuerzas centrípetas*) y la hegemonía de la cultura oficial (*fuerzas centrífugas*). En opinión de este autor, se ha

²⁹ Para tener una perspectiva analítica de conjunto respecto de este tema, cf. el libro *Imperios de papel: introducción a la crítica postcolonial*, de María José Vega (2003), Editorial Crítica.

producido una gran nostalgia de las diferencias y de los mecanismos de diferenciación; por eso, se observa en todas partes un retorno a las culturas particulares, a las tradiciones, a la defensa del territorio y de sus fronteras, un renacimiento del nacionalismo y de los fundamentalismos: religiosos, políticos, de la tecnociencia, del capitalismo. Se da una fuerte tensión entre las llamadas identidades colectivas o nacionales oficiales y las culturas nacionales populares (subalternas, marginales).

La literatura comparada es especialmente sensible a estas problemáticas planteadas por Mattelart, pues desde sus inicios ha debido reflexionar sobre conceptos tan complejos como el de frontera, nación e identidad. En este contexto, resulta cada vez más necesario estudiar las relaciones entre literatura y otras prácticas artísticas, y entre literatura y otros discursos; en países como Canadá se han desarrollado los estudios sobre intermedialidades para referirse a las relaciones horizontales (sin jerarquía, sin verticalidad) entre diversas prácticas significantes. En nuestro caso, por ser profesores y estudiantes de literatura, seguimos partiendo del texto literario, pero cada vez más para ponerlo en relación con otros textos, tales como el cine, el teatro, la pintura, el discurso periodístico, la filosofía, el psicoanálisis y la historia, por citar solo algunos; y las nuevas generaciones también están interesadas en establecer diálogos entre la literatura y otras prácticas significantes -tan “novedosas” para los que tenemos cierta edad- como los video juegos (y todo lo relativo al cyber espacio) y el manga japonés.

Esto no es antojadizo, sino que se debe a que el texto literario necesariamente se conforma a partir de ese diálogo con múltiples discursos extraliterarios o no literarios (no ficcionales) y el crítico literario no puede cerrar los ojos ante este hecho, es decir, no puede hacer caso omiso de esas relaciones que el texto literario representa y sin las cuales no podría existir.

En *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Antonio Monegal realiza una reflexión que suscribo por completo:

[...] la literatura comparada nos ayuda a ver la literatura como un fenómeno no limitado por las fronteras de las naciones o de las lenguas, ni siquiera por la división entre las artes o la distinción entre lo elevado y lo popular. Cada texto literario que se escribe o que se lee participa en un diálogo inagotable con otros textos, con otras modalidades de discurso, con otras esferas de la cultura, de la sociedad y de la experiencia humana (1999, p. 8).

Esta idea de Monegal tiene un claro antecedente en la propuesta efectuada por Henry Remak en 1961, en su artículo titulado “Literatura Comparada: su definición y función”, pues según este autor la literatura comparada no se dedica únicamente al estudio de la literatura “más allá de las fronteras de un país”, sino que también al estudio de las relaciones de la literatura con otras artes y con otras áreas del saber (citado en Vega y Carbonell, 1998).

Partiendo de esta idea expresada primeramente por Remak y luego por Monegal, es claro que la intertextualidad literaria constituye una herramienta metodológica fundamental para la literatura comparada, porque nos permite determinar cómo es que se da ese diálogo con otros textos, con otras modalidades discursivas y con otras esferas de la cultura, es decir, nos permite poner en evidencia con quiénes dialoga el texto concreto que estamos estudiando.

Inicialmente podemos definir la intertextualidad literaria como la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, literarios o no, toda vez que no imaginamos un texto aislado de la voz ajena. Ahora bien, existen dos tendencias a la hora de definir este concepto: una amplia y expansiva, según la cual todo puede ser un intertexto, y otra más restringida y estrecha, para la cual el concepto debe ser totalmente operativo, de modo que se limita a citas y alusiones. Roland Barthes y Julia Kristeva son los más claros representantes de la primera, mientras que Gerard Genette y Claudio Guillén defienden la segunda.

Barthes plantea que todo texto es un intertexto y que el texto es un tejido en el cual se entrecruzan y entremezclan las marcas de códigos, fórmulas, modelos rítmicos y fragmentos de lenguajes sociales; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, donde el origen es raramente reparable, de citas inconscientes o automáticas.

Varios autores, como Ruprecht (1983), Angenot (1983) y Riffaterre (1979) critican esta definición de Barthes, pues consideran que vuelve inoperativo el concepto de intertexto. Riffaterre acusó a Barthes de confundir el intertexto con asociaciones accidentales y azarosas según la experiencia individual, capaz de convertir el texto en un mero pretexto. Por su parte, Claudio Guillén criticó los planteamientos de Barthes y Kristeva por considerar que, por ser tan generalizadores (“todo texto se construye como un mosaico de citas” y “todo texto es un intertexto”) se vuelven autoritarios y monolíticos; además, le preocupa que por querer evitar la vaguedad y la gran cantidad de datos que generaban los estudios de fuentes e

influencias, se caiga en la misma vaguedad y en lo ilimitado, si se amplía el concepto al anonimato y la generalidad, a las convenciones anónimas y automatizadas³⁰.

Por su parte, Riffaterre en su trabajo *La producción del texto* (1979), propone un método de análisis intertextual orientado hacia la recepción y revaloriza el saber literario en la lectura y la interpretación de los textos; la práctica de la intertextualidad se debería a la participación activa del lector, a su reescritura de lo no dicho.

En su conocido libro *Palimpsestos* (1982), Genette, defensor de la postura más restrictiva en este debate sobre los límites de la intertextualidad, acuña la noción de transtextualidad y plantea que existen cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. En concreto, la intertextualidad es definida por Genette como la relación de co-presencia entre dos o más textos; esta relación puede ser totalmente explícita, como en el caso de la cita, o menos explícita, como en el caso de la alusión y del plagio.

Desde mi perspectiva, las nociones de dialogismo y polifonía acuñadas por Mijal Bajtín contribuyen a lograr un equilibrio entre estas dos posturas aparentemente antagónicas; en todo caso, el concepto de intertextualidad proviene de ambas propuestas bajtinianas.

No podemos negar que a la intertextualidad le ha costado mucho desprenderse de los viejos conceptos de “influencia” y “fuente”; tanto es así que aún se producen trabajos de crítica que desde su título incluyen alguno de estos dos términos. Sería absurdo negar la existencia de influencias, pero es necesario redimensionar esa noción (Martínez Fernández, 2001, p. 45). Así como existe una diferencia teórica y epistemológica entre obra y texto, también existe esa diferencia entre influencia e intertexto; debemos tener presente que estos términos no son sinónimos, pues representan diferentes posturas, distintas formas de conocer y sobre todo, diversos momentos históricos. Así pues, la teoría de la literatura se ha encargado de redefinir y transformar conceptos como el de “influencia” en otros que en principio son menos ambiguos y más eficaces como el de intertextualidad y el de recepción.

Para el intelectual español Juan Goytisolo, el gran escritor:

[...] es una criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su alcance, se apodera de cuanto le interesa, manipula, digiere e integra cualquier clase de materiales en la armadura o

³⁰ Cf. Martínez Fernández (2001), pp. 58-61.

ensamble de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él: un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía.

Esta cita de Goytisolo nos permite entender, desde la perspectiva del escritor, cómo es que, eventualmente, funciona la intertextualidad. Digo “eventualmente” porque, en efecto, no todo lo que un escritor ve, oye o lee y decide incluir en su texto, puede ser entendido como intertexto, pues de ser así corremos el riesgo: “[...] de solapar bajo el mismo término todo tipo de afinidades, relaciones, alusiones, reminiscencias, convenciones y tradiciones, extendiendo el concepto hasta el infinito” (Martínez Fernández, 2001, p. 75).

Cuando Bajtín habla de dialogicidad está pensando en la heteroglosia del lenguaje y uno de sus aspectos es la voz ajena o la voz marcada: la reproducción del texto ajeno en la producción de otro nuevo texto-marco. En esas voces marcadas está el origen del concepto de intertextualidad a partir de Julia Kristeva (“Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, 1967, y *Semiotiké 1: investigaciones para un semanálisis*, 1969). Para esta autora: “[...] todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (Kristeva, 1978, p. 190).

Kristeva establece las tres dimensiones del espacio textual en que se realizan las diversas operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas, es decir, las tres dimensiones en las que operan las relaciones intertextuales, a saber: “el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos anteriores (tres elementos en diálogo)” (Kristeva, 1978, pp. 189-190). Por lo tanto, para Kristeva la intertextualidad se genera tanto desde el eje horizontal o sintagmático como desde el vertical o paradigmático; en el horizontal la palabra pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y en el vertical la palabra del texto se relaciona con otras de textos anteriores o contemporáneos (eje de la selección y permutación). Kristeva plantea que la intertextualidad ocurre y funciona en un contexto histórico y sociocultural, pues tanto lectores como escritores se hallan anclados a un momento histórico en concreto y solamente desde ese lugar pueden leer y escribir.

Estos planeamientos de Kristeva resultan fundamentales para los fines de este trabajo, porque nos permiten realizar varias afirmaciones:

- 1) El escritor, mediante las operaciones de selección y permutación, es quien decide cuáles intertextos son los que intervendrán en la construcción de su texto.
- 2) Los intertextos empleados por el escritor solamente podrán ser anteriores (hipotexto) o sincrónicos (contemporáneos) al momento de producción de su texto.
- 3) El lector es el encargado de detectar la presencia de tales intertextos, y su mayor o menor capacidad para hacerlo dependerá de su competencia lectora (técnica, cultural y específica), es decir, de sus lecturas previas. Claro está que la investigación bibliográfica conducente a la elaboración de estados de la cuestión (o antecedentes), al rastreo de las pistas dejadas por lectores/investigadores anteriores, puede contribuir a disminuir los efectos causados por la falta de competencia.
- 4) Los intertextos no son las asociaciones libres o los recuerdos que suscitan el texto en el lector.
- 5) Los intertextos no son el contexto histórico del escritor.

Los intertextos pueden ser, básicamente, de dos tipos: explícitos o implícitos. Son explícitos cuando aparecen como cita gracias al empleo de recursos tan conocidos como el epígrafe, la nota al pie, la mención de un autor dentro del texto, la cursiva o las comillas. Los implícitos no aparecen marcados y su reconocimiento depende, aquí sí por completo, de la competencia del lector. Algunos intertextos implícitos son difíciles de percibir, mientras que otros calzarían más bien en la categoría de lugares comunes o tradiciones asumidas por una comunidad. Ahora bien, el hecho de que la cita sea explícita facilita el juego intertextual (otra cosa es si lo enriquece o no) y orienta hacia esa lectura cómplice o suspicaz que supone la intertextualidad (Martínez Fernández, 2001, pp. 96 y ss.).

Por otra parte, las citas concretas o específicas no necesariamente van a tener un carácter literal, es decir, muchas veces se incorporan con modificaciones de los componentes literales; en todo caso, como bien apunta Graciela Reyes (1995, p. 24, citada en Martínez Fernández, 2001): “Toda cita directa, incluso la más literal, es un simulacro, una imagen hecha a semejanza de otra cosa, nunca completamente igual a su modelo. Solo por desplazarse de contexto, el texto citado se altera irremediablemente”.

Esas “reelaboraciones” producen diversas alteraciones debidas a una o varias de las cuatro operaciones lógicas que contemplaba la vieja retórica: 1) por permutación o alteración del orden de los elementos lingüísticos; 2) por supresión u omisión; 3) por sustitución; 4) por ampliación o adición de elementos lingüísticos nuevos” (Martínez Fernández, 2001, p. 105).

Ahora bien, cuando realizamos un trabajo de búsqueda de intertextos debemos decidir si vamos a tomar en cuenta únicamente los literarios o si también incluiremos los exoliterarios. En mi opinión, es necesario incluir ambos, aunque esto implique un mayor esfuerzo por parte del lector y una mayor competencia de este; muchas veces incluso esto puede generar la realización de investigaciones interdisciplinarias, en las cuales, además del crítico literario, participen críticos de cine, de artes visuales, etc. Como dijimos páginas atrás, el texto literario se construye a partir de la relación con muy diversos discursos y prácticas significantes, por eso sería limitante y restrictivo rastrear solo los intertextos literarios.

Así pues, gracias a este proceso de búsqueda de intertextos, el crítico literario (y digo el crítico literario porque esto generalmente no lo hace un lector común) puede establecer con claridad y contundencia relaciones entre el texto A (el corpus) y el texto B (los intertextos de ese texto A); es aquí cuando la intertextualidad puede convertirse en una útil herramienta metodológica para la literatura comparada, pues a partir de la identificación de los diversos intertextos, el lector/crítico puede plantear análisis comparativos. Para lograr esto, el lector ha de elegir una de las relaciones intertextuales detectadas y profundizar en ella, con ayuda de la aproximación teórica pertinente y de la elección de un eje temático de análisis.

Muchas veces el lector es capaz de detectar una gran cantidad de intertextos, ya sean implícitos o explícitos, y esto le genera un grave problema de economía, pues no es posible seguir el rastro de todas esas relaciones intertextuales encontradas. En estos casos, lo más conveniente es que el investigador establezca una suerte de jerarquía de los intertextos, con el fin de que profundice únicamente en el análisis de aquellos que resultan más relevantes para la conformación del texto A, es decir, aquellos sin los cuales muy posiblemente este texto no existiría tal y como lo conocemos.

Debo decir que esta propuesta que hago contradice por completo el planteamiento de autores como Jacques Derrida, quien sugiere rastrear las huellas y los injertos entrando en el texto por medio de

un elemento en apariencia marginal (una nota al pie, una frase aislada), con el fin de deconstruir desde adentro la lógica interna del texto en cuestión. Sin embargo, aunque considero fundamental la deconstrucción de la metafísica de la presencia que realiza Derrida y su crítica a la lógica binaria en que se funda todo el pensamiento occidental, su propuesta de lectura, estando ya ante un texto, puede resultar poco fructífera.

Quizá esté de más señalar, pero de todos modos lo haré, que una de las limitaciones del empleo de la intertextualidad como herramienta metodológica en la literatura comparada consiste en la restricción temporal que se impone, pues no es posible establecer comparaciones con textos literarios u otras prácticas significantes producidas con posterioridad al texto A.

En todo caso, ya sea que se eche mano de la intertextualidad o no, al realizar una investigación de literatura comparada, muchas veces la puerta de entrada para plantear una comparación es la complicidad temática entre un texto y otro, es decir, que el punto de arranque de muchas comparaciones es la existencia de un tema en común, que el lector/investigador detecta al acercarse a ambos textos.

Queda, pues, planteada esta propuesta conducente a hacer de la intertextualidad una herramienta metodológica para la realización de investigaciones pertinentes en el ámbito de la literatura comparada.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1967). "La palabra, el diálogo y la novela".
- Bernheimer, C. (1995). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Bhabha, H. (2004). *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- Culler, J. (1995). «Comparative Literature, at last!». En C. Bernheimer (ed.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 119-121). Baltimore: John Hopkins University Press.
- Culler, J. (1999). «What is Cultural Studies?». En M. Bal (ed.). *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation* (pp. 335-347). Stanford: Stanford University Press.
- Even-Zohar, I. (1999). «La literatura como bienes y como herramientas». En A. Monegal, E. Bou y D. Villanueva (ed.). *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén* (pp. 27-36). Madrid: Castalia.
- Gnisci, A. (ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- González, A. I. (2010). "Literatura comparada y estudios culturales: perspectivas e intersecciones a través del multiculturalismo". 452°F. *Revista Electrónica de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3, 29-52. <http://www.452f.com/index.php/es/atenea-isabel-gonzalez.html> [Consulta: 15/03/2014].

- González Álvarez, C. (2003). "La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas". *Lenguaje y textos*, 21, 115-127.
- Kristeva, J. (1978). *Semiotiké 1: investigaciones para un semanálisis*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Martínez Fernández, J.E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Monegal, A. (2006). «La Literatura Comparada en tiempos de revolución». En VV.AA. (comp.). *Mil Seiscientos Dieciséis* (vol. XI, pp. 279-288). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Monegal, A. y Bou, E. (1999). «Literatura sin fronteras». En A. Monegal, E. Bou y D. Villanueva (ed.). *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén* (pp. 7-11). Madrid: Castalia.
- Pratt, M. L. (1995). «Comparative Literature and Global Citizenship». En C. Bernheimer (ed.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 58-65). Baltimore: John Hopkins University Press.
- Riffaterre, M. (1979). *La production du texte*. París: Seuil.
- Riffaterre, M. (1995). «On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies». En C. Bernheimer (ed.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 66-73). Baltimore: John Hopkins University Press.
- Said, E. (2004). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Vega Ramos, M. J. (2003). *Imperios de papel: introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Editorial Crítica.

PARTE II
EN TORNO A LA TRADUCTOLOGÍA

Capítulo 6. Aspectos de una traducción en verso de Sófocles

JORGE BRENES MORALES

Es cierto que las traducciones en verso no son frecuentes en castellano. Cuando, además, el punto de partida está en griego, se considera que mucho al traducir debe perderse, invocando sin más lo sintético como aporía para una lengua analítica, renegando de las obligaciones métricas y allanándose a la común paradoja conyugal de cometer infidelidad por andar buscando la fidelidad³¹. Por estas vías el resultado siempre viene siendo el mismo: dar al lector prosa por verso. Lo primero, pues, que se debe revisar es el privilegio de la prosa y ponderar si de verdad resulta incontestable al traducir textos que originalmente están en verso. Si se opina que decir algo importa tanto como la manera de decirlo, se nota de inmediato que el verso no ha puesto menos énfasis que la prosa en lo que dice, pero sí uno mayor en la manera de decirlo. Por lo tanto, al descuidar de entrada las formalidades constitutivas del verso, aunque varíen de una lengua a otra, la traducción perderá ya demasiado sin siquiera haberla comenzado.

Sentado así el principio de que al verso la traducción ha de responder con el verso, pasamos al punto de cómo elegir en nuestra lengua uno adecuado para traducir tragedia griega. A este respecto puede servir como criterio la siguiente idea de Aristóteles (yo mismo me he servido de ella con ese fin al traducir *Antígona*): que la tragedia se relaciona con Homero y guarda analogía con la épica³². Esto

³¹ Tal vez al traductor le venga de la filología, donde históricamente se ha procurado establecer y fijar el llamado “texto original”, la idea de que debe ser fiel en la traducción al texto que traduce. Para la filología como ámbito de bodas basta con remitirse a la alegoría general del libro *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Capella, 1836).

³² *Poética*, 1448b34-1449a2. En este pasaje, Aristóteles hace corresponder, por un lado, la tragedia con la *Iliada* y la *Odisea*; por otro, la comedia con el *Margites*.

conduce al alejandrino dactílico, verso que en castellano claramente ha gozado de preferencia para la épica. Por ser un verso grave, la seriedad de la tragedia se ve en principio asegurada; por ser un verso solemne, la excelencia de la elocución parece inevitable; por ser un verso lo suficientemente extenso (catorce sílabas con hemistiquio) existe buen margen de maniobra ante lo sintético del griego. Ilustremos tales ventajas con palabras de Antígona a su hermana, precisamente tres versos a partir del 95: “Antes deja que incluso mi funesto designio / eso sufra terrible: porque nada no tanto / sufriré, como muerte obtener imperfecta”³³.

Gravedad, solemnidad y la concisión requerida para verter tres versos de Sófocles precisamente en tres versos. En efecto, al principio indicado de responder al verso con verso podemos añadir que con igual número de versos. Pero vale hacer la siguiente aclaración: no siempre, aunque debe procurarse siempre, la sustancia de un solo verso puede trasladarse a solo un verso. Si el verso toma, por ejemplo, medio verso más al traducirlo, uno debe aprender a valerse de potencias sintéticas en castellano con tal de recuperar la paridad de los versos inmediatamente. Y a fuerza de aprenderlo, también sucede a veces lo contrario: que se traslade un verso en medio verso, que verso y medio se consigan en nada más un verso. Es seguro que el traductor, si se entrega por completo a esta gimnasia, no tendrá ocasión de incurrir en palabrería³⁴.

Una tragedia griega, desde luego, es un objeto verbal completamente artificioso. En lo que se refiere al verso, lo posee de variados tipos y medidas, y hay también ese otro dialecto, el dórico, en que se pronuncia el coro. A dicha variedad métrica, tratándose concretamente del canto coral y siempre que los versos en griego se acorten, puede responder la traducción con variedades dactílicas de menor medida que el alejandrino (he preferido en *Antígona* los versos de

³³ Este y los demás pasajes de *Antígona* citados corresponden a mi versión inédita del texto.

³⁴ El peligro de locuacidad también existe al pasar de prosa a prosa, como deja ver Julián Marías refiriéndose a traducciones de la *Política* de Aristóteles y después de haber señalado que la concisión suele ser buen criterio de traducción: “El primer párrafo de la *Política* tiene en griego 55 palabras; en la versión de Jowett, 72; Barker necesita 112, y todavía añade 10 más entre corchetes; Azcárate, 93; nuestra traducción no emplea más que 66. Creo que esta proporción se mantiene aproximadamente a lo largo de todo el texto, y que esa concisión, lejos de restar claridad al texto, la aumenta” (Aristóteles, 2005, p. LXVII).

diez y doce sílabas). Pero esta propagación de lo dactílico no logra transmitir el efecto que produce la diglosia ático-dórica propia de las tragedias. Tal efecto no es, por cierto, de arcaísmo: el ático y el dórico, dialectos contemporáneos también en el siglo donde floreció la tragedia, incluso se volverán enemigos cuando se enfrenten Atenas y Esparta en la guerra del Peloponeso. Y aunque el enfoque habitual de la historia, centrado demasiado en Atenas, exagera con Esparta, bien sabemos por Píndaro que en el siglo V era culturalmente peor proceder de Tebas (o de cualquier otra parte de Beocia) que de la propia Esparta³⁵. Esto significa que el efecto de la diglosia ático-dórica tampoco es de superioridad cultural. Es más: los dorios figuran entre los posibles inventores de la tragedia³⁶; de no ser cierto que la inventaron, su intervención en el desarrollo y perfeccionamiento de los coros fue tal que luego pareció imposible no escribirlos en dórico, como ocurrió con Píndaro, que era de Beocia, y con los de la tragedia ática. El artificio verbal sale a relucir si se considera que los personajes de *Antígona*, todos tebanos, se expresan en dórico o en ático. ¿Cómo dar entonces cuenta en una traducción de esta diglosia? He aquí un principio que tal vez pueda guiar a una solución: también la poética produce dialectos³⁷. Según esto, podría reservarse un dialecto poético para la traducción de los coros y otro para el resto de la traducción. Si bien poner en práctica esta solución exige numen, destreza y fuerza barrocos, he logrado verter los coros o en estrofas con versos en medidas dactílicas menores que la del alejandrino o en estrofas donde las mezclo con esta.

Sirva la evocación del barroco para hacer ahora referencia a la escritura de Sófocles. A este respecto conviene tener presente ante todo que no se trata de una escritura homogénea, como podría pensarse por culpa de las traducciones habituales que, hasta donde he podido constatar, sí consuman una escritura homogénea, dejando la impresión de que no existen mayores diferencias de estilo entre las tragedias de Sófocles, o entre las tragedias de Esquilo, las de Sófocles y las de Eurípides. La escritura homogénea es por cierto un error de traducción. En el caso de Sófocles ha bastado con tan solo las siete tragedias conservadas y algunos testimonios antiguos, como

³⁵ Cf. Píndaro, *Olímpicas*, VI 90.

³⁶ Aristóteles no dice quiénes son esos dorios al indicar que reclaman para sí la tragedia; señala sólo que se trata de algunos del Peloponeso (*Poética*, 1448a35).

³⁷ Cómo la llamada *lengua de Homero*, que sería un dialecto poético del griego, o en castellano la *lengua de Góngora*.

el de Plutarco³⁸, para percibir que su escritura en griego pasó por al menos tres momentos bien diferenciados: en los dos primeros dominó el juego con Esquilo hasta sus últimas consecuencias; en el tercero, la obscuridad no siempre disfrazada de sencillez³⁹. Dejar de tener a Esquilo en el horizonte se acompañó en Sófocles con el gesto de abandonar la unidad temática de las tragedias presentadas a concurso (*Antígona*, por ejemplo, no hizo trilogía con *Edipo Rey* y *Edipo en Colona*). Las tragedias pertenecientes al período de obscuridad (como *Antígona*) fueron las que dieron a Sófocles, ya entre sus contemporáneos, la fama de poeta enigmático.

Veamos ahora, para profundizar en el tema de la obscuridad, estos versos, a partir del 1240, con que un mensajero termina de comunicar la muerte de Hemón y Antígona: “Y ya un muerto se tiende junto a un muerto logrando / tristemente las bodas en mansiones de Hades, / tras mostrar a los hombres cuánto el daño más grande / es la falta de juicio que se tiende a su lado”.

Para ver de lo que Sófocles es capaz, pensemos por un momento en el “*se tiende*” del primer verso (*keitai*) y en el “*se tiende a su lado*” del cuarto verso (*proskeitai*), y preguntémonos por qué Sófocles utiliza prácticamente el mismo término. Como sabrán, el matrimonio de Hemón y Antígona no se llevará a cabo mientras la vida los separe, sino más bien hasta que la muerte los una, y Sófocles insiste en esta idea de tenderse uno al lado del otro para que nos sea imposible evitar la comparación entre un matrimonio de muertos y algo que sucede comúnmente entre los vivos: incurrir en la insensatez. Y entonces, pareciera querer decirnos Sófocles, así como es posible la unión de un muerto con otro, también estando vivos se nos puede meter la muerte en la cama reclamando bodas. A eso equivaldría mostrarnos insensatos.

³⁸ *Scripta Moralia*, 79B.

³⁹ El mencionado pasaje de Plutarco mete a los traductores en dificultades que, hasta donde sé, no han podido superar. En griego jugar (*paizein*) se dice aludiendo a la actividad propia del niño (*pais*), y *diapaizein*, el verbo puesto por Plutarco en boca de Sófocles para referirse a los dos primeros momentos de su escritura, significa mantenerse jugando hasta el fin, hasta agotar las posibilidades del juego con Esquilo en cuanto al énfasis majestuoso (primer período) y a la construcción áspera, dura, pero sujeta por completo a la técnica de la tragedia (segundo período); en tercer lugar, a Sófocles le interesó transformar (*metaballein*) la forma de la elocución. Como el énfasis y la construcción también son aspectos formales, se concluye sin mayor dificultad que Sófocles siempre estuvo preocupado por la forma.

En verdad parece que este asunto de la obscuridad no se suele plantear bien. A veces llamamos obscuro a lo que no entendemos de inmediato, pero luego, cuando al fin lo comprendemos, más bien resulta claro (sea porque releímos; sea porque dejamos pasar tiempo y adquirimos de algún modo la competencia que faltaba; sea porque indagamos en un comentario; sea porque alguien acudió con una explicación). La obscuridad tampoco es objetable por sí misma: esta no puso en entredicho la reputación de Sófocles⁴⁰, Aristóteles la defendió⁴¹, el barroco la cultivó⁴² y en el siglo XX incluso se la teorizó con vehemencia⁴³. Todo aquello que dentro de la lengua, por comportar obscuridad, aparta de lo usual, en griego se denomina cosa extranjera, *xenikon*. Si he dicho “*dentro de la lengua*” es para no perder de vista que se apunta a lo extranjero no externo. Los grandes poetas, empezando por Homero, son aquellos que, sin salirse de la lengua, han encontrado modos extranjeros de hablar⁴⁴. Como consecuencia, la traducción de la poesía de ningún modo puede ser castiza; el solo hecho de pretenderlo constituye un ejercicio de xenofobia, temiendo el traductor por su lengua lo que el poeta jamás temió por la suya.

Hechas estas breves acotaciones sobre la obscuridad, motivadas por la expresión del enigma en Sófocles, volvamos al tema de la muerte, pero teniendo ahora presente este asunto de los modos extranjeros de expresarse que el poeta puede suscitar a lo interno de la lengua. Para referirse a la muerte, Sófocles usa la palabra tálamo,

40 “*Like his own Oedipus at Colonus he died an easy and tranquil death, favoured by the gods, full of years and glory.*” (Blaydes, 1859, p. vii)

41 Junto a la metáfora (*Poética*, 1458a22-26; 1459a4-7).

42 Hasta tal punto que el culteranismo, entre las acusaciones contemporáneas y posteriores en su contra, cuenta con la de ser un movimiento dominado por la obscuridad.

43 Por parte del formalismo ruso, apoyándose en Aristóteles, como en este pasaje de Shklovski: “Según Aristóteles, la lengua poética debe tener un carácter extraño, sorprendente. De hecho, suele ser una lengua extranjera: el sumerio para los asirios, el latín en Europa medieval, los arabismos en los persas, el viejo búlgaro como base del ruso literario; o una lengua desarrollada al lado de la lengua literaria, como en el caso de la lengua de las canciones populares” (El arte como artificio, en Todorov, 2004, p. 69) Nótese que Shklovski pasa un poco apresuradamente a las lenguas extranjeras, sin percatarse de que Aristóteles no está hablando de lo extranjero como algo externo a la lengua, pues las metáforas y demás palabras extrañas a que alude no están sino en griego y tienen como fin, precisamente, alejar de lo usual y lo vulgar, es decir, de lo popular.

44 Esto es válido además para Sófocles, a quien se dio el nombre de *Homero de la tragedia*, y para Góngora, conocido también como *Homero español*.

pero se cuida bien de añadir *pankoites*. ¿Qué es el tálamo *pankoites*? El momento de la muerte concebido como lecho nupcial del que nadie podrá escaparse; en esa cama, que es la muerte, se acuestan con todos. Escuchemos cómo lo dice el coro en *Antígona*, a partir del verso 801: “Pero ahora yo mismo ya de pautas me alejo / al mirar estas cosas, y no puedo las fuentes / contener más del llanto cuando el tálamo veo / en que viene la muerte a acostarse con todos, / y que Antígona logra”.

En esta traducción me tomé la libertad de enfatizar la muerte, de la cual no hay mención en el correspondiente verso griego, aprovechando que contaba con el espacio entero de un verso para traducir la palabra *pankoites*. Aplicada, entonces, al tálamo, significa “*en que viene la muerte a acostarse con todos*”. De cualquier forma, el énfasis de la muerte se verá confirmado a partir del verso 806 con la inmediata intervención donde Antígona, por haber escuchado al coro o por misteriosa coincidencia con él, llamará *pankoites* al dios Hades:

Pueden verme, habitantes de la tierra paterna,
 por la senda marchando
 que al final siempre viene,
 y del sol contemplando ya la luz declinante
 que jamás vuelve a verse:
 es que viva el dios Hades, que con todos se acuesta
 cuando viene la muerte,
 a la orilla me lleva
 de Aqueronte y no tengo himeneos y a nadie
 que nupcial himno cante,
 sin embargo, las nupcias obtendré en Aqueronte.

Nada impide mostrar en seguida de qué forma estos modos extranjeros de expresión hallados por Sófocles en griego pasaron en inglés a la lengua de Shakespeare, precisamente cuando Julieta parece estar muerta y su padre, en la quinta escena del acto cuarto, lo lamenta de este modo ante Paris:

Oh, son, the night before thy wedding day
 Hath Death lain with thy wife. There she lies,
 Flower as she was, deflowered by him.
 Death is my son-in-law, Death is my heir;
 My daughter he hath wedded. I will die,
 And leave him all; life, living, all is Death's.
 (Shakespeare, 2007, p. 197)

Como puede verse, la palabra *Death* en este pasaje es masculina, y podemos echarlo todo a perder si la traducimos poniendo en su lugar el término *Muerte*. Al saber que Shakespeare no es ajeno en sus obras a la invocación de dioses griegos, pero teniendo el cuidado de abandonar la moda latinizante de su tiempo con el nombre de estos dioses, la traducción del pasaje, ahora en alejandrinos trocaicos, reclama al dios Hades y se resuelve también como ilustración de lo que a partir de Sófocles se viene señalando:

La noche, oh hijo, antes del día de tu boda
 ha Hades con tu esposa yacido. Allí ella yace,
 flor tanta como ha sido, por él su flor perdida.
 Es Hades ya mi yerno, es Hades mi heredero;
 mi hija ha desposado. Yo he de morir, y todo
 a él dejo; vida, casa, es todo ya de Hades.

Hasta tal punto la muerte es tema trágico, que algo parece faltar a la tragedia si no lo remueve de algún modo. Y así, cuando el coro de *Antígona* celebra la astucia del ser humano, ser terrible y lleno de artificios ante cualquier circunstancia, a su vez manifiesta, a partir del verso 360, que tan sólo de la muerte no conseguirá escaparse: “A marchar sin pericia contra nada se apresta; / solamente la fuga / que lo libre de Hades no podrá procurarse”.

Y este total desconuelo tocará su punto más alto en la expresión *dyskathartos Haidou limen*, dicha por Creonte cuando se entera de la muerte de su esposa; la expresión forma parte del verso 1284 y tiene, sin exagerar, fuerza como para refrescar el debate teórico en torno a la catarsis, cuya función sobre las pasiones la venimos dando por sentada debido a la forma en que Aristóteles se pronunció al respecto⁴⁵, pero que en este verso asombroso ha quedado en suspenso y como detenida ante la muerte, ahora llamada puerto *dyskathartos*, es decir, que no admite catarsis, por tratarse del puerto de Hades.

Ya hice referencia a la escritura doria de la poesía coral, a su convivencia en las tragedias con la escritura ática y a la necesidad de usar dialectos poéticos diferenciados para efectuar la traducción. Ahora es preciso añadir que las intervenciones del coro, cuando se va de un episodio a otro, son complejos y extensos trozos de poesía relacionados siempre con las desdichas de la trama. En el ejemplo que sigue, del verso 582 al 591 de *Antígona*, el tremendo golpe dado por los dioses a un linaje se compara primero con la ondulación

⁴⁵ *Poética*, 1449b27.

amenazadora de un reptil y después con el movimiento de las olas que, agitándose por la tormenta, sacan de sí oscuridad y arena ensangrentada, mientras las costas se lamentan, anegadas a pesar de ser prominentes:

Dichosos aquellos que males su vida
aún no ha probado. A quienes los dioses
sacudan la casa, ninguna desdicha
faltara que, en contra de mucha progenie,
se mueva cual sierpe: de igual modo a causa
de vientos marinos, contrarios y tracios,
las olas agitan del fondo tinieblas,
de abajo remueven arena sangrienta,
herida por vientos, y costas muy altas,
revueltas por agua, gimiendo resuenan.

A este tipo de complejidad suele añadirse la del mito, como en lo referente a la desgracia de Plexipo y Pandión, los hijos de Fineo, rey de Tracia, con su primera esposa, Cleopatra, hija de Bóreas, dios del viento norte, a la que Fineo repudió para casarse con Idea. ¿Quién clavó en los ojos de los hijos lanzaderas, como Edipo en los suyos el prendedor de su madre? La siguiente estrofa, a partir del verso 966, permite descartar al padre, pero no saber si la esposa responsable del crimen fue la madre o la madrastra:

Por el mar duplicado de las rocas Cianeas,
en bosfóreas costas, Salmideso se encuentra,
un poblado de tracios, enemigo de extraños,
donde pudo ver Ares,
protector de la polis,
ciega herida maldita
que cegó a los dos hijos de Fineo por medio
de una esposa salvaje.
En los ojos redondos, que reclaman venganza,
ellos fueron por manos sanguinarias heridos
y con bordes agudos, lanzaderas usando.

En este texto de Sófocles, Fineo no fue quien cegó a sus hijos; pero en otras fuentes míticas él quedó ciego como castigo de los dioses y honró así sus propias dotes adivinatorias. Para seguir con el juego de Sófocles no se requiere saber quién es la *esposa salvaje*, si Cleopatra o Idea, si la madre o la madrastra, sino sólo que los hijos fueron acusados de propasarse con ella. Y entonces Sófocles, al no decir a propósito el nombre de la esposa, pone ante todos también el tema del incesto.

La antístrofa que viene de inmediato, a partir del verso 977, comienza con la indicación de un lamento que parece más apropiado al ciclo tebano que a un mito tracio. Desgarrados por las sombras, los hijos de Fineo deploran que su madre, por casarse con su padre, echara a perder su descendencia: “Y lloraban a causa de aflicción triste en vano, / consumiéndose tristes, por tener nacimiento / malogrado debido a la unión de su madre”.

Aquí la palabra estremecedora es *nacimiento*, pero en griego; me refiero al término *gonan*. Y esta palabra, como bien puede sospecharse, forma parte de un nombre, precisamente el de Antígona, que significa *la que ocupa el lugar de la madre*, y a quien el coro realmente está comparando con Cleopatra, cuyo nombre significa *gloria del padre*. El resto de la antístrofa está dedicado a los antecedentes divinos de Cleopatra (hija de Bóreas y nieta, por su madre, de Erecteo), pero para lamentar que ni aun con tales antecedentes ella pudo librarse del infortunio:

Sin embargo, ella tuvo,
 por un lado, semilla
 primordial de Erecteidas;
 por el otro, de dioses hija crióse, de Bóreas,
 en lejanas cavernas y tormentas paternas,
 cual veloz corcel sobre
 cumbre helada de un monte. Pero Moiras longevas
 igualmente en su contra ejercieron violencia.

La comparación de Antígona con Cleopatra en la tragedia se encuentra precedida por la que Antígona realiza de sí misma con Níobe, la desdichada hija de Tántalo que perdió a sus hijos y fue convertida en roca, según se observa casi ciento cincuenta versos atrás, a partir del 823. Ante dicha comparación el coro señala que Níobe, a diferencia de Antígona, provenía de dioses y era divina. Esto es tomado a mal por Antígona, pues en su turbación cree que el coro se está burlando de ella. Pero ahora, a partir del verso 966, la comparación de Antígona con Cleopatra muestra el sentido que tenían las palabras del coro ante la comparación de Antígona con Níobe: el infortunio tampoco retrocede ante quienes poseen ascendencia divina. Y todo esto, además, inscrito en el mito de Fineo, el ciego vaticinador tracio, y como dando a entender que también el coro cuenta con dotes proféticas, pues al terminar de referirse a este mito quien ingresa es un hombre ciego, Tiresias, el mayor adivino de la antigüedad.

Resulta claro que las intervenciones del coro en una tragedia no se limitan a la mera solución de asuntos prácticos, entre ellos, por ejemplo, permitir que los actores puedan cambiar de personaje o dar la impresión de que pasó el tiempo necesario a la realización de ciertos eventos; también puede verse que, como recurso del coro, el mito no es un adorno que se invoca para cambiar de episodio, al lado de la música y la danza. Por el contrario, dichas intervenciones se relacionan rigurosamente con el fondo de los padecimientos y en ellas el mito aparece como cauce de tal relación.

Traducir una tragedia (y tal vez no sólo una tragedia) es cuidar la *lexis* en dos lenguas; cuidar la *lexis* es comprender la fuerza que alcanzaron las palabras en el punto de partida y no perderla de vista en la versión. ¿Qué significa, entonces, *lexis*? El término es griego y se refiere a la manera de decir las cosas, aspecto al que la poesía, como indiqué casi al inicio de estas consideraciones, ha prestado más atención que la prosa o, si se prefiere, un mayor cuidado. Aristóteles, por su parte, definió la *lexis* como *hermeneia*⁴⁶, término técnico que a su vez significa traducción y se sitúa con plenitud en el ámbito de Hermes, dios del lenguaje⁴⁷. Para ver cómo interviene el dios en estos asuntos, tenemos a mano un verso de Sófocles, el 397 de *Antígona*, cuya traducción es al mismo tiempo una invocación del dios, debido a que en este verso aparece la expresión *thourmaion*, donde se han fundido las palabras *to hermaion* para referirse al hallazgo que proviene de Hermes. Y entonces, lo que el guardián que viene con Antígona dice (un guardián relacionado con la traducción) no es que el hallazgo fue suyo, sino que Hermes lo hizo suyo.

⁴⁶ *Poética*, 1450b14.

⁴⁷ El nexo de *hermeneia* con el dios no requiere aprobación de la ciencia. Para Heidegger este otro vínculo, el de Hermes y hermenéutica, responde a “un juego del pensamiento que obliga más que el rigor de la ciencia” (2002: 91). Pero sucede que dicho rigor en realidad no sabe de dónde vienen *hermeneia* y *hermeneutikos*, pues, como ya ha declarado Chantraine, se trata de términos técnicos cuya etimología se desconoce (1999, p. 373); en cuanto a la del dios, Chantraine reconoce la relación con hermenéutica establecida por Bosshardt como una tentación que no puede refutar (1999, p. 374).

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (2005). *Política*. Madrid: CEPC.
- . (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. Blaydes, F. (1859). *Sophocles, with english notes*. Vol I. London: Gilbert and Rivington.
- Budelmann, F. (2000). *The Language of Sophocles*. New York: Cambridge.
- Burton, R. (1980). *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. London: Oxford.
- Campbell, L. (1904). *Tragic Drama in Aeschylus, Sophocles and Shakespeare*. London: Smith, Elder & CO.
- Capella, M. (1836). *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Francofurti ad Moenum: Varrentrapp.
- Chantraine, P. (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- Donaldson, J. (1841). *Pindar's Epinician or Triumphal Odes*. London: Cambridge.
- D'Ooge, M. (1888). *Sophocles. Antigone*. Boston: Ginn & Company.
- Ellendt, F. (1872). *Lexicon Sophocleum*. Berolini: Borntraeger.
- Heidegger, M. (2002). *De camino al habla*. Barcelona: del Serbal.
- Moseley, W. (1847). *The Quantity and Music of the Greek Chorus*. London: Oxford.
- Newmark, P. (2004). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Plutarco (1868). *Scripta Moralia*. Paris: Didot.
- Shakespeare, W. (2007). *Romeo and Juliet*. New York: Bantam.
- Todorov, T. (2004). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles. An interpretation*. United Kingdom: Cambridge.

Capítulo 7. A Foreignizing Translation of *Urbanoscopio*, a Costa Rican Subversive Microfiction Collection by Fernando Contreras Castro

LORENA ZÚÑIGA ALVARADO

After the urbanistic crisis that broke out in San José in the 1990's (MEP-ICER, 2016, p. 43), national authors, like Fernando Contreras Castro, started questioning concepts of the past, present, and future of Costa Rica in their works. Until not long ago, San José was considered a political and social progress center, where organizations and volunteers from around the world found a vast number of opportunities to empower underprivileged populations in community service projects. Taking this into consideration I decided to create a hypothetical situation that allowed me to immerse these travelers into San José's social reality through its literature before initiating their program. Volunteers would be given a culturally-didactic reading (Fernando Contrera's translated version of *Urbanoscopio*). With this text they would learn the name of places, people, cultural concepts, ideologies, and ways of living; more precisely, the words and phrases Costa Ricans use. I believe volunteers traveling to Costa Rica need a deeper understanding of the communities and people they were going to work with; understand the problems, language, and not only the "*Pura Vida Costa Rica*" catch phrase they are sold. More than a didactic text I saw Contrera's translation as an opportunity to promote a deeper understanding of developing countries, global citizenship, and intercultural competency.

The culturally- specific nature of the passage, based on San José's urban decay, and the problem of transferring *Costarriqueñismos*,

style, transferring humor, proper nouns, and culture obliges a carefully considered translation strategy. The translation of this Costa Rican work allows for Venuti's theories to be explored in the Translation Studies field.

Translation theorist and historian, Lawrence Venuti, has been a source of debate among critics. His main objective has been to demonstrate the central importance of the translator and make him or her a visible presence in the text. My translation followed Venuti's recommendation of 'sending the reader abroad' by including a raw Costa Rican translation while applying a foreignizing method. I consequently become a visible translator as I enable the reader to learn and appreciate a new and foreign culture. I tried to produce a translation that can resist cultural dominance and restrain the traditional domestication that happens in translations that allow foreign influences to infiltrate the text.

My version of *Urbanoscopio* takes an 'experimental' form where I reinvent fluency, work with humor, tone and voice registers, and create new conditions of readability. Translating Contreras' microfiction collection⁴⁸ presented many challenges as I preserved the 'Spanishness' of names, as well as specific Costa Rican language and cultural characteristics. I also included explanations in my degree of 'violence'. Most importantly, I tried to be as coherent and homogenous as possible in the solutions and strategies throughout the text.

1. Explanations

According to Arduini and Hodgson, books that appeal to a mass market and call for fluent translations have no glossaries, footnotes, or explanations of the socio-historical background (2007, p. 84). Moreover, they even raise the question of commercial publishing houses wanting to accept these foreignizing translations (Arduini and Hodgson, 2007, p. 84). Nonetheless, I opted to take the risk of enhancing the 'Spanishness' of the text, or in Venuti's terms, foreignizing Contreras' TT with short explanations.

I added a context dependent explanation to the story *Pintaparedes* which mentions the national hero Juan Santamaría (TT, pp.

⁴⁸ *Urbanoscopio* is a microfiction collection of 52 stories. The stories were translated in the author's intended order, however, not all 52 stories fit the 9,000-translation word requirement, so making sure that the translated stories fit the translation's scope, only 38 were included.

768-769). In *¡Saludos, noble bandera!* the text implies another well-known Costa Rican, so I explained that it refers to NASA's Franklin Chang. In *Disí* I clarified that the confetti on the street happens every December to celebrate the *Avenidazo* Christmas celebration (TT, pp. 883-884). In that same story, the grandfather kisses the grandson on the cheek, to which I clarified that it is a common cultural gesture for Costa Rican men (TT, pp. 856-859). To explain that traffic jams are very common in the city (TT, pp. 1047-1049), I only added the word 'usual', to elude lengthy explanations. In *Los del parque* I explain that it is a cultural habit to carry spare coins for the beggars who ask for money at the car stop lights (TT, pp. 1061-1062). Lastly, I left the title *¡Saludos, noble bandera!* in Spanish but explain that those are the lyrics to the national flag's hymn. Moreover, all my explanations carry Contreras' 'urban-learned voice' throughout.

Nonetheless, there were instances with words like *tramo* (TT, p. 1373), *doña* (TT, p. 1450), *playo* (TT, p. 904), *mamá* (TT, p. 1354), *amorcita* (TT, p. 1357) or the exclamation *carajo* (TT, p. 223) where no explanation was offered. Instead, I invite the reader to decipher these terms. However, leaving these terms in Spanish provide the text with a foreignized cultural essence. While there were a few of these linguistic contrasts, without explanations, they did not present serious difficulties that prevent a global reception of the text. On the one hand, the context allows deduction from the unknown meanings, on the other, the novel transcends the narrow geographical limits in which the events take place.

2. Transferring tone and voice register

Urbanoscopio presents an omniscient narrator with a humanistic vision over the characters' fate. (Caña, 2016, p. 45). On the one hand, the narrator's 'urban voice', a 'learned narrator' with an academic formation is heard. On the other, the voice of the 'urban marginal voice' of San José city speaks. This second voice registers the idiomatic expressions of the characters (Caña, 2016, p. 44). The 'learned narrator' is recurrently contrasted with the 'uneducated narrator' throughout the text. For example, when the pigeons in *Socios a partes iguales* are hypothetically finding the park's requirements in a *conditio-sine-qua-non*, or in Latin 'something absolutely essential' (Merriam-Webster, 2017), Contreras unveils a sophisticated speaker. Even as he narrates that they 'start operating one of those symbiotic

relationships that scientists fall short of explaining' (TT, pp. 1770-1774), he emphasizes the contrast between speakers. Contreras also reveals the 'learned narrator' by fashioning new terms. The title *Urbanoscopio* is a blend of the terms 'urban' and 'kaleidoscope' which I translated into 'Urbanscope'. The other fictitious word is 'senectario', which appears in two stories. This word is a combination of 'senil' and 'leprosarium' and which I translated into 'senectarium'. The narrator disguises himself in a sophisticated voice which drastically contrasts its opposite. The 'marginal voice' speaks as the mom shouts out *Carajo!* [BT: damn it] in *Centauro*. Also, in *Noticia Incompleta*, the juvenile delinquent uses an 'urban marginal' register as he tells his victim '*usté nuentiende*'. Another example is the prisoner in *El lago de los cisnes* telling the news lady: *¿Usté sabe por qué es que estoy yo aquí?* In both cases, the speakers flawed grammatical structure contrasts with the ladies they are speaking to. These discursive strategies highlight both the 'learned' and 'marginal' language features the volunteers will encounter in the Costa Rican urban society.

3. Transferring humor

Maher states that the close links between humor, identity, and culture make the translation of humor a notorious and difficult undertaking (2008, p. 141).

Contreras uses misspelled words to create humor as his narrative style. According to Ferré, in undermining the meaning of words through humor, Latin Americans bring out their personality (Ferré 2008: 43). For example, the words *porqueeee* (ST, p. 1139) [BT: because] *sorpreeeesa* (TT, p. 1251) [BT: surprise], and *flaaaaco* (ST, p. 1048) [BT: skinny] have extra letters in their spelling to recreate the 'uneducated narrator' with a twist of humor and 'Latin enthusiasm'. McDonald's, the fast food restaurant, is spelled as *Mal Donal* (TT, p. 1220) to mimic how the 'marginal voice' would pronounce it. Contreras does not intend to offend or judge the 'marginal narrator' but to show the reader the way the 'marginal voice' pronounces English names. He does this once again with the Russian composer Tchaikovsky spelling it '*Chaicosqui*' (TT, p. 1322), the way the 'uneducated narrator' would pronounce and spell it. Contreras trades the letter 'z' with an 's' and eliminates the 'h' from the name *Elisabet*, suggesting the difficulties Spanish-speakers experience as they pronounce the 'th' consonant blend in English words.

Maher also states that irony and humor come from the way they are embedded within the language narrative (2008, p. 141). Therefore, a translator must negotiate ways to communicate these aspects of a text's effect (Maher, 2008, p. 141); so, I decided to highlight and add explanations to these humoristic elements as well. For example, in *Los del parque*, which portrays the 'comic' beggar culture, I translated *gordo* [BT: fatso] and *trompudo* [BT: thick-lips], both English nicknames, but decided to leave *flaco* [BT: skinny] in Spanish. Skinny is not a transferable nickname and would lose its original composition. These terms are essential elements to build the 'foreignizing cultural other'. They are culturally engrained and included in the *New Dictionary of Costarriqueñismos* (DCA) (Quesada, 2001, p. 6).

Religion is also often used as a humorous element in writing and Contreras' text is not the exception. According to Ferré, Latin American society is ruled by Christian values and permits writers to face and defy unforgiving social judgments (2008, p. 43). I translated names like The Sacred Heart, Our Lady of Mount Carmel, and rosary into English since the author's message gets across in both languages. Ferré also believes that the Latin American literary tradition permits a greater leeway for 'play on words', which generally sounds frivolous and innocuous in English (2008, p. 43). Therefore, I decided to foreignize the allusion to Santa Clara, [BT: Saint Claire of Assisi]. Contreras plays with the word 'clara' [BT: clarity], representing the Saint's 'miracle' as light passes through the women's skirts and makes their underpants visible. This religious allusion allows the reader to understand the role religion plays in society.

4. Translating Costarriqueñismos

Contreras uses many *tiquismos* in his stories to recreate a culturally rich panorama of San Jose's urban life. To exchange these cultural terms, I include explanations and definitions from the (DCA) in my foreignized translation.

For example, the terms *negra* and *negro* [BT: black] may come as a cultural shock, but in Costa Rica they are frequently used as terms of endearment. I included next to these terms: 'as they sweetly call her' (TT, pp. 8-9) and 'as colored men are casually called' (TT, pp. 977-978). I also explain that a *poyo* is a stone bench (TT, p. 109), a *soda* a little restaurant that sells traditional cuisine (TT, pp. 760-761),

sorbetera traditional Costa Rican crushed vanilla bean ice cream (TT, pp. 1187-1188), a *precario* a slum (TT, p. 371), a *plazoleta* a small square (TT, p. 830), and that a *yunta* can also mean inseparable friends (TT, p. 479). For other *Costarriqueñismos* I added an extra word to hint at its definition. For example, for the word *gangoche*, I added the word ‘sack’ to explain that it refers to a type of bag. For *tramo* [BT: hut] and *trameros* [BT: hut owners] I also hinted at the meaning by including the short explanations: ‘fast food’ and ‘owner’ next to the terms. I did the same with the title of the short story *Disí* which is an abbreviation for ‘diay sí’ or according to the (DCA) a positive emphasis interjection or catchword (Quesada, 2001, p. 159). It only appears as a title, with no context within the story, so I included the back translation ‘Well yeah’ in parenthesis. In *Luz verde: mujer distante* the author uses the slang term *nave* for car [ST, p. 191]. I decided to leave this term and in parenthesis write ‘car’. I did the same with *chorrear café* (TT, pp. 371-372) which means to brew coffee with a cloth filter. In *Una madrugada tibia* I kept the term *ranchito* (TT, p. 654) and added its back translation ‘little hut’. These terms represent Costa Rican language features that stress the strangeness of the foreign text. Kramersch believes words also reflect their author’s attitudes and beliefs, their point of view, that are also those of others (Kramersch, 1998, p. 3). In both cases, language expresses cultural reality. I believe these terms are not only part of this reality but become social agents as they build the multiculturalism that is expected from the translation’s strategy.

5. Translating Proper Nouns

According to Hervey, Higgins, and Haywood when translating names one of the alternatives is to leave the ST name unchanged and make it stand out in the TT (1995, p. 21). Another option the authors suggest, is transliterating the name (Hervey, Higgins, and Haywood, 1995, p. 21). However, I opted out of transliterating proper nouns in Contreras’ text. The Costa Rican Parque Central would be transliterated into English as Central Park, the Avenida Central *boulevard* as the Central Avenue Boulevard, and the Mercado Central as Central Market. These places would most likely be associated to different places across the world and create confusion. Thus, I foreignized all the text’s proper names. For example, places like Plaza Víquez, Museo Nacional, Mercado Central, La Reforma,

Puente de los Incurables, and Parque Chino, were left in Spanish. Character's names like Pulgarcito, Eresvida, Palomo, Gabino Sojo, María, Ana, Andrés, and Milagro were also preserved. I also decided to foreignize the *Mini Soda's* name, "La Parada" [BT: The Stop], since a '*parada*' is the term for a bus stop and useful to travelers. I believe the 'Spanishness' of proper names makes the text's foreign features visible.

There were two other instances in which a foreignized translation of proper names was essential. In a domesticated 'fluent translation', I would have chosen the English name Tillie to for the short story '*El posible origen de los nombres*' and resolve the etymology with 'to till the land'. Instead, in a 'foreignized' translation, I eliminated the author's intended etymology but left the Spanish name *Laura* (TT, p. 1147). Another 'foreignized' translation example was the 'English Spoken' sign in *El oficio de raspar* (ST, pp. 1200-1201). In a domesticated translation, I would have changed the sign from 'English Spoken' to 'Se habla español', but since the objective is for English speakers to engage in Costa Rica's reality, it was appropriate for the TT to remain in English. These translational cultural and language features become social agents as they generate cultural mindfulness and tolerance in the target reader.

6. Conclusion

My responsibility as a Costa Rican and Spanish-English translator is to ensure that the TT act as an agent of change. Contrera's works have encouraged readers to explore the vertiginous changes that have affected the country's economy as well as its most vulnerable population. Even though Contreras' novels have not solved the city's problems, their multiple anomalies have given the silenced voices a space to speak and have evidenced San Jose's fast-growing progress (Cuvardic, 2014, p. 124).

Venuti states that adopting foreignization as the translation stylistic choice represents 'a strategic cultural intervention in the current state of world affairs' (1995, p. 20). Likewise, the importance of subversive text publications, especially when revealing the realities people prefer to evade, cannot be overstated; there is no progress or change when truth is eluded. If there is no experimentation and publishers do not take these risks, there is no possibility for change. Even though Venuti's approach has been controversial, I believe it is

necessary to expose readers, send them ‘abroad’, and provide them with an ‘alien reading experience’ (Venuti, 1995, p. 20).

Moreover, I feel the need to explore the topic of translation approaches in Costa Rican translations further. I want to investigate on the approaches translators are taking. I have to admit that foreignizing is an ambitious approach for literary translations. However, I strongly believe Venuti’s theories should be mainly implemented; therefore, I have once again taken up the task of exploring and comparing other Costa Rican short stories for my English Literature thesis degree. Given the inventive status and interdisciplinary nature, process, and outcomes, these investigations will expectantly enrich the theories of Translation Studies, Comparative Literature, Cultural Studies, and Spanish-English translations of Costa Rican and Latin American Literature. Hopefully, my foreignized translation of *Urbanoscopia* and my future investigations will foster cultural awareness and promote a deeper understanding of developing countries, global citizenship, and intercultural competency.

Bibliographic references

- Appiah, A. (1993). Thick translation: separating translating from theorizing about meaning: Post-Colonial Discourse. *Callaloo* 16, 808-812.
- Arduini, S. and Hodgson R. (2007). Similarity and difference in translation. En *International Conference on Similarity and Translation proceedings*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Bernneking, S. (2016). A Sociology of Translation and the Central Role of the Translator. *The Bible Translator* 67, 265- 281.
- Calderón Salas, M. (2003). *Única mirando al mar: entre la transgresión y la norma*. San José: Letras 3.
- Caña Jiménez, M. (2016). *Mutantes, monstruos y esperpentos: hacia una nueva concepción de la ciudadanía en la obra de Fernando Contreras Castro*. San José: Athens G.A.
- Contreras, F. (1997). *Urbanoscopia*. San José: Grupo Editorial Norma.
- CostaRica.org (2017). *Religión de Costa Rica*. <http://costarica.org/es/cultura/religion/> [24 July 2017].
- Cuvardic García, D. (2014). Capitalismo voraz y cuerpos consumidos: distopía postnacional y globalización en Fragmentos de la tierra prometida, de Fernando Contreras. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 40, 115-126.
- Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). (2017). *Costarriqueñismo*. <http://dle.rae.es/?w=diccionario> [25 July 2017].
- Ferré, R. (2008). *On Destiny, Language, and Translation*. London: Continuum.
- Gagnon, C. (2006). Language plurality as power struggle. *Target* 18, 29-90.
- Geertz, C. (1993). *The interpretation of cultures: selected essays*. London: Fontana Press.

- Hervey, S., Higgins, I., and Haywood, M. (1995). *Thinking Spanish translation: a course in translation method, Spanish to English*. London: Routledge.
- Hidalgo, A. (2000). *El cambio estructural del sistema socioeconómico costarricense una perspectiva compleja y evolutiva*. <http://www.eumed.net/tesis-doctorales/alhc/49.htm> [14 June 2017].
- Kramsch, C. (1998). *Language and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Lefevere, A. (1977). *Literary knowledge: a polemical and programmatic essay on its nature, growth, relevance, and transmission*. Assen: Van Gorcum.
- Maher, B. (2008). *Translating selves: experience and identity between languages and literatures*. London: Continuum.
- MEP-ICER. (2016). Análisis de Obras Literarias Español. <http://costarica.elmaestroencasa.com/varios/literatura-espanol/analisis-literario.pdf> [28 May 2017].
- Merriam-Webster. (2017). *Sine qua non*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sine%20qua%20non> [24 July 2017].
- Meyers, P. (2011). Notes that don't break the reading flow. En *Transforming Publishing*. <http://toc.oreilly.com/2011/07/footnotes-endnotes-digital-text.html> [17 July 2017].
- Quesada, M. (2001). *Nuevo Diccionario de Costarriqueñismos*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica.
- Taylor, S. (2017). Books Across the Border: Publishing in Latin America. *Publisher's Weekly* 245, 19-23.
- Trivedi, H. (2007). Translating culture vs. cultural translation. *Translation-Reflections, Refractions, Transformations* 71, 277.
- Tymoczko, M. (2000). Translation and political engagement: activism, social change and the role of translation in geopolitical shifts. *Translator* 16 (1), 23-48.
- Tymoczko, M. (2010). *Translation, resistance, activism*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Venuti, L. (1993). Translation as cultural politics: Regimes of domestication in English. *Textual Practice* 7, 208-223.
- Venuti, L. (1998). *Translation and minority*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Venuti, L. (2008). *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge.

PARTE III
APROXIMACIONES METALITERARIAS Y
ESTRUCTURALES A LOS DIÁLOGOS DE
LAS LITERATURAS

Capítulo 8. La metaficción en la narrativa gótica: Implicaciones teóricas de la literatura en “La fiesta brava” (1972), de José Emilio Pacheco, y “El discípulo: Una novela de horror sobrenatural” (1982), de Emiliano González

KAREN ALEJANDRA CALVO DÍAZ

Desde inicios del siglo XX, la teoría literaria estableció un concepto de análisis definido como lo ominoso, con el cual se constituyó la relación entre lo literario (producción y recepción) y los temores reales y ficticios del sujeto, devenidos, por ejemplo, del vínculo entre lo externo y lo interno, lo consciente y lo inconsciente, todos ellos vertidos sobre la construcción del tejido textual.

En esta línea, existe dentro de la literatura contemporánea una tendencia por redefinir y entender los alcances y autorreflexiones del propio género de terror. Aspectos como la constitución de la lógica narrativa, el proceso de producción textual, la injerencia del intertexto gótico y, sobre todo, la recepción del texto a través de la lectura e interpretación de la narración gótica dentro del mismo relato, pareciera que imperan como un mecanismo de reelaboración literaria propio de la intelectualidad latinoamericana.

Por esta razón, a la luz de planteamientos como la compleja sucesión escritura-lectura, la incursión de lo ominoso y la presencia

intertextual se estudian dos textos mexicanos vinculados con la modalidad de terror: “La fiesta brava” (1972), de José Emilio Pacheco, y “El discípulo: una novela de horror sobrenatural” (1989), de Emiliano González. Ambos cuentos permiten visualizar la preocupación metaficcional en los textos de terror gótico y proponen la idea de que el proceso literario es ominoso en sí mismo, pues en él confluyen experiencias alimentadas por la incertidumbre propia de la representación ominosa que manifiestan al unísono la vacilación intelectual y la alternancia del plano cotidiano.

Para el caso que nos ocupa debe aclararse que en el nivel teórico existe una cierta sinonimia entre los conceptos de metaliteratura, metatextualidad o metaficción. Así, por ejemplo, la metaliteratura es, si se quiere, una especie de subgénero literario en el cual opera como imperativo el recurso de la metatextualidad o la metaficción. Puede entenderse como un discurso autorreferencial y es una expresión literaria en la que la separación entre ficción y realidad es tenue e involucra tanto una operatividad lingüística particular, como una participación activa del lector.

La Metaliteratura es el resultado de extender la función meta-lingüística de Roman Jakobson al texto literario por medio de una adaptación que consiste en definir la operación que el texto puede llevar a cabo para mostrar el procedimiento mismo de su funcionamiento interno, anotando de paso el concepto de una función metaliteraria dentro de la literariedad. Esto no supone la acotación o limitación del resto de funciones que son operativos –en distinto grado de intensidad– en cada texto, sino que (a partir de las teorías de Jakobson 1988b:82) definimos una nueva tipología textual precisamente por el predominio de una función –en este caso la metaliteraria– que, permitiendo el normal funcionamiento de las demás, sin embargo viene a marcar a) una función predominante, hegemónica o fundamental, b) la marca o registro que el texto en cuestión viene a poner de manifiesto, y c) el conjunto de operaciones que el texto propone en el trasvase escritura-lectura desde su propia especificidad metaliteraria (Camarero, 2004, p. 457).

Por otro lado, la metatextualidad definida principalmente por Gerard Genette alude a la función comentarista que un texto ejerce sobre otro. Esta concepción se suma a las otras cinco relaciones que el teórico planteó como parte de las funciones transtextuales que pueden aparecer en un texto: intertextualidad, paratextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Se concibe, entonces, como un recurso

que puede aparecer en un texto para reforzar el sentido crítico de sí, pues “es la relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo [...] La metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (Genette, 1989, p. 13).

Finalmente, la metaficción, como su nombre lo indica, es aplicable a la idea de ir más allá de la ficción, pero que no invita, como señala Laura Vizcaíno (2013) a pensar que eso que sobrepasa esté regido por un principio vinculado al correlativo realista. Antes bien, la metaficción es una ficción enmascarada, en la se tiene plena consciencia de la construcción de un artificio. Esta, sin duda, ha sido la nomenclatura más extendida, aunque claramente se puede evidenciar que entre los tres conceptos: metaliteratura, metatextualidad y metaficción existe un denominador común: el sentido crítico, la autocrítica y la reflexión que tiene un texto de sí mismo.

De esta manera, para el análisis de la presente lectura se empleará el concepto de metaficción por definirse como un recurso, y no como un subgénero exclusivamente, que se presenta en algunos textos en los que existe una clara preocupación por la autorreferencialidad, en aras de problematizar diversos aspectos relacionados con el plano de la ficción. Bajo este entendido, la separación entre el mundo no ficcional y el mundo ficticio es tenue y en alguna medida carece de sentido, pues en ambos espacios, como sucede en el texto fantástico y gótico, convergen, de forma paralela, lo real y lo imaginario.

Desde diversas dimensiones teóricas el término de lo metaficcional ha tenido que enfrentarse a una extensa nomenclatura que abarca desde el relato autoconsciente –debido a al pleno conocimiento de la artificialidad construida– hasta definiciones centradas en los aspectos estructurales como la especificidad de un personaje que discute sobre la condición metaficcional, tal y como lo establece Adriana Rodríguez cuando señala que:

[...] la metaficción se define como escritura que se escribe a sí misma y en tanto que la expresión es a todas luces metafórica, ya que la escritura no constituye un ser animado, lo que realmente opera en la construcción de un discurso metaficcional se basa en un asunto de conciencia. Sin embargo, no es la novela o la ficción, por sí misma, la que realiza tal acción, sino un personaje consciente, la única instancia capaz de realizar esta y todas las acciones de la ficción (2016, p. 74).

Para esta autora no existe entonces un relato metaficcional *per se*, sino una taxonomía del personaje que en menor o mayor medida problematiza la condición e implicaciones de lo literario dentro del mismo relato. De este modo, se tiene un modelo compuesto por “[...] el humano incapaz de asumir su condición ficcional; el artefacto que resulta el pretexto para que el narrador exponga el carácter ficcional del personaje; y el fantástico que es consciente de la imposibilidad de su existencia” (Rodríguez, 2016, p. 75).

La preocupación clave para el relato ficcional de terror también podría entenderse en relación con las implicaciones específicas que tiene lo metaficcional en la construcción del efecto siniestro. Tal y como lo definen los posicionamientos de David Roas (2011) y Erwin Snauwaert (2016), cada vez se hace más frecuente que sea la experimentación en la enunciación la responsable del efecto fantástico o de terror. Esto quiere decir que donde antes hubo un procedimiento retórico que confundía los dos planos: el de lo real y lo imaginario, ahora más bien existe una disposición de la sintaxis y el discurso desde donde el hecho fantástico o gótico reflexiona sobre sí:

Con el fin de “significar un indesignable”, los narradores aprovechan unas “estrategias discursivas” como las metáforas, los neologismos, el oxímoron o la adjetivación connotada. Al mismo tiempo, manipulan la enunciación instaurando una “retórica de lo indecible”, mediante la explotación sistemática de la narración autorreferencial y unos “juegos de metaficción (...) que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis (Roas, 2011, p. 266).

Snauwaert destaca que no solo la metaficción es fecunda en los textos de reciente creación, sino que el clásico recurso de la intertextualidad es un valor de los relatos contemporáneos de terror, pues “[...] desempeña un mismo papel que los juegos espacio-temporales que generan la indeterminación, la mayor participación del lector a través del final abierto y la exploración de la subjetividad del narrador a través del desdoblamiento inherente a la narración autodiegética” (Snauwaert, 2016, p. 143).

En este sentido y con el fin de justificar la relación intrínseca de la metaficción y lo gótico, tomamos como parámetro dos textos mexicanos que representan una sólida tradición en la que se demuestran las implicaciones de la autorreflexión y la conciencia del efecto de terror que tiene la lectura de los textos de misterio para el narrador, para el personaje y para el lector de este tipo de ficciones.

Consideramos que ambas narraciones son modélicas por tres razones fundamentales: primero, porque ya han sido analizadas y probadas desde la lógica de la narratividad gótica a través de diversos estudios que las postulan como pioneras en el contexto latinoamericano; segundo, porque ambos cuentos proponen, desde componentes textuales similares, una relación ineludible entre el efecto de terror y la autoconciencia de ficción de los propios personajes que participan en el texto; y, tercero, porque en ambos relatos se puede evidenciar la existencia del proceso de lectura como ominoso en sí mismo, esto otra vez desde la participación de los propios actantes, pero sobre todo del lector externo que encuentra en la lectura un paralelismo con el sentimiento de lo siniestro tal y como lo ha definido Freud, esto es la imperancia de una familiaridad contradictoriamente ajena.

El primer relato lleva por título “La fiesta brava. Un cuento de Andrés Quintana”, escrito por José Emilio Pacheco y originalmente publicado en *El Principio del placer* (1972). Este cuento formula una triple historia cuya primera narración es la de Mrs. Keller, un capitán de la guerra contra Vietnam que visita la ciudad de México, en donde –como parte de las atracciones turísticas– se le invita a participar en la celebración de la Fiesta brava; sin embargo, es sacrificado en un ritual azteca, como el protagonista del relato de Julio Cortázar, “La noche boca arriba” con el que establece un vínculo.

La segunda historia es sobre Andrés Quintana, un joven escritor, quien busca la publicación de un cuento cuyo argumento es la historia de Keller y cuyo título es la “Fiesta Brava”. El relato, sin embargo, no recibe la recepción esperada por el editor debido a la ausencia de originalidad y porque la propuesta del texto podría ser interpretada como una crítica al imperialismo.

Finalmente, la última historia –que es también con la que inicia el cuento de Pacheco– narra las extrañas circunstancias en las que Andrés Quintana desaparece; por ello, al comienzo se cita un anuncio en el que se solicita información sobre su paradero. A modo de caja china, las historias cobran sentido ya avanzado el texto, pues al inicio solo se lanza la siguiente advertencia:

SE GRATIFICARÁ

AL TAXISTA o a cualquier persona que informe sobre el paradero del señor ANDRÉS QUINTANA, cuya fotografía aparece al margen. Se extravió el pasado viernes 13 de agosto de 1971 en el trayecto de la avenida Juárez a la calle de Tonalá en la colonia Roma, hacia las 23:30 (once y media) de la noche. Cualquier dato

que pueda ayudar a su localización se agradecerá en los teléfonos 511 93 03 y 533 12 50.

(Pacheco, 2013, p. 69)

Aun cuando la estructura del texto es también un valor estético del relato, nos centramos en los aspectos metaficcionales que plantea; ya en otro momento también hemos analizado las implicaciones míticas que propone el texto con el género de terror y que a todas luces replantea una corriente neoindigenista fantástica (Calvo, 2018). Señalamos para esta oportunidad que el cuento, además de las propiedades antes mencionadas, problematiza su propio género y reflexiona acerca de los roces que existe entre la ficción creada por Quintana y los juicios críticos sobre su obra.

Desde el título completo del cuento “La Fiesta brava. Un cuento de Andrés Quintana”, se posiciona una advertencia genérica fundamental que dispone al lector a ser partícipe no solo de la lectura del cuento en sentido estricto, sino a conocer las condiciones de producción de este que, al parecer, son más enigmáticas que la historia del capitán Keller.

A la existencia de una plena conciencia de escritura de un género en particular, se añade la sentencia, desde el inicio del cuento, sobre la desaparición de Andrés Quintana, con lo cual se recuerda la sólida tradición del relato gótico en la que primero se presenta una nota aclaratoria y luego se le da supremacía al texto descubierto, manuscrito, interpretado o asociado a una suerte de acto esotérico, pues en general siempre existe un sujeto que lo crea, pero quien ha sufrido alguna consecuencia maléfica que ha saldado con su vida a causa de su escritura que le sobrevive.

Se origina, con este escenario, un efecto adicional de suspenso que se complementa con la segunda historia del relato, que contiene el argumento de terror propiamente dicho. En ella se describe el sacrificio de Mrs. Keller por la intervención de fuerzas ancestrales y desconocidas que insinúan la participación de dioses prehispánicos, la unión del tiempo mítico y el contemporáneo y el trastrocamiento, tan caro a la literatura fantástica, de los espacios.

Una vez narrado el cuento, el texto introduce la historia de Andrés Quintana, quien por insistencia de su amigo y bajo la promesa de la publicación en una nueva revista de literatura, escribe el relato que el lector acaba de leer (historia de Keller). A partir de aquí comienza a operar con mayor claridad la noción de metaficción definida anteriormente y presentada en dos sentidos: el primero cuando se

incluyen todas las circunstancias que median el hecho literario para la construcción del cuento (el ofrecimiento, la paga, el lugar de publicación y el proceso de escritura) y segundo las reflexiones que posteriormente se derivan de boca del editor de la revista sobre el cuento:

–Pero, Ricardo, sabes que me tardo siglos con un cuento... Hago diez o doce versiones... Mejor dicho: *me tardaba, hacía*.

–Oye, debo decirte que por primera vez en este pinche país se trata de pagar bien, como se merece, un texto literario. A nivel internacional no es gran cosa, pero con base en lo que suelen darte en *Mexiquito* es una fortuna... He pedido para ti mil quinientos dólares.

–¿Mil quinientos dólares por un cuento?

–No está nada mal ¿verdad? Ya es hora de que se nos quite lo subdesarrollados y aprendamos a cobrar nuestro trabajo... De manera, mi querido Andrés, que te me vas poniendo a escribir en este instante. Toma mis datos, por favor.

Andrés apuntó la dirección y el teléfono en la esquina superior derecha de un periódico en el que se leía: HAY QUE FORTALECER LA SITUACIÓN PRIVILEGIADA QUE TIENE MÉXICO DENTRO DEL TURISMO MUNDIAL. Abundó en expresiones de gratitud hacia Ricardo. No quiso continuar la traducción. Ansiaba la llegada de su esposa para contarle del milagro.

Hilda se asombró: Andrés no estaba quejumbroso y desesperado como siempre. Al ver su entusiasmo no quiso disuadirlo, por más que la tentativa de empezar y terminar el cuento en una sola noche le parecía condenada al fracaso. Cuando Hilda se fue a dormir, Andrés escribió el título, LA FIESTA BRAVA, y las primeras palabras: “La tierra parece ascender” (Pacheco, 2013, p. 82).

El cuento de Quintana, sin embargo, no recibe el éxito esperado y el editor argumenta que, desde su perspectiva, la relación temática entre el mito prehispánico y lo contemporáneo que sostiene la historia ya ha sido explotada con maestría y sobrado talento por otros escritores de amplia tradición como Carlos Fuentes, Julio Cortázar e incluso Rubén Darío.

Es evidente que en esta justificación se admite una herencia literaria de tradición acrecentada en el continente y como una forma de autocensura encuentra, en los modelos citados, una suerte de supremacía que degrada el fruto de la imaginación de Andrés Quintana: la Fiesta brava.

Este artificio metaficcional tiene, a nuestro haber, varios propósitos: uno de ellos es admitir una inevitable repercusión de las lecturas previas a partir de las cuales se acepta una especie de plagio de los primeros cuentos canónicos citados sobre un tema que siempre ha estado ligado a la literatura mexicana como lo es el componente prehispánico (Calvo, 2018). Por otro lado, se reconoce una necesidad propia del siglo XX por recuperar, a través del texto literario, el encuentro con el pasado mítico, sobre todo mexicano y, basado en él, generar réplicas como el pretendido texto de Quintana que deriva en fracaso, como se muestra a continuación:

-Sí hay problemas. Te falta precisión. No se ve al personaje. Tienes párrafos confusos –el último, por ejemplo– gracias a tu capricho de sustituir por comas los demás signos de puntuación. ¿Vanguardismo a estas alturas? Por favor, Andrés, estamos en 1971, Joyce escribió hace medio siglo. Bueno, si te parece poco, tu anécdota es irreal en el peor sentido. Además eso del “sustrato prehispánico enterrado pero vivo” ya no aguanta, en serio ya no aguanta. Carlos Fuentes agotó el tema. Desde luego tú lo ves desde un ángulo distinto, pero de todos modos... El asunto se complica porque empleas la segunda persona, un recurso que hace mucho perdió su novedad y acentúa el parecido con *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. Sigues en 1962, tal parece.

-Ya todo se ha escrito. Cada cuento sale de otro cuento. Pero, en fin, tus objeciones son irrefutables excepto en lo de Fuentes. Jamás he leído un libro suyo. No leo literatura mexicana... Por higiene mental –Andrés comprendió tarde que su arrogancia de perdedor sonaba a hueco.

-Pues te equivocas. Deberías leer a los que escriben junto a ti... Mira, la fiesta brava me recuerda también un cuento de Cortázar –¿“La noche boca arriba”? (Pacheco, 2013, pp. 96-97).

Las objeciones al texto, sin embargo, son meras construcciones ficcionales en las que se asegura el principio de verosimilitud tan importante para los relatos góticos; estos, aún en su artificialidad, deben provocar un efecto de aparente realismo desde el que derivan las situaciones temibles o grotescas como las que el relato presenta en relación con los sacrificios aztecas.

El texto de Pacheco propone no solo una reflexión sobre cómo se lee un texto inserto en otro, sino más aún cómo se ha leído una tradición literaria y cómo se genera la producción de un relato. Este proceso, como lo presenta el cuento, no siempre se vincula a la ta-

rea de creación, ni a la rigurosidad de la imaginación estética, sino que responde a intereses de carácter editorial, económico e incluso político.

El cuento coloca en balance tanto la crítica de naturaleza social como la propuesta estética que siempre ha sido una preocupación fundamental del texto de terror, pues aunque son innegables las conexiones del cuento con el contexto socio histórico mexicano —más aún cuando el texto es una denuncia concreta sobre la operación del hecho literario en el periodo del boom latinoamericano—, no se olvida que la discusión es alimentada a raíz de un texto de terror y con este mismo principio comienza y termina el relato para explicar la desaparición de Andrés Quintana:

/ Cara de imbécil. / Si en la calle me topara conmigo mismo sentiría un infinito desprecio. / Cómo pude exponerme a una humillación de esta naturaleza. / Cómo voy a explicársela a Hilda. / Todo es siniestro. / Por qué no chocará el metro. / Quisiera morirme. / Al ver que los tres hombres lo observaban, Andrés se dio cuenta de que había hablado casi en voz alta. Desvió la mirada y para ocuparse en algo, descorrió el cierre del portafolios y cambió de lugar los dólares.

Bajó en la estación Insurgentes. Los magnavoces anunciaban el último viaje de esa noche. Todas las puertas iban a cerrarse. De paso leyó una inscripción grabada a punta de compás sobre un anuncio de Coca-Cola: ASESINOS, NO OLVIDAMOS TLATELOLCO Y SAN COSME. / Debe decir: “*ni San Cosme*”, / corrigió Andrés mientras avanzaba hacia la salida. Arrancó el tren que iba en dirección de Zaragoza. Antes de que el convoy adquiriera velocidad, Andrés advirtió entre los pasajeros del último vagón a un hombre de camisa verde y aspecto norteamericano.

El capitán Keller ya no alcanzó a escuchar el grito que se perdió en la boca del túnel. Andrés Quintana se apresuró a subir las escaleras en busca de aire libre. Al llegar a la superficie, con su única mano hábil empujó la puerta giratoria. No pudo ni siquiera abrir la boca cuando lo capturaron los tres hombres que estaban al acecho. (Pacheco, 2013, p. 100).

El segundo texto que consideramos lleva por título “El discípulo: una novela de horror sobrenatural”, escrito por Emiliano González. El texto está dividido en cuatro apartados que cuentan desde distintas perspectivas el origen, la creación y el efecto de lectura de un texto que adquiere connotaciones esotéricas.

Este aspecto permite que a lo largo de la narración se alternen varios planos: el primero cuando se narra la búsqueda del manuscrito por parte del narrador; el segundo con el cuento propiamente dicho, contenido en el manuscrito y cuya historia es inminentemente gótica, pues se revela el contexto del manuscrito (en marzo de 1984 el narrador decide compilar una colección de textos bajo la nómina de cuentos de miedo en español) y su consecuente efecto de lectura en el lector inserto en el relato:

[...] reunir, en severo orden cronológico, las piezas más raras y desconocidas, y con ese objeto exploré todas las librerías anticuarías de la ciudad. Los resultados fueron sorprendentes, aunque la mayoría de los libros contenían una magnífica narración y veinte malas. No fue, sin embargo, en las librerías de México donde hallé el libro en que pude leer, por primera vez, algo de Aurelio Summers (González, 2010, p. 7).

A partir de este momento el cuento comienza a enfrascarse en la figura de Aurelio Summers, insigne escritor de goticidades y rarezas. En el primer apartado titulado “El sátiro” se establecen al menos dos aspectos de carácter metaficcional: uno la intencionalidad compiladora del narrador y su acentuado interés por conocer una tradición literaria en apariencia poco conocida en la lengua española. La segunda razón es que, en este mismo apartado, el narrador hace una reseña de otra antología de este escritor Summers titulada *Dark Chambers*, donde reconoce detalles del prólogo, notas al pie e intertextos de los relatos escritos por Machen, Rodenbach, Lovecraft, Poe y Hawthorne.

El narrador acrecienta su interés por Summers y una vez que se publica la antología, a solicitud de una nota al pie, se genera un segundo apartado del cuento en donde se narra el encuentro del narrador con un reverendo quien le da detalles de un manuscrito extraño, escrito por el mismo Aurelio Summers y descrito en los siguientes términos:

—Esta pieza —dijo sacando un cuaderno verde, largo y delgado de uno de los estantes—, es una de mis joyas más raras [...] Tiene que ver con la historia del edificio en que nos hallamos. Antes de alojarme a mí, esta abadía sirvió de convento a una secta católica muy poco ortodoxa, dirigida por una tal Helen Mencken, secta que poco a poco fue perdiendo la confianza de ciertos obispos y finalmente del Vaticano, hasta lograr la excomunión. Esto último sucedió cuando una pareja de jóvenes periodistas, disfrazadas

de aspirantes, se colaron hasta penetrar el misterio máximo (los rituales que, alrededor de una esfera giratoria de cristal resplandeciente, se llevaban a cabo en una capilla subterránea) y publicaron un libelo en donde se describían prácticas horribles.

Había en el centro una esfera irregular compuesta por fragmentos de espejos que un mecanismo eléctrico hacía girar con lentitud. Queríamos verla mejor, pero al hacerlo retrocedimos, simultáneamente: reflejados en ella, los rostros y los cuerpos de las monjas y de mis colegas se desfiguraban de una manera pesadilleza. El obispo que la desatornilló propuso que redujéramos a polvo aquel objeto abominable, que insultaba a los hombres y a Dios. Antes de que alguien respondiera, arrojó la pesada esfera desde lo alto del altar. Ésta sólo rodó y se cuarteó un poco. Unas monjas fueron por herramientas y comenzó el martilleo... Bajo la primera, resistente, capa de espejos apareció otra, idéntica. Bajo ésa, otra. Bajo la séptima capa, intacto, apareció este manuscrito...

—En cierta manera, sí. Lo importante es que las siete capas de espejos lo protegían. Los interrogatorios sólo consiguieron extraer de las sectarias una confesión: la esfera era la imagen de la divinidad de los Privilegiados (los Privilegiados era el nombre de la secta) y reflejaba “el verdadero rostro de los hombres”. De los rituales perversos y del manuscrito no dijeron nada... (González, 2010, pp. 12-13).

Es justo en este apartado donde el manuscrito troca la intencionalidad literaria por una de carácter práctico al convertirse en una suerte de adoración que implica una réplica de lectura que representa en sí misma un objeto siniestro asociado a prácticas consideradas como perversas.

En el apartado III denominado justamente “El manuscrito”, se narra el contenido del texto en el que se detalla la historia del documento, hallado en una esfera y que tiene a su haber tres tipos de escritura que varían de color de acuerdo con la intensidad de su contenido. La primera es de color verde y detalla, a modo de diario fechado en 1907, la vida de un bohemio enamorado de una joven cuyos rasgos son descritos en *Proud Maisie*, el cuadro prerrafaelista de Frederick Sandys, devenido por inspiración del famoso poema de Walter Scott publicado en 1818 “Proud Maisie is in the Wood”.

Junto a esta primera apreciación de arte plástico, el narrador del diario, a través de cartas replicadas en el manuscrito, da cuenta de un regalo de tres textos: *En la plenitud de los éxtasis*, de Carlos Alfredo Becú; *Las montañas del oro*, de Leopoldo Lugones, y *Castalia*

Bárbara, de Jaimes Freyre, que su hermana le envía desde Argentina.

Esto último permite establecer una relación directa con la primera historia del cuento que compilaba relatos de autores de misterio en lengua española. Esta intervención tiene a su vez nuevamente una connotación metaficcional, pues estos obsequios revelan en la pluma de Aurelio Summers, en apariencia autor del diario, sus inclinaciones estéticas y su estilo crítico:

La literatura debe consignar todo aquello que no es el mundo visible. Por medio de la obra literaria nos purificamos para la muerte. La muerte es el paso del mundo que compartimos con todos al mundo que hemos creado en nuestras obras. La obra literaria es el mundo más intenso. De ahí ese sabor a edén que tienen aún los peores infiernos de la literatura. Esos infiernos nos dicen: “sin nosotros, este jardín de las delicias del lenguaje sería muy aburrido” (González, 2010, p. 20).

Se muestra así en el texto la existencia de una lectura surgida desde la ominosidad y definida por la separación entre una literatura asida en la realidad real, con todas sus implicaciones pragmáticas, y otra literatura orientada a la creación de un mundo de entera ficción, tal y como se pensaría en el relato gótico:

Hasta Baudelaire y Poe, la literatura fue una historia paralela a la historia. A partir de ellos, la literatura se convirtió en un medio de comunicación entre los místicos: una serie de metáforas herméticas para el público y un cristalino grimoire para los iniciados: otro mundo... a partir de Baudelaire y de Poe. Es entonces cuando vemos desarrollarse claramente dos literaturas: una profana — que incluye al Medanesimo o Naturalismo — y otra sagrada, que a muchos parece un espejo deformador y que es en realidad el único espejo capaz de reflejar el mundo interior de cada poeta. Esta literatura, que llaman “nueva”, es a fin de cuentas la más antigua de todas: la religiosa, sólo que los dioses que evoca pertenecen exclusivamente a un individuo: al poeta o cuentista X. El espejo que sí deforma es el de los naturalistas, quienes casi siempre se proponen mostrarnos, a través de procedimientos baratos, una imagen exageradamente sórdida del mundo visible. Por medio de esa sordidez, y sin quererlo, los discípulos de Zolá acceden un poco a lo sagrado: a la corrupción, al Mal. Pero acaban siendo arrastrados por las aguas fangosas del río materialista que fluye en sus cerebros. (González, 2010, p. 21).

En la segunda escritura de color sepia (marrón) se describe la constitución de la esfera en la que se halló el manuscrito y en la que, de acuerdo con la proyección de la luz y la perspectiva desde donde se mire, deforma o forma su contenido: “Parece estar compuesta por espejos irregulares. Y, sin embargo, no hay irregularidades en el contorno general del objeto, pues visto globalmente ofrece siempre el aspecto de una esfera perfecta, girando con lentitud espantosa...” (2010, p. 27).

Esta imagen de herencia borgiana –piénsese en el Aleph–, conduce a otro espacio y funge como una especie de lumbral de mundo desconocido y límbico que el narrador asocia con el pacto diabólico al saberse ante algo desconocido, infinito e interpretable en multiplicidad de significaciones.

Finalmente, en la escritura de color negro se introduce una especie de código cifrado que insinúa los actos más sexuales y perversos en el texto, aunado con cambios de escenario, confusión infernal, escenas patéticas y, por lo demás, con una transcripción inconclusa con la que termina el manuscrito. Este componente en apariencia indecifrible e intermediado por la interferencia de la esfera que forma y deforma al unísono se complementa con el último apartado del texto titulado “El andrógino”, el cual ofrece una perspectiva de lectura que el abad le expone al narrador principal sobre la interpretación del manuscrito.

Esta reflexión representa una vuelta a la realidad del narrador inicial quien se pregunta por la extrañeza del documento, por los datos apócrifos y desentrañables que de él desconoce y que, luego de su lectura, permanecen indecifrables. El abad sustenta que el texto posee un planteamiento de naturaleza platónica y elabora una síntesis interpretativa que asocia con la importancia de la figura andrógina para la literatura del decadentismo del siglo XIX, época, por lo demás, de adoración gótica:

Sí, el mito platónico del ser lunar que combina la fuerza del sol con la gracia de la Tierra y que se reproduce solo, al contener los dos sexos. Durante la época de Summers surge un movimiento aparentemente literario que en realidad fue esotérico: el decadentismo. Summers perteneció a él, como habrá podido apreciar usted al leer *El sátiro* y las notas sobre poesía y mística. Para los decadentes, el andrógino encarnaba el ideal erótico y el ideal sobrehumano: más allá del hombre y de la mujer existe un “bello monstruo” que Nietzsche llamó el Superhombre y que los decadentes llamaron el Andrógino. La idea es muy antigua, y tiene un

aspecto gnóstico en su origen, aparte del erótico de la leyenda griega. En la cosmología gnóstica, el hombre es un pedazo de excremento con un destello de luz divina. Dicho menos brutalmente, el hombre es materia y peso. Mientras más inmaterial y menos pesado es, más se acerca a la Divinidad. Algunos llegaron a pensar que la muerte era la condición más perfecta del ser humano. Otros pusieron sus esperanzas en un ser “imposible”, ideal, que contenía el soplo, la quintaesencia de Dios, que se multiplicaba solo, que carecía de sentimientos y emociones humanas, que superaba las limitaciones de la materia y que poco a poco se convertía en Luz. Comparados con los gnósticos funerales, los decadentes eran más optimistas, pero no pensaron que la luz lunar que irradiaba el monstruo era una luz fría, negativa, un mero reflejo de la gran luminaria positiva, ígnea, del sol. (González, 2010, p. 39).

El cuento establece una teorización sobre la naturaleza simbólica de la unión sexual de ambos individuos y del desdoblamiento que sufren a través de la proyección de la esfera. Se determina entonces que, en el fondo, el manuscrito no es sino una representación de la literatura decadentista, asociada a temas como el ocultismo, pero sobre todo a una sexualidad andrógina que congrega la imagen de la perfección:

En efecto: el Andrógino no es tan “imposible” como creían los decadentes, pero su símbolo es Narciso, cuya contemplación estéril, masturbatoria, que da a luz más esterilidad, lo convierte en un monstruo, en un vampiro, en un Golem de la erotología —y en el plano de los privilegiados, en un peligro sobrenatural—, más que en un ser divino. El Andrógino es un gran dios, sí, pero un dios de las sombras. El dandismo de Mallarmé, androginia literaria, termina por conducirlo a blasfemar de la vida con el silencio y la esterilidad. Si el egoísmo se convierte en Absoluto, aprisiona el alma en una individualidad estéril, en lugar de conducirla a la Fusión Luminosa con el Gran Todo. Pero lo que importa en Satán es la rebeldía, no el triunfo. El documento que le he mostrado es la descripción de una caída. Sin embargo, en esa caída hay un éxtasis, una superación de los límites de la vida cotidiana, una hazaña sobrenatural. Ha dado un gran paso quien logra el milagro de estremecer, con su presencia, los umbrales del Edén... (González, 2010, p. 39).

De este modo, parte de las estrategias del relato gótico metaficcional consiste en emplear una técnica de entreteje de historias en

donde una se vuelve la teorización de la otra. Esta autocriticidad aprovecha el material literario de una de las historias para generar la reflexión de aspectos como la supremacía de un mundo inminentemente ficcional, en menoscabo de uno asido en la realidad y la construcción del acto de lectura derivado de la invasión genérica que compone las narraciones góticas como esta, en donde convergen cartas, diarios, poemas y cuentos intradieгéticos.

Los textos en cuestión, sea el manuscrito para el segundo relato o el cuento para el primero, se tornan un conducto entre el mundo real del narrador y el ficticio del lector que construye el propio texto. Se deduce que el acto de lectura del texto gótico es a todas luces una deformación, una perversión que parte del hecho familiar: el de la lectura, y deriva en un evento extraño y temible. De este modo, la noción de metafiction, referida a los textos de naturaleza gótica, cumple con una serie de aspectos entre los que destaco los siguientes:

1. La existencia de una plena conciencia de autoexplicación en la que se detalla el mecanismo a través del cual se genera el efecto de terror.
2. La superación del pragmatismo realista a través de la discusión del propio texto de terror, en el cual prevalece el sentido estético y no un interés didáctico.
3. La presencia de la metafiction como recurso de artificio originador y a veces justificador del relato gótico como un proyecto ligado directamente al plano imaginativo.
4. El cuestionamiento permanente de la relación entre ficción y realidad, inherente a la narración gótica y fantástica.
5. La construcción de un efecto gótico que supera lo estrictamente argumental y arquetípico para presentar aspectos vinculados a debates sobre el acto de lectura, la creación del texto y las condiciones de recepción de las poéticas de terror.

Con estas reflexiones se abra un camino nuevo desde donde pensar la narración de terror latinoamericano. Queda pendiente visualizar estos alcances en otros textos de la región en los que el ejercicio autocrítico del propio texto no es incompatible con la creación de una estética gótica.

Referencias bibliográficas

- Ardilla, C. (2009). Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana. *Estudios de Literatura Colombiana* 25, 35-59.
- Calvo, K. (2018). Demonios latinos: el mito prehispánico indígena como motivador gótico en el relato contemporáneo mexicano. *Revista Brumal* diciembre (en prensa).
- Camarero, J. (2004). Las estructuras formales de la metaliteratura. En I. Iñarrea Las Heras y M.J. Salinero Cascante (coord.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* (Vol. 1, pp. 457-472).
- Cifre, P. (2005). Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos. *Revista Anthropos. Huellas del Conocimiento* 208, 50-58.
- Erdal, M. (1998). *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt, Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Freud, S. (1998). *Lo siniestro*. En *Obras completas* (Vol. XVII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Galván, L. (2013). ¿Qué es metaliteratura?: intertextualidad y autorreferencia en el sistema literario. Conferencia en las jornadas *La literatura habla de sí misma* (Ateneo Navarro, Pamplona, 16 de setiembre de 2013). Disponible en: https://www.academia.edu/5311886/Metaliteratura_intertextualidad_autorreferencia
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Tauros.
- González, E. (1991). *El Discípulo: una novela de horror sobrenatural*. México: UNAM.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Honores, E. (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora.
- . (2011). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la metáfora.
- Macedo, A. (2009). La metaficción y la intertextualidad: Figuras de lo fantástico en La Ciudad Ausente. *Signos Literarios* 10 (5), 57-75.
- Olvera, J. (2011). *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de México.
- Quesada, Ca. (2009). Incursiones de la metaliteratura en lo fantástico: a propósito de la metalepsis en Hispanoamérica. En T. López Pellisa y F. Á. Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (pp. 293-305). Madrid: Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid.
- . (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros.
- Rodríguez, A. (2016). El personaje metafictional. *Grafyilia* 22, 73-83.
- Roas, D. (2011). Más allá de los límites del lenguaje. Lo fantástico como subversión discursiva. En E. Honores (ed.), *Lo fantástico en Hispanoamérica* (pp. 263-272). Lima: Cuerpo de la metáfora.

- Serrato, J. (2013). El imaginario gótico en dos autores mexicanos: Emiliano González y Ernesto de la Peña. *Revista Isla Flotante* 5 (5), 27-44.
- Snauwaert, E. (2016). La metaficción y la intertextualidad como catalizadores de lo fantástico en tres cuentos de José Güich Rodríguez. *Olbo d'água* 8 (2), 1-226.
- Stevens, D. (2010). *The Gothic Tradition*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Torres, A. (2011). La noción de metaficción en la novela contemporánea. Disponible en: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Torresf.pdf>
- Veres, L. (2010). Metaliteratura y estereotipos. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 44.
- . (2010). Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura. *Sphera Pública* 10, 103-122.
- Vizcaíno, L. (2013). La metaficción en algunas brevedades narrativas de Hispanoamérica. *Cuadernos Americanos* 143, 87-101.
- . (2016). El placer de leer metaficción. *Ciencia*, 32-35.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen.
- Zavala, L. (1998). *Cuentos sobre el cuento. Teorías del cuento*. México: UNAM.
- . (2010). Leer metaficción es una actividad riesgosa. *Literatura: teoría, historia, crítica* 12, 353- 369.

Capítulo 9. La *it-fiction* como categoría genérica en la teoría, la historia y la crítica literaria

DORDE CUVARDIC GARCÍA

1. Introducción

El mundo de los objetos ha interesado desde siempre a los escritores. En particular, y desde el realismo, y con el objetivo de conseguir el llamado ‘efecto de realidad’ (Barthes, 1987, pp. 179-187), los escritores han amueblado el mundo en el que viven los personajes a partir de los objetos que giran a su alrededor, específicamente en el marco de la modalidad discursiva de la descripción, frente a la narración. Los objetos contribuyen, metonímicamente, a definir la pertenencia o la identidad social de los personajes. Asimismo, las Vanguardias, con su cambio de paradigma estético, prestaron una nueva función al mundo de las cosas, al considerarlas desde nuevas perspectivas, no simplemente realistas. Los surrealistas prestaron atención a aquellos objetos que, al servicio de la ideología del progreso, estuvieron alguna vez de moda en la sociedad capitalista: otorgaron nuevos significados a los objetos cotidianos, vinculados a la esfera de la ensoñación. Paralelamente, el inclasificable Ramón Gómez de la Serna se acercó a los objetos ‘obsoletos’ desde el punto de vista desfamiliizado de la greguería. Mainer señala que, para Gómez de la Serna:

el mundo se ha convertido en un heteróclito montón de «cosas», presencias inconstantes pero irreductibles, autónomas pero amenazadas de obsolescencia, cargadas de significados huidizos y a veces amenazadores [...]. Las cosas son lo que queda de un mundo que perdió la unidad que tuvo y ha entrado en una feroz rebatía de devaluaciones. (2010, p. 427)

A la misma conclusión llegó Walter Benjamin al analizar la obsolescencia de los objetos que, en las primeras décadas del siglo XX, se exhibían olvidados en los Pasajes de París. Las cosas constituyen el eje articulador de sus imágenes dialécticas, desde las que planteó su crítica del mito del progreso, analizadas por Susan Buck-Morss (1989 [2001]).

En el llamado mundo real, sólo los personajes humanos están en capacidad de expresar enunciados verbales. Pero en el mundo posible de la ficción, la enunciación puede proceder, además, de sujetos humanos fallecidos (que observan y evalúan el mundo de los vivos), de la Muerte alegórica, de animales, de objetos que incorporan enunciados verbales en primera persona (epitafios y cualquier tipo de artefacto producido por el ser humano, sobre todo, los objetos artísticos) y, por último, de objetos parlantes.

Estos últimos, en particular, pueden hablar en la ficción. En la conversación cotidiana otorgamos, aunque sea metafóricamente, la posibilidad de que las cosas comuniquen significados mediante su propia voz. En ocasiones decimos: “Si las paredes hablaran...” ¿Qué sentido le otorgan los seres humanos a este enunciado? Quiere decir, ‘si salieran a la luz pública tantas conductas privadas de individuos que, en el espacio público, actúan de manera opuesta de lo que pregonan’. En la expresión mencionada, la entidad que se encargaría de develar estos vicios privados sería una ‘pared’, es decir, una entidad del mundo objetual, a la que concedemos la potestad hipotética de observar y de comunicar posteriormente, a otros seres humanos, el producto de sus observaciones. Podríamos preguntarnos, “Si los objetos hablaran en el mundo real, ¿qué dirían de los seres humanos y de su propia relación con estos últimos?” Mariano José de Larra, en el artículo “Empeños y desempeños”, publicado en el periódico *El Pobrecito Hablador* el 26 de septiembre de 1832, plantea esta misma reflexión, en su visita a una casa de empeños (típico espacio analizado por los escritores costumbristas), al observar los diversos objetos depositados allí por sus dueños:

¡Oh, si hablaran todos aquellos [objetos] cautivos! El deslumbrante vestido de la belleza, ¿qué de cosas diría dentro de sus límites ocurridas? ¿Qué el collar, muchas veces importuno, con prisa desatado y arrojado con despecho? ¿Qué sería escuchar aquella sortija de diamantes, inseparable compañera de los hermosos dedos de marfil de su hermoso dueño? ¡Qué diálogo pudiera trabar aquella rica capa de [embozos de] Chinchilla con aquel chal de cachemira! Desví mi pensamiento de estas locuras, y parecióme bien que no hablasen. (Larra, 1992, p. 157)

Con una sutil ironía, a Larra le parece bien que no hablen estos objetos porque nos comunicarían los defectos morales de sus propietarios. En la *it-fiction* satírica de los siglos XVIII y XIX, de la que hablaremos en el presente capítulo, muchos casos de enunciación proceden de los objetos mencionados por Larra -collares, piedras preciosas, capas-.

Yuste, en *La voluntad* (1902), de Azorín, también se plantea esta pregunta en términos similares, en su caso, en alusión a la posible conciencia de los insectos, que en el mundo posible de la ficción podrían estar dotados de esta capacidad comunicativa:

—¿Qué pensará este insecto? —pregunta el maestro—. ¿Cómo será la representación que tenga de este mundo? [...] ha tenido un instante de ironía elegante al asomarse por el agujero de una hoja..., y ahora, satisfecho, tranquilo, se retira otra vez a su casa. Si yo pudiera ponerme en comunicación con él, ¡cuántas cosas me diría que no me dice Platón en sus Diálogos, ni Montaigne, ni Schopenhauer! (Azorín, 1996, pp. 130-131)

Como vemos, esta propuesta desiderativa (“si...”) la ha planteado el ser humano en algún momento de su vida, y este último no ha dejado de expresarla en la historia literaria. Aquí se está planteando la problemática del perspectivismo. El autor, Azorín, expone a través del narrador la posibilidad de que existan distintas perspectivas o miradas (subjetivas) del mundo objetivo, potencialmente procedentes de las esferas animal y objetual. En otras palabras, si los animales y objetos se convirtieran en espías de sus propios propietarios o del mundo social circundante, y comunicaran los vicios, los errores, las equivocaciones y las ilusiones de los humanos, de sus presentes y pasados dueños...

Pero los objetos no solo son espías; también son las principales víctimas de las emociones y sentimientos de hombres y mujeres. El ser humano suele descargar sus emociones reprimidas en los objetos; así, el despecho deja su marca en el mundo material cuando su propietario arranca el collar del cuello y lo arroja al suelo; el enojo, por su parte, se materializa en la carta rota a pedazos. La ficción enunciada por un objeto recoge la respuesta a este tipo de conductas humanas: “Si los objetos pudieran quejarse entre sí, en conciliábulos secretos, o incluso directamente al ser humano, del uso que reciben de sus respectivos propietarios...”.

Una posibilidad que Larra asume como descabellada en el mundo real – que los objetos hablen- es posible, sin embargo, en la ficción. Esta enunciación objetual ha existido en la historia de la literatura –cuenta con una larga tradición- y ha sido codificada, analizada e interpretada por la teoría y la crítica literaria. Es lo que denominamos en el presente capítulo como enunciación de objeto (y una de sus modalidades principales, la *it-fiction*).

2. La enunciación de objeto y la *it-fiction*

Retóricamente hablando, la enunciación procedente de un objeto o animal consiste en el procedimiento de la prosopopeya, donde los objetos inanimados y los animales quedan revestidos de atributos humanos. Es una voz ontológicamente imposible en el mundo ‘real’, pero posible en el ficcional, en cuentos, novelas o películas –en este último caso, mediante el recurso de la voz en *off*-⁴⁹.

El concepto teórico que nos sirve para explicar la principal razón por la que el objeto se convierte en recurso narrativo, enunciativo, temático, etc. es el de ‘extrañamiento’ (*ostranenie*, en ruso), uno de los más conocidos de la escuela formalista rusa, y uno de los más consolidados, en la teoría literaria, a la hora de definir la ‘literariedad’ de un texto. Como se sabe, Victor Šklovskij acuñó este concepto en su artículo “El arte como artificio” (1917) para referirse a todos aquellos procedimientos empleados en un texto con el objetivo de ofrecer al lector una percepción novedosa –no automatizada- de la realidad.⁵⁰ Los animales y los objetos, más allá de las fábulas o la literatura de intencionalidad satírica, contribuyen -al ser construidos como personajes pensantes y parlantes, en narraciones hetero u homodiegéticas- al proyecto literario de ofrecer perspectivas desacostumbradas de los hechos. Dentro del costumbrismo, el centro de atención enunciativo procedente de los objetos, muy empleado por esta corriente, no fue

⁴⁹ En este sentido, el enunciado del título del famoso estudio “La autobiografía como ficción” (2007), de Paul de Man, se aplica ‘como anillo al dedo’ a las autobiografías de objetos: los animales y las cosas parlantes son ficciones, entidades que no existen en el mundo real, pero totalmente verosímiles en el mundo posible en el que viven.

⁵⁰ Los procedimientos desfamiliarizadores explicados en su artículo por Šklovskij (2004, pp. 55-70) son diversos: la imagen poética o simbólica; la enunciación procedente de un animal o de una cosa; el hecho de que un personaje se pregunte por la posibilidad de una realidad alternativa, más allá de la que experimenta cotidianamente; la descripción de objetos o situaciones, por parte

el único procedimiento ‘desfamiliarizador’. También lo fue el punto de vista del *flâneur*, o el viaje del escritor costumbrista junto con un ‘diablo cojuelo’ por los cielos de la ciudad.

Otros críticos han empleado el concepto de ‘extrañamiento’ como propuesta de análisis de los textos literarios. Bernd Stiegler (2012, pp. 15-17) lo maneja para explicar la intencionalidad de un singular relato de viajes, el realizado alrededor de la habitación de una vivienda, subgénero inaugurado por Xavier de Maistre con su *Viaje alrededor de mi habitación —Voyage autour de ma chambre—* (1794). En este último caso se utiliza un procedimiento mencionado por Šklovskij: la descripción de objetos o situaciones pretendidamente nimios, tradicionalmente arrinconados o despreciados por la mirada del escritor⁵¹.

3. Singularidad de la *it-fiction* en el sistema de los géneros literarios

La *it-fiction*, modalidad de enunciación que tiene a un objeto parlante como personaje protagonista, se ha llegado a identificar como un subgénero históricamente situado, ampliamente practicado en los siglos XVIII y XIX. En la consolidación de este tipo de relato como categoría teórica independiente ha contribuido, sobre todo, el volumen colectivo *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*, editado por Mark Blackwell en el 2007. Destaca Ana Peñas que en este tipo de narración:

[e]n su formulación más habitual, el personaje, sea narrador homodiegético –caso más habitual–, sea narrador heterodiegético, circula por diferentes espacios geográficos y sociales, pasando por distintos dueños, cambiando de estatuto y fortuna, etc. El autor se sirve del artificio del movimiento –por metamorfosis, intercam-

del narrador, que tradicionalmente no han sido objeto de atención; el hecho de un personaje perciba la situación que vive como absurda; sustituir, en la descripción de un rito religioso, palabras de uso eclesiástico por otras de uso cotidiano o prosaico; las descripciones metafóricas del acto sexual; o la recuperación literaria de los arcaísmos. Se puede apreciar cómo la enunciación procedente de un objeto o animal es ofrecida por Šklovskij como un ejemplo de extrañamiento.

⁵¹ El narrador, que hemos de identificar con el propio de Maistre, arroja una mirada renovada hacia los objetos que ‘habitan’ su habitación y a los que el ser humano, en la mayor parte de la temporalidad cotidiana, no presta atención reflexiva.

bio, compra, venta, etc.- para entrelazar los distintos episodios de la trama y para ofrecer, al tiempo, visiones fragmentarias de la realidad retratada. De este modo, el personaje resulta en sí mismo un mecanismo de cohesión y, en última instancia, genera la particular estructura narrativa de estas obras, de ahí que la crítica las haya aglutinado también bajo el marbete de *narrativas de circulación*. (en cursiva en el original). (2017, p. 475)

El movimiento o circulación del objeto por diferentes esferas sociales se da mediante el procedimiento del ‘intercambio’, en el caso de billetes y monedas, y por medio de la compra y venta, en el caso de los objetos de primera y segunda mano, etc. La ausencia de agentividad de los protagonistas de la *it-fiction* (objeto manufacturado, animal, vegetal) es típico de este subgénero. En la mayor parte de los casos, son objetos –como en el caso de las monedas- que circulan en la sociedad porque forman parte de los distintos circuitos de intercambio económico y, en este sentido, representan el vínculo entre seres humanos desconectados o aislados entre sí en la naciente sociedad mercantilista. En otros casos, que representan una minoría, son estáticos y no circulan (les falta el movimiento), y serán los seres humanos, guiados por sus respectivos intereses hacia el mundo objetual, los que girarán alrededor de las cosas que poseen (Bellamy, 2007, p. 121).

En el ámbito de la crítica anglosajona, se han empleado los términos *it-narrative*, *it-fiction*, *object narrative* o *circulation narrative* para designar a este tipo de literatura, con términos más específicos como *novel of circulation* o *spy novel*, aplicados al género de la novela, y *object tale* o *it-tale*, para el cuento (Peñas, 2017, p. 475; Peñas, 2012, pp. 498-499). Al ser la *it-fiction* un género narrativo, ¿se pueden distinguir distintos subgéneros? La respuesta es afirmativa. Bellamy (2007) distingue entre los relatos de objeto [*object narratives*] propiamente dichos, muchas veces manufacturados, como es el caso de abrigo o paraguas; los relatos de monedas o billetes [*specie narratives*], que por la cantidad de narraciones publicadas se puede considerar como una subcategoría independiente (que Bellamy considera como una clase específica de *object narratives*), y por último los relatos de animales [*animal narratives*]. Como vemos, se trata de una clasificación estructurada a partir del personaje protagonista, en particular, de la categoría de objeto ficcionalizado. Su uso social determinará el recorrido narrativo que protagonizará.

Este tipo de enunciación fue típica, sobre todo, en la literatura inglesa satírica del siglo XVIII, así como en la escritura costumbrista hispanohablante del siglo XIX. Bellamy (2007, pp. 135-144) ha identificado doscientos cuarenta y ocho textos de *it-fiction* en la literatura inglesa entre 1709 y 1900. ¿Qué tipo de objetos y animales abundan en estos relatos? Animales domésticos (*Vida y aventuras de un gato -The Life and Adventures of a Cat-*, 1760) o salvajes (*Aventuras de una marmota -The Adventures of a Marmotte-*, 1831), plantas (*Historia de un geranio -The History of a Geranium-*, 1831), objetos de la cultura letrada (*Historia de una Biblia de bolsillo -The Story of a Pocket Bible-*, 1859; *Historia de una Biblia de terciopelo rojo -The Story of a Red Velvet Bible-*, 1862); objetos manufacturados (*Historia de una almohada -The Story of a Pillow-*, 1883; *Los azares de una pluma -The Vagaries of a Pen-*, 1874), entre ellos monedas (*Historia de una moneda -The Story of a Coin-*), fenómenos de la naturaleza (*Historia de una gota de rocío -The Story of a Dewdrop-*, 1881) o la materia prima de la naturaleza, antes de ser esta última manipulada y manufacturada (Alexander Watt, *Historia de un pedazo de carbón -The Story of a Lump of Iron-*, 1884)⁵². La *it-fiction* tuvo en el siglo XVIII una fuerte orientación satírica, aunque desde finales de este siglo y durante el XIX se orientará cada vez más hacia la intencionalidad didáctica de la literatura infantil (Festa, 2007), como recurso pedagógico que permite atraer al público lector de esta última categoría etaria.

¿Qué relata el objeto, en los ejemplos clásicos de la literatura de la *it-fiction*? El proceso de su producción y su circulación social, a través de sus distintos dueños, tanto en una temporalidad corta (días, meses) como extensa (años). Son relatos de circulación porque nos muestran la 'vida' útil, en el espacio público, de un objeto, desde que es producido o fabricado hasta que es desechado como inservible o es destruido, pasando por los distintos usos y funciones que ha tenido. Se podría hacer una lectura marxista de estos relatos, por cuanto alegorizan las fluctuaciones que recibe el valor de uso y de cambio de los objetos en la sociedad capitalista, donde las relaciones humanas quedan mediadas por valores mercantilistas, por el dinero y las mercancías. De hecho, se pueden entender alegóricamente como una crítica de la cosificación del propio ser humano en el capitalismo. En particular, se han encontrado semejanzas en la perspectiva ética ofrecida por estos relatos y los discursos abolicionistas, ya que en el sistema esclavista el sujeto esclavizado (esclavo) es asumido como un objeto (Ellis, 2007).

⁵² Se encuentra un listado exhaustivo de las narraciones inglesas de *it-fiction* publicadas entre 1709 y 1900 en Bellamy (2007, pp. 135-144).

Asimismo, como bien destaca Blackwell (2007a, p. 12), la *it-fiction* podría acaparar el interés de aquella rama de la sociología que investiga los ‘usos sociales de los objetos’, donde destacan las reflexiones de los contribuyentes del libro *The Social Life of Things* (1986), editado por Arjun Appadurai. En todo caso, la *it-fiction* no siempre tematiza la biografía mercantilizada de un objeto manufacturado, como bien señala Bellamy, ya que, en algunas ocasiones, “[l]a circulación no involucra invariablemente el intercambio económico, aunque a menudo lo hace. Una subsección significativa del género se centra en cambio en la metempsicosis y en la transmigración del alma [del objeto, se sobreentiende]” (2007, p. 121).

¿Qué técnicas narrativas emplea regularmente la *it-fiction*? En primer lugar, no recurre a la clásica estructura narrativa aristotélica del conflicto unitario que cuenta con una exposición, un nudo y un desenlace (fases vinculadas entre sí en términos causales), sino con una estructura episódica, como ocurre con los ‘viajes alrededor de mí... (cuarto, jardín, etc.)’⁵³. Se puede identificar, eso sí, un relato biográfico global (el nacimiento, vida y ‘defunción’ del objeto), pero no existe un conflicto por resolver. Al no ofrecerse un conflicto con exposición, nudo y desenlace, el cierre de este tipo de relato es abierto. La biografía (relato heterodiegético) o autobiografía del objeto (relato homodiegético) puede terminar antes de su destrucción o su transformación. Esta última situación ocurre con las monedas, refundidas en el cierre de muchos de estos relatos. Bellamy (2007, p. 123) las designa ‘narratives de irresolution’ [relatos de irresolución], en contraste con la novela canónica de los siglos XIX y XX, caracterizada por la resolución narrativa, alcanzada a través de situaciones como el matrimonio o la muerte del protagonista.

⁵³ La *it-fiction* guarda similitudes con ‘los viajes alrededor de mí...’. En ambos se casos se opta por una estructura suelta, fundamentada en la adición o acumulación (en la *it-fiction*, de los distintos propietarios por los que pasa este objeto; en los ‘viajes alrededor de...’, de los distintos objetos de un espacio delimitado), sin que se recurra al establecimiento de un conflicto causalmente explicado, con su exposición, nudo y desenlace. Ambos subgéneros convergen en su interés por lo nimio, por lo cotidiano, por el objeto ‘intranscendente’. Además, en algunos casos se intersecan; por ejemplo, en un capítulo del anónimo relato español *Viaje por mi faldriquera* (1805) se emplea la *it-fiction* (el narrador humano escucha una conversación protagonizada por su faldriquera izquierda y derecha, que relatan su propia ‘vida’). Se diferencian por el hecho de que los *viajes alrededor de (mi cuarto, mi jardín, etc.)*, son textos descriptivos y, por lo tanto, sincrónicos. En cambio, la *it-fiction* se abre a la narración, a la diacronía, al relato de la vida o biografía social de este último.

Otra característica, en este caso un procedimiento narrativo, es el hecho de que la *it-fiction* se ofrece como un relato enmarcado o encuadrado. Muchas veces se aprecia a un narrador humano –conocido como narrador periférico– que, de manera imprevista, escucha la conversación entre dos objetos o la interpelación sorpresiva que el objeto le expone directamente al narrador (Bellamy, 2007, p. 118). Recordemos que, en el siglo XVIII, cuando la *it-fiction* se convierte en un tipo de relato de moda, también adquiere auge el empleo de la convención del manuscrito encontrado, que incorpora la misma técnica de encuadre.

¿Qué motiva la emergencia de la *it-fiction* en el siglo XVIII y su pervivencia en el siglo XIX? Por una parte, aplica un punto de vista satírico hacia la reificación o cosificación de las relaciones humanas en una sociedad occidental inscrita en los procesos de la modernidad capitalista. El objeto es un mecanismo de extrañamiento similar a la ficción del viajero exótico, en el género dieciochesco de la ficción epistolar, que visita los países europeos (*Cartas marruecas*, de José Cadalso; *Cartas persas*, de Montesquieu). En la *it-fiction*, “objetos y animales se erigen en eje para vehicular la sátira social, política y de costumbres” (Peñas, 2017, p. 474). A medida que el objeto manufacturado se degrada, entra en el circuito comercial de compra y venta de segunda mano: cada dueño o propietario tendrá una condición económica inferior frente al precedente. Por este motivo, la *it-fiction* se puede entender como un relato alegórico: el objeto usado es una transposición del sujeto humano ‘devaluado’ en la sociedad capitalista.

Recordemos que Balzac (1945, p. 3), en el “Prefacio” a *La Comedia Humana*, considera que la sociedad en la que escribe sus novelas —primera mitad del siglo XIX— se caracteriza por la movilidad ascendente y descendente, a su vez identificable en las costumbres y los objetos. Asimismo, Douglas (2007, p. 148) señala que la *it-fiction* inglesa de finales del siglo XVIII es emblemática de una cultura mercantil y consumidora que, en opinión de sus mismos contemporáneos, disolvía las barreras de clase. A similares conclusiones llega Hudson (2007, p. 293) al señalar que la emergencia de este subgénero, como ocurrió asimismo con la novela, se relaciona con el surgimiento de la clase media en la Inglaterra de finales del siglo XVIII: no sólo incorpora a narradores no humanos que carecen de implicaciones políticas, sino que podían circular rápidamente y con naturalidad por diversas esferas sociales como un ser humano no podría hacerlo.

En términos parecidos, ha sido establecida por la crítica la relación entre este tipo de literatura y la novela picaresca: al igual que el pícaro, el objeto parlante describe satíricamente su ‘paso’ por distintos dueños. Bellamy se atreve a decir que “[y]a sea que esté movido por la transmigración del alma o por el intercambio económico, el objeto que circula es capaz de violar las barreras sociales a un nivel incluso mayor que los protagonistas humanos de la picaresca con su característico status social ambiguo” (2007, p. 122).

En el marco de esta crítica de la reificación de las relaciones humanas en la sociedad capitalista, la *it-fiction* presta especial atención al tema de la prostitución y las transacciones monetarias y mercantiles, que muchas veces involucran la compra, la venta o la donación de mercancías. Desde una lectura satírica y alegórica, señala Bellamy que “[l]a prostitución se convierte en una metáfora de la naturaleza transitoria y mercenaria de las relaciones en una sociedad basada en la circulación y la rapidez del intercambio” (2007, p. 127). Blackwell (2007b, p. 266), asimismo, considera que la circulación de los objetos, muchos de ellos dirigidos a un público femenino, representa un pretexto para ofrecer la subjetividad de cortesanas y prostitutas que, como las mismas mercancías que poseen, sufren un proceso de ‘desgaste’ en su tránsito por diversas esferas sociales.

Desde una perspectiva complementaria —en términos económicos y sociales— sobre las causas del auge de la *it-fiction*, Baquero Goyanes (1949, p. 492), al investigar lo que define como ‘cuento de objetos y seres pequeños’, alude al gusto decimonónico —romántico y neorromántico— el coleccionismo de lo diminuto, el detalle y la minucia, tanto en el nivel hogareño (objetos situados en vitrinas o sobre pianos) como en el vestimentario. Además, este interés social por lo pequeño o nimio no solo se integra en la práctica literaria, sino que también alcanza a las ciencias sociales, que prestan atención al objeto o al detalle como una mónada o unidad que permite interpretar la sociedad en la que se inscribe:

los hombres del siglo XIX empiezan a comprender que no son los grandes acontecimientos los que mueven la historia, sino que ésta rueda sobre minucias en apariencia intrascendentes. Precisamente la crítica y la erudición —son conquistas fundamentales del siglo XIX —trabajan sobre menudencias, elevadas luego a tesis o categoría —como en la fórmula d’orsiana— por virtud del conjunto, es decir, de la perspectiva general (1949, p. 493).

Por otra parte, si bien la *it-fiction* encontró su época de máximo esplendor en la literatura inglesa del siglo XVIII, también enfrentó desde este mismo momento el desprecio de la crítica, uno de los motivos por los que no ha ingresado en el canon, tanto en la época de su máximo auge (a pesar del extenso número de textos publicados) como posteriormente, cuando potencialmente podría quedar incorporada en las historias de la literatura, gracias a labor legitimadora de los historiadores. Ya en el mismo siglo XVIII la crítica literaria menospreciaba este subgénero. En *The Critical Review*, en una reseña sobre *Aventuras de una rupia* (*Adventures of a Rupee*), de Helenus Scott's (1782), se precisa que este modo de componer un libro y de diseñarlo:

[e]s realmente un método idóneo de los escritores de clase inferior, de vaciar sus compilaciones de lugares comunes, y arrojarlo todo al farrago de las transacciones públicas, de los personajes privados, de las viejas y nuevas historias, en resumen, lo que puedan tomar, para ofrecer un pequeño y temporal divertimento al lector perezoso (Bellamy, 2007, p. 117).

La singularidad narrativa de la *it-fiction* (es decir, su condición de relato episódico, su enunciación objetual) ha sido el factor que ha determinado el desprecio de la crítica y el posterior olvido de los historiadores de la literatura hacia este subgénero. En todo caso, en los últimos veinte años la crítica literaria ha revalorizado los procedimientos narrativos y enunciativos de la *it-fiction*; estos últimos ya no son identificados como indicadores de una baja calidad literaria, sino como procedimientos elegidos conscientemente en su momento por los escritores, para expresar su visión de una sociedad atomizada, cosificada, fundamentada en las impersonales relaciones mercantiles (Bellamy, 2007, p. 117).

La diferencia entre la *it-fiction* que incorpora protagonistas animales (mascotas, por ejemplo) y el género de la fábula radica en el hecho de que esta última emplea el modo enunciativo narrativo, la tercera persona, y tiene un mayor carácter alegórico. El animal, en la fábula, solo habla en los diálogos, mientras que en la mayor parte de los casos de la *it-fiction* –incluidos los enunciados por animales– se emplea el narrador autodiegético. Pero la diferencia más sustancial estriba en el hecho de que en las fábulas, los animales y los objetos son ante todo alegorías del comportamiento humano universal, mientras que en la *it-fiction* estas entidades ganan autonomía existencial. Aunque los críticos literarios han promovido una lectura

alegórica de este último tipo de relato y las situaciones que relata hayan sido interpretadas, hasta cierto punto, como alegorías de las relaciones económicas en el capitalismo, sus personajes cuentan con una subjetividad propia. Según Ana Peñas:

En la literatura griega y en la latina aparecen animales como protagonistas, si bien suelen ser en realidad humanos transmutados merced a procesos como la metamorfosis y la metempsícosis. [...] También los animales son protagonistas en la fábula, un género clásico todavía con fuerte presencia en el siglo XIX; y toda clase de objetos, mágicos o míticos, cumplen un papel esencial como centro o resorte de la historia en todo tipo de géneros. Sin embargo, en estos casos los animales y objetos no tienen entidad en sí mismos, sino que se mueven en ese plano simbólico en el cual o bien son seres transformados, o trasuntos de éstos, o representaciones alegóricas y morales de pasiones y acciones humanas (2012, pp. 499-500).

La *it-fiction* también se distingue de los relatos maravillosos. Ofrece como un hecho normal, ‘después de un primer momento de asombro’, el hecho de que un objeto humano hable en un contexto realista cotidiano: “Lo sugerente e insólito de estas producciones literarias es que se construyen en ficciones literarias de coordenadas realistas” (Peñas, 2017, p. 474). Por su parte, en el relato maravilloso, el hecho de que el objeto o animal hable es un acontecimiento normal, no sorprendente, en un contexto existencial que no es realista.

Si planteamos preguntas de investigación desde el costumbrismo español y latinoamericano, donde cobró auge la *it-fiction*, podemos analizar las funciones de los objetos en esta última escritura. ¿Qué ejemplos nos permiten comprobar que es una técnica ampliamente usada en el discurso costumbrista?; ¿qué precedentes de la historia de la literatura podemos discriminar o identificar?; ¿qué motiva la eclosión del objeto como voz y punto de vista enunciativo en esta corriente literaria?; ¿por qué no es una técnica asiduamente investigada por la crítica literaria, que solo en tiempos recientes la ha incorporado como objeto de estudio?

4. Implicaciones éticas, filosóficas y ontológicas de la enunciación de objeto

La enunciación de objeto (y de la *it-fiction*, como una de sus manifestaciones históricas) nos permite establecer reflexiones sobre

problemáticas filosóficas, antropológicas, psicológicas: sobre el derecho de los objetos a existir, una vez que los hemos fabricado; sobre nuestro apego a las cosas...

Podemos problematizar las siguientes situaciones, que pueden plantearse en los mundos posibles creados por la literatura. La enunciación de un androide en un relato de ciencia ficción, ¿podría considerarse como un caso de enunciación de objeto?; ¿el androide es un objeto o cuenta con una 'esencia' humana? En este y otros casos se discuten interesantes problemáticas sobre las relaciones de poder entre los seres humanos y las máquinas, sobre los límites, porosos o inquebrantables, entre ambos. Por otra parte, ¿no podemos afirmar que cualquier texto, ya sea en la realidad social o en la ficción, se convierte por este simple hecho en un sujeto enunciador? Si bien los documentos y los libros no hablan, sí enuncian, es decir, son objetos semióticos y, por lo tanto, son objetos que comunican, aunque no hablen.

En nuestra pulsión por antropomorfizar el mundo circundante, consideramos a los objetos nuestros compañeros de viaje por la vida. Son entidades sobre las que adoptamos diversas actitudes: desprecio, respeto, aprecio, temor. Les asignamos, asimismo, estados de ánimo. Recordemos, por ejemplo, el "Capítulo 1" de *Nada* (1945), la conocida novela de Carmen Laforet. La protagonista, en este *Bildungsroman* femenino, llega a Barcelona con el fin de vivir en la casa de unos familiares. Nueva en un entorno todavía extraño, lo observa todo desde una perspectiva desfamiliarizada. No sólo procede a establecer analogías grotescas (a veces animalizadoras) hacia su familia, sino que, además, proyecta esta subjetividad en el mundo objetual, como ocurre con su maleta: "Mi compañera de viaje me pareció un poco conmovedora en su desamparo de pueblerina. Pardusca, amarrada con cuerdas, siendo, a mi lado, el centro de aquella extraña reunión." (1971, p. 16). Hablamos, en suma, de convertir al objeto en sujeto.

Un acercamiento hacia las cosas u objetos como entidades dotadas de emotividad, psicológicamente sometidas a sus dueños, se muestra en el poema "Las cosas", de *Poeta de guardia* (1968), de Gloria Fuertes, poeta que cuenta con otro poema dedicado a los objetos que han perdido su utilidad y novedad iniciales, "Puesto de Rastro", de *Antología y poemas del suburbio* (1954), enunciado por un vendedor de este conocido mercadillo de objetos madrileño, quien pregona sus devaluadas mercancías en una enumeración interminable. En

el caso de “Las cosas”, la voz enunciativa se convierte en portavoz de la súplica de los objetos, que piden ser usados por los seres humanos:

Las cosas, nuestras cosas,
 les gustan que las quieran;
 a mi mesa le gusta que yo apoye los codos,
 a la silla le gusta que me siente en la silla,
 a la puerta le gusta que la abra y la cierre
 como al vino le gusta que lo compre y lo beba,
 mi lápiz se deshace si lo cojo y escribo,
 mi armario se estremece si lo abro y me asomo,
 las sábanas son sábanas cuando me echo sobre ellas
 y la cama se queja cuando yo me levanto.
 ¿Qué será de las cosas cuando el hombre se acabe?
 Como perros las cosas no existen sin el amo.

(citado en Correa, 1980, p. 368)

Es decir, a las cosas u objetos les gusta que el ser humano las use, que cumplan una función, que no sean olvidadas por sus creadores. En la *it-fiction* precisamente, el objeto se queja de su falta de uso o bien del maltrato que recibe. Surge, de esta manera, la problemática ética del derecho que tienen los objetos a existir y de recibir un buen trato de los seres humanos. En la *it-fiction*, en particular, animales y objetos están “revestidos de autoridad para reivindicar su derecho a tener voz propia, a ser cronistas e historiadores de sus vidas y a ocupar un lugar destacado en el decurso de la historia” (Peñas, 2017, p. 474). En otras ocasiones, sin embargo, el mundo de las cosas se erige como un mundo inerte e indiferente a las pasiones humanas, como un mundo que permanece en la realidad objetiva, mientras que el ser humano se caracteriza por su transitoriedad.

La literatura también permite tematizar el apego o desapego que los seres humanos desarrollamos hacia las cosas. Este tema ha recibido la atención de Silvina Ocampo, en su cuento “Los objetos”. Relata la relación peculiar del personaje de Camila Eresky con estos últimos. Frente a su aprecio por las personas y los animales, “[p]or valiosos que fueran, los objetos le parecían reemplazables” (1982, p. 105). No experimentaba el duelo ante la pérdida de las cosas. Esta aparente indiferencia hacia la pérdida de las cosas, prosigue la voz narrativa, oculta su certeza —que ronda de manera ominosa— sobre el futuro regreso de los objetos perdidos. Llegado el momento, Camila encuentra, uno por uno, los adornos hogareños perdidos tiempo atrás. Reproducimos el final del cuento:

Entonces vio los objetos alineados contra la pared de su cuarto, como había soñado que los vería. Se arrodilló para acariciarlos. Ignoró el día y la noche. Vio que los objetos tenían caras, esas horribles caras que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo.

A través de una suma de felicidades Camila Ersky había entrado, por fin, en el infierno. (1982, p. 108).

En este cuento, los objetos son ominosos: protagonizan el retorno de lo familiar reprimido, en particular, la relación fetichista con el mundo de las cosas. Sobre esta misma temática, Baquero Goyanes se encarga de resaltar, en su estudio sobre el cuento español del siglo XIX, que existen en los seres menudos (niños, animales y cosas), “unas como fuerzas oscuras o inconscientes, fluyendo de la misma Naturaleza, contra las que no cabe lucha, sino sumisión” (1949, p. 495). Los objetos, convertidos en objeto de deseo del ser humano, terminan por avasallar y dominar la voluntad de este último.

5. Conclusiones

La *it-fiction* ha de distinguirse de la enunciación de objeto como una modalidad específica de esta última. Especialmente vigente en los siglos XVIII y XIX, es por lo tanto una modalidad de relato de objeto históricamente situada: es la narración biográfica en el que un objeto, principalmente desde el relato autodiegético (menos desde el relato heterodiegético) circula por diversos propietarios y esferas sociales. En particular, en el caso español, la voz enunciativa de los objetos es uno más de los conocidos recursos enunciativos perspectivistas de la escritura costumbrista: en lugar de los seres humanos, y en desplazamiento metonímico, las cosas hablan de los intereses que motivan a los seres humanos a manejarlos instrumentalmente.

¿Qué propósito cumple la utilización de un objeto como punto de vista enunciativo de la *it-fiction*? A veces, tiene el propósito narrar el proceso de producción de este objeto como una crítica alegórica de la sociedad mercantil capitalista. En otros casos, el objeto relata los distintos dueños que tiene y los usos que recibe, con una mayor orientación hacia los defectos morales humanos universales, tanto en una temporalidad corta (días, meses) como extensa (años e incluso siglos). Como vemos, este tipo de relato tiene una finalidad satírica: a través de la ‘nula’ humanidad que el propietario atribuye al objeto que usa, el escritor pretende, a través de la *it-fiction*, criticar la *reifi-*

cación de las relaciones humanas en la sociedad capitalista. En este sentido, muchos de estos relatos se ocupan de animales domésticos (tratados como objetos por sus propietarios) o de objetos manufacturados que, después de protagonizar relaciones de compra y venta, son desechados, al llegar al término de su vida 'útil'.

Como forma de perspectivismo narrativo, la *it-fiction* es una literatura que relativiza las verdades establecidas. El ser humano se enfrenta a la posibilidad, a través de la *it-fiction*, de que el resto del mundo, el mundo objetual, también tenga la posibilidad de expresar sus opiniones sobre la sociedad. Esta sátira es alegórica: el objeto que habla es, en realidad, el ser humano que reflexiona, por un momento, desde una perspectiva desfamiliarizada, sobre la banalidad, nimiedad, vacuidad, fugacidad, de las conductas, los comportamientos y los procesos sociales en los que participa.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (1805). *Viage (sic) por mis faldriqueras* (Trasladado a la lengua española por E.T.C.D. Bernardo María de Calzada). Madrid: Imprenta Real.
- Appadurai, A. (ed.). (1986). *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press (versión en español: Appadurai, Arjun (ed.). 1991. *La vida social de las cosas*. Perspectiva cultural de las mercancías. México: Grijalbo).
- Balzac, H. de. (1945). "Prefacio a *La comedia humana*", *Escenas de la vida parisiense. Esplendores y miserias de las cortesanas*, vol. 1. Buenos Aires: Ediciones Calíope.
- Baquero Goyanes, M. (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes.
- Barthes, R. (1987). "El efecto de realidad", *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 179-187.
- Bellamy, L. (2007). "It-Narrators and Circulation: Defining a Subgenre", en Blackwell, M. (ed.). *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 117-146.
- Blackwell, M. (2007a). "Corkscrews and Courtesans: Sex and Death in Circulation Novels", en Blackwell, M. (ed.). *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Lewisburg: Bucknell University Press, 265-291.
- . (2007b). "Introduction: The it-Narrative and Eighteenth-Century Thing Theory". En Mark Blackwell, (ed.). *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 9- 42.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Machado Libros.

- Cuvardic, D. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Publibooks.
- De Man, P. (2007). “La autobiografía como ficción”, *La retórica del Romanticismo* (Traducción e introducción de Julián Jiménez Heffernan). Madrid: Akal, 147-158.
- Douglas, A. (2007). “Britannia’s Rule and the It-Narrator”, en Blackwell, M. (ed.). *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp.147-161.
- Ellis, M. (2007). “Suffering Things: Lapdogs, Slaves, and Counter-Sensibility”, en Blackwell, M. (ed.). *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 92-113.
- Festa, L. (2007). “The Moral Ends of Eighteenth- and Nineteenth-Century Object Narratives”, en Blackwell, M. (ed.). (2007). *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 309-328.
- Fuertes, G. (1980). “Las cosas”, Correa, G. (Estudio preliminar, selección y bibliografía). *Antología de la poesía española (1900-1980). Vol. II*. Madrid: Editorial Gredos.
- . (1980). “Puesto del Rastro”, Correa, G. (Estudio preliminar, selección y bibliografía). *Antología de la poesía española (1900-1980). Vol II*. Madrid: Editorial Gredos.
- Hudson, N. (2007). “It-Narratives: Fictional Point of View and Constructing the Middle Class”, en Blackwell, M. (ed.). *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 292-306.
- Lodge, D. (2011). *El arte de la ficción*. Barcelona: Editorial Península.
- Lupton, C. (2006). “The Knowing Book: Authors, It-Narratives, and Objectification in the Eighteenth Century”, *NOVEL: A Forum on Fiction*, 39(3), 402-420.
- Mainer, J.C. (2010). *Historia de la literatura española. VI. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*. Madrid: Cátedra.
- Peñas, A. (2012). “La circulación de formas y técnicas narrativas: sobre *it-fiction* y cuento de objeto”, *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Botta, P. (coord.), vol. V, Moderna y Contemporánea. Silvestri, L., et al (eds.), 5, pp. 497 - 508. Roma: Bagatto Libri, Collana Officina Ispanica.
- . (2011). “Márgenes del costumbrismo en *Las ferias de Madrid* (1845) de Neira de Mosquera”, en Baquero, A. et al (eds.). *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Murcia: EDITUR, pp. 159-183.
- . (2017). “Miradas de lo insignificante: de la *it-fiction* a las nuevas formas de hacer historia”, en González, J.M et al (eds.). *La historia en la literatura del siglo XIX*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 473-492.
- Šklovskij, V. (2004). “El arte como artificio”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 55-70.
- Stiegler, B. (2012). *La quietud en movimiento: una breve historia cultural de los viajes en y alrededor del cuarto*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Capítulo 10. La dialéctica orgullo-sensatez entre Roland y Olivier: ¿Una relación de quijotización y sanchificación?

JUAN C. JIMÉNEZ MURILLO

*Rollanz est proz e Oliviers est sages,
Ambedui unt merveillus vasselage.*

1. Introducción

Roland est preux et Olivier sage! De esta manera los juglares medievales cantaban o recitaban de forma oral y versificada, al ritmo melódico de los instrumentos musicales medievales, las proezas de Roland el mejor de los caballeros francos y de su inseparable amigo el conde Olivier. Difundiendo así, de ciudad en ciudad incluso más allá de las fronteras del reino de los Francos, las míticas batallas y los múltiples triunfos que protagonizara uno de los personajes más antiguos de la literatura francesa, la *laisse* o tirada LXXXVII, de donde se extrae esta afirmación, define también paralelamente a la construcción de la identidad heroica que propician el nacimiento prodigioso de este héroe medieval, cierta correlación que se establece entre estos dos personajes y que define de la mejor manera la perfecta amistad caballeresca y la fidelidad en aquella época.

Sin embargo, esta conexión fuertemente arquetípica según los valores de la sociedad medieval y que se repite muchas veces en otras *laisse*s, parece en algunos momentos invertirse al punto que el lector acostumbrado a los modelos que delimitan estrictamente a estos dos héroes puntualizando su respectiva singularidad, parece confundirse

por momentos pues se produce cierto intercambio de personalidades. Así pues, Roland y Olivier, cada uno a su manera manifiestan un comportamiento atípico a sus personalidades, pues van irrumpiendo poco a poco en el mundo de las ideas del otro transgrediendo los rígidos cánones que los definían dentro del género épico.

Es así como, inspirándose y tomando como referencia la teoría de *la Quijotización* de Sancho Panza y *la Sanchificación* de Don Quijote, propuesta entre otros por Salvador De Madariaga⁵⁴, la cual trata de definir una relación similar entre estos dos héroes de la literatura universal, que se abordara en este capítulo, este complejo fenómeno de cambio recíproco de personalidades que se podría definir como *la Rolandización* de Olivier y *la Olivierización* de Roland.

Así pues, de la misma manera que Cervantes juega con el lector de su historia, como lo señala Salvador de Madariaga, invirtiendo la dicotomía fantasía-realidad, pues el escudero Sancho Panza después de haber servido algún tiempo a su amo, empieza a razonar adoptando actitudes fantásticas propias del caballero Don Quijote de la Mancha, y éste a su vez va adquiriendo consciencia, desde su locura, del mundo real en el cual él se encuentra inmerso, también en este viejo cantar de gesta parece perfilarse una relación similar. Se trata sin embargo de una dicotomía diferente de tipo orgullo-sensatez alrededor de la cual gravita la personalidad de Roland y de Olivier.

Así, a la luz de los planteamientos de Salvador de Madariaga, se pretende realizar, en *La Chanson de Roland*, una aproximación a la sustitución moderada y progresiva de las identidades de estos dos personajes. Este dúo de héroes con formas muy distintas de ver el mundo, y aunque mejores amigos, resultan ser antagónicos, pero a su vez se complementan muy bien. El lector advertirá sin embargo en algunos pasajes de este cantar medieval que la personalidad que define a ambos no es fija y que Roland y Olivier experimentan una modificación psicológica, la cual se hace evidente con toda nitidez en algunos versos, sobre todo en los que se relata la ausencia del rey Carlomagno en el momento en que las huestes de los sarracenos se preparaban a invadir el campamento de los francos. De esta manera, el contraste de los perfiles psicológicos de ambos personajes parece aproximarse gradualmente, atrayéndose, gracias a una interinfluencia lenta que contribuye a atraerlos tanto que el lector podría incluso confundirlos en algunas ocasiones.

⁵⁴ Salvador de Madariaga, *Guía del lector del Quijote*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972 (1926), 7.ª ed., caps. VII y VIII (pp. 127-135 y 137-148).

2. Roland y Olivier: dos personajes inmersos en una relación arquetípica

Inseparables como lo reiteraba una y otra vez la voz tremulenta de los juglares, parece ser la mejor forma de precisar la conexión que liga a estos dos personajes. Según lo relatan las *laissez* o tiradas, a las cuales se les añadieron con el pasar de los siglos nuevos episodios transformando en todo o en parte el relato original o borrando otros, los juglares coinciden en retrasar una cercanía muy fuerte entre ambos personajes, un vínculo fusional de amistad entre pares. Este vínculo se estructura de manera arquetípica, en donde Roland es siempre el principal y Olivier ocupa un lugar secundario a pesar de ser un caballero conocido por su valentía y ser el hermano de Aude la novia de Roland,

Sobrino y caballero predilecto del Rey Carlomagno, el caballero Roland, encarna de esta manera al prototipo del código caballeresco medieval heredado del ideal cristiano y consolidado a su vez con la materia latina, conjuntamente con el espíritu guerrero de los relatos artúricos de la materia de Bretaña. Su amigo Olivier, representa el complemento perfecto para Roldán, pues aunque valiente y poderoso, nunca podrá sobrepasar en valentía y poder a Roland. Es necesario precisar que Olivier reúne además algunas virtudes que Roland no posee, como la prudencia y la disciplina militar. A diferencia de Roland, a quien por lo general se describe como un personaje temerario, la sabiduría estratégica y su compostura en la batalla son las mejores cualidades que definen a Olivier.

3. Función del recurso dialogo como definidor de roles arquetípicos

Esta jerarquización que se establece entre ambos personajes se evidencia no solamente a través de numerosos pasajes descriptivos y narrativos sino, sobre todo, gracias a la confrontación dialéctica que hilvana la opinión de uno y del otro. Este fuerte componente dialógico parece evocar al debate platónico, pero también, y a pesar de ubicarse hacia finales del siglo XI o inicios del siglo XII, este poema épico presagia ya el diálogo cervantino heredero del renacimiento y que vislumbrará la aparición de la novela moderna, alimentando en gran medida el dialogismo bajtiniano del siglo XX.

De esta manera, son justamente los frecuentes debates y replicas que se entrelazan entre Roland y Olivier que permiten representar a estos dos personajes en el fluir de sus vidas, de penetrar en lo interno de sus conflictos que ellos sostenían con ellos mismos y con su mundo desde la perspectiva que estos tenían de la realidad, y de caracterizarlos también por medio de su estilo de hablar.

De esta manera, y como parece confirmarlo popularmente ya desde la época medieval la expresión inglesa “To give a Roland for an Oliver” (cambiar un Roland por un Olivier) este dúo dinámico de héroes personifica simbólicamente tanto el valor de la fuerza y la valentía como la importancia de la reflexión y la sabiduría. Esta frase se utilizaba justamente para definir el hecho de intercambiar algo por otra cosa resultando equivalente a la frase latina “quid pro quo”, es decir, se trata de una compensación equivalente en donde cada entidad resultaba igualmente importante. La tirada siguiente por ejemplo evidencia el razonamiento y la cautela de Olivier al saber que los sarracenos se aproximaban; así como la temeridad de Roland quien cree que se glorificara su honor luchando contra sus enemigos:

LXXIX

LES païens s'arment de hauberts sarrasins, presque tous à triple épaisseur de mailles, lacent leurs très bons heaumes de Saragosse, ceignent des épées d'acier viennois. Ils ont de riches écus, des épieux de Valence et des gonfanons blancs et bleus et vermeils. Ils ont laissé mulets et palefrois, ils montent sur les destriers et chevauchent en rangs serrés. Clair est le jour et beau le soleil : pas une armure qui toute ne flamboie. Mille clairons sonnent, pour que ce soit plus beau. Le bruit est grand : les Français l'entendirent. Olivier dit : «Sire compagnon, il se peut je crois, que nous ayons affaire aux Sarrasins. » Roland répond : «Ah! que Dieu nous l'octroie ! Nous devons tenir ici, pour notre roi. Pour son seigneur on doit souffrir toute détresse, et endurer les grands chauds et les grands froids, et perdre du cuir et du poil. Que chacun veille à y employer de grands coups, afin qu'on ne chante pas de nous une mauvaise chanson ! Le tort est aux païens, aux chrétiens le droit. Jamais mauvais exemple ne viendra de moi» (sic) (79-80)⁵⁵

Es así como el recurso dialógico permite, en este cantar de gesta, mejor que el tradicional monólogo interior, la penetración en lo interno de estos dos personajes. Adentrándose de esta manera en

⁵⁵ LXXIX. Ármanse los infieles con sus cotas sarracenas, casi todas con triple espesor de mallas, atan sus excelentes yelmos de Zaragoza y ciñen sus espadas

las profundas sinuosidades de la psiquis de ambos héroes, el lector podrá asimilar mejor la esencia de uno y del otro pues el diálogo permite descubrir la parte oculta de ellos, develando el equilibrio en las relaciones interpersonales, en este caso entre un caballero y su mejor amigo. Por ejemplo, la estrofa o tirada siguiente evidencia claramente que si bien la valentía del caballero Roland no se iguala a ningún otro, Olivier constituye el caballero más prudente de todos los francos pues los demás se dejan fácilmente ofuscarse por su orgullo:

LXXXII

OLIVIER dit: "J'ai vu les païens. Jamais homme sur terre n'en vit plus. Devant nous ils sont bien cent mille, l'écu au bras, le heaume lacé, le blanc haubert revêtu ; et leurs épieux bruns luisent, hampe dressée. Vous aurez une bataille, telle qu'il n'en fut jamais. Seigneurs Français, que Dieu vous donne sa force ! Tenez fermement, pour que nous ne soyons pas vaincus ! » Les Français disent : « Honni soit qui s'enfuit ! Jusqu'à la mort, pas un ne vous manquera. " (83) ⁵⁶

A pesar de tratarse de uno de los géneros literarios más antiguos que se conocen, este cantar de gesta parece insertar un recurso innovador en cuanto a la riqueza interpretativa que se genera con respecto a la construcción de los personajes. Esta cadena dialógica que se inserta entre un verso y otro funciona como una suerte de guía para el lector, el cual confrontara su propio enfoque de la información

de acero vienés. Poseen ricos escudos, picas valencianas y gonfalones blancos, azules y bermejos. Abandonando sus mulos y palafrenes, han montado sus corceles y cabalgan en apretadas filas. El día luce claro y brilla el sol: resplandecen todas las armaduras. Para realzar tal belleza, resuenan mil clarines. Tal es el zafarrancho que llega a oídos de los franceses. Y dice el conde Oliveros:

—Señor compañero, puede ser que nos topemos con los sarracenos.

—¡Ah! ¡Así lo permita Dios! -responde Roldán-. Aquí habremos de resistir, por nuestro rey. Es preciso sufrir por él las mayores fatigas, soportar los grandes calores y los grandes fríos, y perder la piel y aun el pelo. ¡Cuiden todos de asestar violentas estocadas, para que no se cante de nosotros afrentosa canción! Mala es la causa de los infieles y con los cristianos está el derecho. ¡Nunca contarán de mí acción que no sea ejemplar!

⁵⁶ LXXXII. —He visto a los infieles —dice Oliveros—. Jamás hombre alguno contempló tan cuantiosa multitud sobre la tierra. Son cien mil los que están ante nosotros con el escudo al brazo, atado el yelmo y cubiertos con blanca armadura; relucen sus bruñidas adargas, con el hierro enhiesto. Habréis de dar una batalla como jamás se ha visto. ¡Señores franceses, que Dios os asista! ¡Resistid firmemente, para que no puedan vencernos! Los franceses exclaman: —¡Malhaya quien huya! ¡Hasta la muerte, ninguno de nosotros habrá de faltarnos.

procesado con la que le proponen tanto la voz narrativa como las propias apreciaciones internas emitidas directamente por los personajes, reactualizando en su pensamiento referentes textuales que puedan sostener su eventual interpretación de los hechos.

De esta manera las tiradas siguientes reafirman como Olivier representa la prudencia como virtud asociada con la sabiduría. Cada verso recuerda la forma justa, adecuada y con cautela con la cual actúa Olivier quien utiliza un lenguaje acertado y reflexivo. De esta manera a partir de la estrofa siguiente Olivier empieza a aconsejarle a Roland que suene el olifante previniendo así al rey Carlomagno del peligro inminente en que se encuentran en ese momento. Esta petición se convierte en suplica frente a la vanidad de Roland quien, deslumbrado por su soberbia, cree que es lo suficientemente valiente para afrontar a sus enemigos:

LXXXIII

OLIVIER dit: « Les païens sont très forts : et nos Français, ce me semble, sont bien peu. Roland mon compagnon, sonnez donc votre cor : Charles l'entendra, et l'armée reviendra. » Roland répond : « Ce serait faire comme un fou. En douce France j'y perdrais mon renom. Sur l'heure je frapperai de Durandal de grands coups. Sa lame saignera jusqu'à l'or de la garde. Les félons païens sont venus aux ports pour leur malheur. Je vous le jure, tous sont marqués pour la mort. » (83) ⁵⁷

Como forma de expresión, dentro del discurso narrativo, el diálogo permite objetivar e independizar el mundo de los personajes de la voz narrativa. De esta manera, la continua tensión dialógica entre Roland y Olivier incrustados ambos entre la información proporcionada y la que está por descubrirse, entre el referente textual y el proyecto de desarrollo de la acción, es que va construyéndose la coherencia lineal de este cantar por parte del lector pues el diálogo de estos personajes reemplaza a veces la voz narrativa de esta epopeya, usurpando progresivamente su función y privándole de su aparente autoridad creíble. Esta técnica dialogística acompañada de pausas

⁵⁷ LXXXIII. Dice Oliveros: —Muy crecido es el número de los sarracenos y escaso me parece el de nuestros franceses. Roldán, mi compañero, tocad vuestro olifante: Carlos lo escuchará y volverá el ejército.

—Locura fuera —responde Roldán—. Perdería por ello mi renombre en Francia, la dulce. Muy pronto habré de asestar recios golpes con Durandarte. Sangrará su hoja hasta el oro del pomo. Los viles sarracenos vinieron a los puertos para labrar su infortunio. Os lo juro: a todos les espera la muerte.

que se repiten a intervalos regulares constituye entonces la expresión de un conflicto que confronta dos diferentes visiones del mundo pues el intercambio continuo de opiniones diferentes garantiza la riqueza de perspectivas y de registros lingüísticos que exponen a estos dos personajes recordando así la expresión polifónica caracterizada por el plurilingüismo de la cual habla M. Bajtin.

Las palabras y los hechos acertados de Olivier en la tirada siguiente exhiben tanto la sabiduría como la astucia que lo caracteriza. Rolando por el contrario parece no haber aprendido a controlar sus emociones, que lo llevan a un desenlace fatal. Imprudente y vanidoso, Roland es confrontando en este poema épico a la cautela de Oliveros, complementando perfectamente a su amigo. Esta interrelación sitúa a Olivier como el ente encargado de protegerlo de los estragos que le acarrea su de su orgullo. Los versos siguientes muestran como Roland se niega a sonar el cuerno por segunda vez:

LXXXIV

« ROLAND, mon compaignon, sonnez l'olifant ! Charles l'entendra, ramènera l'armée ; il nous secourra avec tous ses barons. » Roland répond : « Ne plaise à Dieu que pour moi mes parents soient blâmés et que douce France tombe dans le mépris ! Mais je frapperai de Durendal à force, ma bonne épée que j'ai ceinte au côté ! Vous en verrez la lame tout ensanglantée. Les félons païens se sont assemblés pour leur malheur. Je vous le jure, ils sont tous livrés à la mort. » (83-84) ⁵⁸

Roland y Olivier se constituyen como interlocutores dentro del discurso narrativo, haciendo avanzar uno de los relatos más representativos de la épica francesa frente al lector por ejemplo del siglo XXI, quien podrá apropiarse gracias a la plática constante entre estos dos personajes, del perspectivismo que orienta a cada uno de ellos. Los comentarios dialogados entre estos dos amigos suscitan de esta manera el descubrimiento de un contraste entre la altivez desmedida que caracteriza a Roland y la capacidad de razonamiento juicioso y mesurado de Olivier. (85)

Como se afirmó antes, el perspectivismo dialógico que se establece entre Roland y de Olivier permite inferir en una suerte de simetría

⁵⁸ LXXXIV. -¡Roldán, mi compañero, tocad vuestro olifante! Carlos habrá de oírlo y volverá con el ejército; podrá socorrernos con todos sus barones. —¡No permita Dios que por mi culpa sean menoscabados mis parientes y que Francia, la dulce, arrostre el desprecio! -replica Roldán-. ¡Más bien habré de dar recios golpes con Durandarte, mi buena espada que llevo ceñida al costado! Veréis su hoja cubierta de sangre. Los felones sarracenos se han reunido para desdicha suya. Os lo juro: todos ellos están señalados para la muerte.

antitética que define arquetípicamente a estos dos héroes. Olivier ocupa un lugar secundario, es como el aprendiz de Roland quien no puede superar o pretender obtener un rango superior o igual al de su amigo. Así Roland es el caballero más valiente, más fuerte, más hermoso, y más leal al rey, su fe cristiana es muy fuerte. Olivier por el contrario mencionado apenas al principio de este poema, es un personaje aparentemente plano pero que parece nacer y tomar forma gracias a los frecuentes diálogos, pues a lo largo del cantar los dos van constituyéndose como antítesis y como sujetos complementarios uno del otro, lo que finalmente establece la dialéctica de su relación. La triada siguiente retrasa la insistencia de Olivier quien le pide por tercera vez a Roland que suene el olifante Roland:

LXXXV

« ROLAND, mon compaignon, sonnez votre olifant ! Charles l'entendra, qui est au passage des ports. Je vous le jure, les Français reviendront. — Ne plaise à Dieu, » lui répond Roland, « qu'il soit jamais dit par nul homme vivant que pour des païens j'aie sonné mon cor ! Jamais mes parents n'en auront le reproche. Quand je serai en la grande bataille, je frapperai mille coups et sept cents, et vous verrez l'acier de Durendal sanglant. Les Français sont hardis et frapperont vaillamment ; ceux d'Espagne n'échapperont pas à la mort. » (85) ⁵⁹

Olivier, símbolo bíblico de sabiduría divina, empieza a cobrar protagonismo, a partir de estas tiradas ya muy avanzado este poema épico, gracias justamente a su insistencia en ayudar a su amigo. Si bien se trata de un protagonismo de segundo grado, ya que casi la totalidad de los hechos heroicos giran en torno a Roland, ambos se encuentran intrincados en un discurso de la simetría antitética. Olivier eclipsado siempre por el protagonismo y los triunfos que multiplica Roland, parece tomar alguna relevancia gracias al intercambio dialógico. Olivier nace y se estructura con los diálogos. A medida que las tiradas avanzan, Olivier al lado de Roland van constituyéndose como contraste y como sujeto complementario de su amigo, lo que final-

⁵⁹ LXXXV. —¡Roldán, mi compañero, tocad vuestro olifante! Carlos, que está cruzando los puertos, habrá de oírlo. Os lo juro: volverán los franceses.

—¡No plegue a Dios que jamás hombre vivo pueda decir que por causa de los infieles toqué mi olifante! —responde Roldán—. Nunca escucharán mis deudos tal reproche. Cuando se entable la feroz batalla, mil y setecientos golpes habré de asestar y veréis ensangrentarse el acero de Durandarte. Los franceses son denodados y pelearán valientemente; no escaparán a la muerte los de España.

mente contribuye a la estructuración de la dialéctica de su relación. Así pues, al negarse Roland a sonar el olifante por cuarta vez, sustrae el mismo un poco de su protagonismo atribuyéndoselo inconscientemente a su amigo con quien el lector tendera a identificarse:

LXXXVI

OLIVIER dit : « Pourquoi vous blâmerait-on ? J'ai vu les Sarrasins d'Espagne : les vaux et les monts en sont couverts et les landes et toutes les plaines. Grandes sont les armées de cette engeance étrangère et bien petite notre troupe ! » Roland répond : « Mon ardeur s'en accroît. Ne plaise au Seigneur Dieu ni à ses anges qu'à cause de moi France perde son prix ! J'aime mieux mourir que choir dans la honte ! Mieux nous frappons, mieux l'empereur nous aime. » (86) ⁶⁰

Los diálogos constantes entre Roland y Olivier definen y desencadenan precisamente los rasgos de la imagen binaria de estas dos identidades. Sin embargo, a pesar de que estos arquetipos se encuentran muy bien definidos en esta epopeya, a medida que esta avanza comienza a gestarse un intercambio de roles. Negándose por quinta vez a pedir ayuda al rey, Roland no escucha a Olivier ensimismándose en su altivez desmedida, confiando en las numerosas hazañas heroicas que había protagonizado antes. De esta manera Roland cella este binarismo que lo oponía a Roland:

LXXXVII

ROLAND est preux et Olivier sage. Tous deux sont de courage merveilleux. Une fois à cheval et en armes, jamais par peur de la mort ils n'esquiveront une bataille. Les deux comtes sont bons et leurs paroles hautes. Les païens félons chevauchent furieusement. Olivier dit : « Roland, voyez ! Ceux-ci sont près de nous, mais Charles est trop loin ! Votre olifant, vous n'avez pas daigné le sonner. Si le roi était là, nous ne serions pas en péril. Regardez en amont vers les ports d'Espagne ; vous pourrez voir une troupe digne de pitié : qui a fait aujourd'hui l'arrière-garde ne la fera

⁶⁰ LXXXVI . —¿Por qué habrían de menoscabarnos? —insiste Oliveros—. He contemplado a los sarracenos de España: son tantos que cubren montes y valles, colinas y llanuras. ¡Poderosos son los ejércitos de esta turba extranjera y muy reducido el nuestro!

Y responde Roldán: —¡Ello me enardece más! ¡No plegué al Dios de los cielos ni a sus ángeles que por mi culpa pierda Francia su valer! ¡Antes prefiero la muerte a soportar el escarnio! ¡Cuanto más recios sean nuestros golpes, más habrá de querernos el emperador!

plus jamais. » Roland répond : « Ne parlez pas si follement ! Honni le cœur qui dans la poitrine s'accouardit ! Nous tiendrons fermement, sur place. C'est nous qui mènerons joutes et mêlées. » (87) ⁶¹

Como en la obra de Cervantes, Rolando y Olivier sintetizan dos perspectivas diferentes de ser y de ver al mundo. Como se evidenció anteriormente desde la tirada LXXIX en la que se enuncia la pareja Rolando-Olivier, inicia el diálogo constante entre ellos. Gracias a este proceso de translingüística, que asume el diálogo como su objeto, diálogo que se extiende a las relaciones que se establecen entre Roland y Olivier como entidades que asume diferentes puntos de vista, entre la palabra del yo y la palabra del otro. Así, el diálogo en este poema épico ofrece múltiples índices de referencia como realidad discursiva:

LXXXVIII

QUAND Roland voit qu'il y aura bataille, il se fait plus fier que lion ou léopard. Il appelle les Français et Olivier : « Sire compagnon, ami, ne parlez plus ainsi ! L'empereur, qui nous laissa des Français, a trié ces vingt mille : il savait que pas un n'est un couard. Pour son seigneur on doit souffrir de grands maux et endurer les grands chauds et les grands froids, et on doit perdre du sang et de la chair. Frappe de ta lance, et moi de Durendal, ma bonne épée, que me donna le roi. Si je meurs, qui l'aura pourra dire : « Ce fut l'épée d'un noble vassal. » (87-88) ⁶²

⁶¹ LXXXVII. Roldán es esforzado y Oliveros juicioso. Ambos ostentan asombroso denuedo. Una vez armados y montados en sus corceles, jamás esquivarían una batalla por temor a la muerte. Los dos condes son valerosos y nobles sus palabras.

Los felones sarracenos cabalgan furiosamente.

—Ved, Roldán, cuán numerosos son -dice Oliveros-. ¡Muy cerca están ya de nosotros, pero Carlos se halla demasiado lejos! No os habéis dignado tocar vuestro olifante. Si el rey estuviera aquí, no nos amenazaría tal peligro. Mirad a vuestras espaldas, hacia los puertos de España; podrán ver vuestros ojos un ejército digno de compasión: quien se encuentre hoy a retaguardia, nunca más podrá volver a hacerlo.

—¡No pronunciéis tan locas palabras! ¡Malhaya el corazón que se ablande en el pecho! En este lugar resistiremos firmemente. Por nuestra cuenta correrán los lances y refriegas.

⁶² LXXXVIII. Cuando advierte Roldán que está por entablarse la batalla, ostenta más coraje que un león o leopardo. Interpela a los franceses y a Oliveros: —Señor compañero, amigo: ¡contened semejante lenguaje! El emperador que

4. Inversión de roles: *Olivierización de Roland y Rolandización de Olivier*

El recurso dialógico sirve de contraste y es el canal a través del cual ambos se contaminan o contagian estos personajes intercambiando sus respectivas identidades. De esta manera y como lo afirma Dámaso Alonso, “en el Quijote las almas se desnudan hablando”, el diálogo entre Roland y Olivier, además de hacer avanzar la acción, es el elemento que determina la evolución de estos personajes.

Mientras la obra va enlazando estos dos prismas, el diálogo permite también identificar que la mutua influencia entre ellos propiciando una modificación gradual de los temperamentos de estos héroes. Es justamente esta sustitución recíproca de identidades entre Roland y Olivier que se introduce en el mundo sensato de Olivier y Oliver quien en su momento penetra en el ensoberbecimiento de Roland que constituye el objeto de este estudio. En la tirada siguiente, Roland descubre la masacre efectuada por los sarracenos, es en este momento que se inicia la inversión de personalidades. Roland se vuelve más reflexivo y Olivier extrañamente se deja seducir por la altivez:

CXXVIII

Le comte Roland voit le grand massacre des siens. Il appelle Olivier, son compagnon : « Beau seigneur, cher compagnon, par Dieu ! que vous en semble ? Voyez tant de vaillants qui gisent là contre terre ! Nous avons bien sujet de plaindre douce France, la belle ! Vidée de tels barons, comme elle reste déserte ! Ah ! roi, ami, que n'êtes-vous ici ? Olivier, frère, comment pourrions-nous faire ? Comment lui manderons-nous des nouvelles ? » Olivier dit : « Comment ? Je ne sais pas. On en pourrait parler à notre honte, et j'aime mieux mourir ! » (131) ⁶³

nos dejó sus franceses ha elegido a estos veinte mil: sabía que no hay ningún cobarde entre ellos. Es menester soportar grandes fatigas por su señor, sufrir fuertes calores y crudos fríos, y también perder la sangre y las carnes. Herid con vuestra lanza, que yo habré de hacerlo con Durandarte, la buena espada que me dio el rey. Si vengo a morir, podrá decir el que la conquiste: “Ésta fue la espada de un noble vasallo.

⁶³ CXXVIII. Contempla el conde Roldán la gran mortandad de los suyos y llama a Oliveros, su amigo:

—Buen señor, querido compañero, por Dios!, ¿qué os parece? ¡Ved cuántos bravos yacen por tierra! ¡Buen motivo tenemos para apiadarnos de Francia, la dulce y bella! ¡Cuan desierta quedará, vacía de tales barones! Ah, rey amigo, ¿por qué no estáis aquí? ¿Qué podríamos hacer, hermano Oliveros? ¿Cómo

De esta manera, se advierte que el orgullo idealista de Roland contagia a Olivier y la prudencia realista de Olivier a Roland. El cambio en la mentalidad de Roland describe un proceso de fluctuación entre la valentía exagerada y el engreimiento de Roland y la reflexión realista de Olivier. De este modo, Roland evoluciona, va aguzando el ingenio y llega a aterrizar en la realidad y despertar de su pretendido sueño de valentía desmedida cuando desgraciadamente ve llegar la hora de su muerte.

CXXIX

ROLAND dit : « Je sonnerai l'olifant. Charles l'entendra, qui passe les ports. Je vous le jure, les Francs reviendront. » Olivier dit : « Ce serait pour tous vos parents un grand déshonneur et un opprobre et cette honte serait sur eux toute leur vie ! Quand je vous demandais de le faire, vous n'en fîtes rien. Faites-le maintenant : ce ne sera plus par mon conseil. Sonner votre cor, ce ne serait pas d'un vaillant ! Mais comme vos deux bras sont sanglants ! » Le comte répond : « J'ai frappé de beaux coups. » (131-132) ⁶⁴

La interacción constante entre Roland y Olivier fomenta no solamente el intercambio lingüístico sino también una asimilación mutua de conductas. Entrecruzándose a lo largo del cantar, los caracteres de estos dos héroes evolucionan considerablemente, y el contraste psicológico que se produce es tan fuerte que se opera un traslado de identidades. Roland, generalmente absorto en su envanecimiento, sufre ahora un proceso de degeneración o descenso discursivo cuando la vanidad entra en choque con la realidad. Roland es ahora quien angustiado pretende sonar el olifante frente a un Olivier completamente transformado quien se centra en el valor del honor y la

darle noticias de nosotros?

Responde Oliveros:

—¿Cómo? No lo sé. Ello podría dar lugar a que se nos afrentase, ¡y antes prefiero morir!

⁶⁴ CXXIX. Roldán dice:

—Tocaré el olifante. Llegará a oídos de Carlos, que está pasando los puertos. Os lo juro, retornarán los francos.

Responde Oliveros:

—¡Fuera para todos vuestros parientes gran deshonor y oprobio y pesará sobre ellos esta afrenta durante toda la vida! Cuando yo os lo aconsejé, nada hicisteis. Hacedlo ahora, mas no será por indicación mía. ¡No fuera propio de un valiente tocar el cuerno! ¡Ya vuestros dos brazos tenéis cubiertos de sangre!

—¡Buenos golpes he dado! -dice el conde.

valentía. A pesar de la amistad que les ha unido desde hace mucho tiempo, el honor que caracteriza al código caballeresco resulta ser mucho más fuerte pues manifiesta que su hermana no podrá nunca desposar a un caballero deshonorado:

CXXX

ROLAND dit : « Notre bataille est dure. Je sonnerai mon cor, le roi Charles l'entendra. » Olivier dit : « Ce ne serait pas d'un preux ! Quand je vous disais de le faire, compagnon, vous n'avez pas daigné. Si le roi avait été avec nous, nous n'eussions rien souffert. Ceux qui gisent là ne méritent aucun blâme. Par cette mienne barbe, si je puis revoir ma gente sœur Aude, vous ne coucherez jamais entre ses bras ! » (133) ⁶⁵

Como lo muestra el fragmento anterior, paralelamente al descenso del orgullo que caracterizaba la visión que Roland tenía al principio sobre el honor y su valentía, se advierte ahora en Olivier por el contrario un proceso de *rolandización*. En efecto, el razonamiento reflexivo y juicioso con que Olivier empieza a debatir con Roland se va desvaneciendo poco a poco y es ahora una posición cada vez más despectiva y similar a la que definía a Roland la que se va apoderando de este personaje. Este tipo de mutación o traslado de percepciones de la realidad que se opera en ambos personajes podría determinarse como un juego complejo de intercambio momentáneo de identidades que se presenta como una representación que interpreta al otro mediante el desplazamiento de roles arquetipos introduciendo en estos personajes una mayor movilidad psicológica en la construcción identitaria de ambos personajes.

Dentro de este juego de intercambio de roles, el recurso dialógico lejos de constituir un elemento secundario, subordinado jerárquicamente al discurso narrativo en la épica, se convierte en un elemento fundamental pues constituye el medio comunicativo esencial que centrándose en el destinatario, se refiere considerablemente a la situación alocutiva, y remite simultáneamente a varios marcos de referencias, definiéndose por la presencia de elementos metalingüís-

⁶⁵ CXXX. —¡Dura es nuestra batalla! —dice Roldán—. Tocaré mi cuerno y el rey Carlos lo escuchará.

—¡No sería propio de un valiente! —dice Oliveros—. Cuando yo os lo aconsejé, compañero, no os dignasteis escucharme. Si el rey hubiese estado aquí no sufriríamos quebranto alguno. Los que ahora yacen no merecen reproche. Por mi barba, que si me es dado retornar junto a Alda, mi gentil hermana, ¡jamás habréis de reposar en sus brazos!

ticos y de formas interrogativas diversas. Cara a cara, Roland y Olivier, interlocutores en esta situación compartida, intercambian constantemente las funciones alternativas de emisor y receptor. De esta manera, en estos diálogos abundan los índices de dirección hacia el receptor como las interrogaciones, las exclamaciones y/o exhortaciones, así como las señales de actuación, imperativos por ejemplo y en donde aparecen de manera destacada los términos valorativos, las partículas conectivas, los deícticos, etc:

CXXXI

ROLAND dit : « Pourquoi, contre moi, de la colère ? » Et Olivier répond : « Compagnon, c'est votre faute, car vaillance sensée et folie sont deux choses, et mesure vaut mieux qu'outrecuidance. Si nos Français sont morts, c'est par votre légèreté. Jamais plus nous ne ferons le service de Charles. Si vous m'aviez cru, mon seigneur serait revenu ; cette bataille, nous l'aurions gagnée ; le roi Marsile eût été tué ou pris. Votre prouesse, Roland, c'est à la malheure que nous l'avons vue. Charles le Grand — jamais il n'y aura un tel homme jusqu'au dernier jugement ! — ne recevra plus notre aide. Vous allez mourir et France en sera honnie. Aujourd'hui prend fin notre loyal compagnonnage ; avant ce soir nous nous séparerons, et ce sera dur. » (133-134) ⁶⁶

El tema de la *rolandización* de Olivier y la *olivierización* de Roland, terminología surgida a la luz de los patrones dictados por el dúo cervantino de don Quijote y Sancho, no solo abre un espacio dentro de la estética de la épica francesa medieval, tan poco abordada en Costa Rica, sino que descansa y atribuye en gran medida su estudio a la línea dialógica escapando así del monopolio tradicionalmente atribuido a la línea monológica como medio de revelación de la identidad de los personajes.

⁶⁶ CXXXI. —¿Por qué contra mí volvéis vuestra cólera? -dice Roldán.

Y responde Oliveros.

—Compañero, vuestra es la culpa, pues valor sensato y locura son dos cosas distintas, y más vale medida que soberbia. Si tantos franceses murieron, fue por vuestra ligereza. Nunca más volveremos a servir a Carlos. Si me hubierais escuchado, habría retornado mi señor; la batalla estaría ganada y muerto o prisionero el rey Marsil. En mala hora, Roldán, contemplamos vuestro denuedo. Carlos el Grande, que no tendrá su par hasta el juicio final, no volverá a recibir nuestra ayuda. Vais a morir y Francia será por ello afrentada. Hoy toca a su fin nuestro leal compañerismo: antes de esta noche habremos de separarnos, y nos será muy duro.

De esta manera, la conexión que une a Roland y a Olivier y que los expone en la intimidad de su construcción representa al mismo tiempo una lucha contra el monologismo ya a la vez constituye un punto de asociación dialogante, una especie de juego entre dos tipos de discurso contrapuestos, una fórmula de superación de compartimentos arquétipicamente herméticos.

Aunque anónimo, atribuido a veces al monje normando Turolde de Fécamp o a veces calificado como de autoría múltiple, este poema épico introduce para su época un discurso dual, pues su visión de mundo resulta a la vez propia e integrativa. Roland dialoga no solo consigo mismo sino con la línea monológica de la otredad representada por Olivier.

De esta forma, la *rolandización* y la *olivierización* constituyen un recurso literario que por su naturaleza parodia el discurso monológico del yo, contribuyendo per se a la complejidad en la construcción y dinamismo identitario de ambos personajes. Roland y Olivier construyen y desconstruyen, así, sus propios rasgos emocionales gracias al discurso bivocal que introduce a su vez el heteroglósico, pues se contraponen tanto los discursos del yo como el discurso del otro. El Cantar de Roland a pesar de su antigüedad constituye, finalmente, gracias a la interacción del dúo Roland y Olivier, una suerte dimensión enciclopédica, en donde confluyen múltiples voces que emiten una voz nunca totalmente monopolizada sino, por el contrario, siempre siguiendo una actitud dinámica en constante construcción.

La identidad y la percepción de mundo que adoptan Roland y Olivier se construyen, se complementan y se intercambian, gracias a una constante comunicación dialogal. La relación de *rolandización* y de *olivierización* aparece en el marco de un intercambio interpersonal que enriquece a cada uno de los interlocutores en la medida en que cada uno de ellos escucha y se retroalimenta de la visión del otro. Esta reciprocidad entre Roland y Olivier sugiere que la comunicación interpersonal se vuelva más auténtica al abrirse el emisor al mensaje de retorno o feed-back de su interlocutor.

Híbridos, políglotas y heteromorfos, Roland y Olivier al interactuar dialógicamente establecen y transforman su mundo mediante el estilo de sus enunciados. Todo este complejo sistema de comunicación y de conformación de identidades, acá interpretado, describe en gran medida el gran proceso que configura la línea dialógica, el cual altera el género monológico, transformando al mismo tiempo la conciencia de estos personajes.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (1960). *El Cantar de Roldán*. Traducción del texto francés del siglo XII del manuscrito de Oxford por Martín de Riquer. Madrid: Espasa Calpe.
- Anónimo. (1922). *La chanson de Roland*. Publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier, H. Piazza. Paris.
- Boutet, D. (2006) « Chevalerie et chanson de geste au xiii^e : essai d'une définition sociale », dans *Revue des langues romanes*, 2006, p. 35-56.
- Danie, N. (2001) *Héros et sarrasins. Une interprétation des chansons de geste*. Paris: Éditions du Cerf.
- Gómez, J. (2004). "Pláticas y coloquios en el 'Quijote'", *Anales Cervantinos*. 36, 247-278.
- Jofré, M. (2005). "Don Quijote de la Mancha: dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea". *Revista chilena de literatura*, n° 67.
- Madariaga, S. (1926). *Guía del lector del "Quijote": ensayo psicológico sobre el "Quijote"*. Bilbao: Espasa-Calpe.
- Maurya, V. (2011). *Don Quijote y Sancho Panza: imágenes binarias y relaciones dialécticas*, published in e book, Actas del I Congreso Ibero-asiático de hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general, Edición Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, España.
- Rychner, J. (1955). *La Chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*, Francia: Droz.

Capítulo I I. *Parménides* de César Aira: una polifonía

IVONNE ROBLES MOHS

La narrativa de César Aira ha suscitado diversas lecturas, desde comentarios periodísticos hasta una tesis doctoral (Djibril Mbaye, 2011), en la que *Parménides* forma parte de la totalidad de las reflexiones.

En términos generales, la crítica ha destacado esta narrativa como atípica (Mbaye) y ha señalado su estilo rapsódico (Oviedo, 2001, p. 463), su artificio verbal, barroco, y su parodia (Santos, 2004, pp. 206-209); además, su autor ha sido considerado como un practicante más o menos consciente de la autoficción, en términos de Manuel Alberca (2007, p. 143).

De manera denotativa, el título del texto de Aira alude ampliamente a Parménides, natural de Elea, quien, según Diógenes Laercio: fue discípulo de Anaximandro, siguió a Amintas Dioqueto el pitagórico, un hombre pobre y al que dedicó un monumento, parece que fue el primero en descubrir que el Véspero y el Fósforo “*son uno mismo*”, y sobre él Platón hizo el diálogo “Parménides” titulado “De las ideas”; también, como manifiesta Suidas, escribió un poema sobre la naturaleza y Zenón fue uno de sus sucesores, pero, Diógenes Laercio expone que “*Calímaco dice que el Poema no es de él*” (Parménides, 1975, pp. 5-7). Al tenor de las referencias dadas por de Echandía (Platón, 2005, p. 61), algunos especialistas sostienen que, en el texto platónico mencionado, el diálogo entre Zenón, Sócrates, Parménides y Aristóteles, es “(...) *una ficción literaria del autor*”.

Desde la antigüedad se ha cuestionado tanto la atribución del *Poema* o *Sobre la Naturaleza* a Parménides como la asignación del diálogo *Parménides* a Platón. El texto del Parménides eleático figura en dos campos: el filosófico y el literario, ya que no solo está escrito en hexámetros y se le asocia con la épica didáctica, sino que también se ha considerado que: “[...] *constituye uno de los puntos álgidos de la*

filosofía presocrática y determina decisivamente su desarrollo, al dar el salto de la física a la ontología y plantearse cuestiones fundamentales sobre la epistemología y el lenguaje” (Santamaría Álvarez, 2011, pp. 206-209). Además, Constantino Láscaris señala que la prestancia y el vigor dialéctico de Parménides de Elea lo presentan como la “[...] *confluencia de las corrientes filosóficas anteriores y como el estructurador de una manera de pensar: la que privó en el mundo occidental*” y que todavía en la introducción del *Poema* “*Parménides pertenece a la corriente mítica que, desde Hesíodo, llega hasta Platón y se prolonga hasta Plutarco*” (Parménides, 1975, p. 3); y agrega que esa actitud mítica que no es un recurso, sino la atmósfera general del orfismo en la Magna Grecia.

La versión del *Poema* o *Sobre la Naturaleza* que hoy se conserva está incompleta y se caracteriza por ser un texto lacunario, reconstituido o reestructurado, generalmente con base en diecinueve citas o fragmentos y para un total de más de ciento cincuenta versos, de los cuales los primeros treinta y dos constituyen el proemio; no obstante, algunos con el calificativo de “dudosos” incluyen veinticinco fragmentos, como lo hace Láscaris en su estudio.

En las presentes reflexiones, la polifonía propuesta se enmarca en la perspectiva conceptual de Severo Sarduy, quien en su estudio *El barroco y el neobarroco* (1977) considera la artificialización o el proceso de connotación o enmascaramiento, de involucramiento progresivo, de irrisión, en la literatura latinoamericana, y a la luz de Bajtin, Kristeva y otros también contempla el texto literario como un espacio de dialogismo, de polifonía, de parodia, de carnavalización, de intertextualidad y de intratextualidad, pues la escritura neobarroca se presenta como una red de conexiones, de sucesivas filigranas.

Para el escritor cubano, la intratextualidad agrupa los textos en filigrana o gramas que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como la cita y la reminiscencia, “[...] *sino que intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje-de tatuaje-en que consiste toda escritura*” participan conscientemente o no del acto de la creación y “[...] *se deslizan o el autor desliza, entre los trazos visibles de la línea, escritura entre la escritura*” (1977, p. 178); con base en estas premisas, Sarduy propone los siguientes gramas: fonéticos, sémicos y sintagmáticos. En relación con los primeros, arguye que las líneas tipográficas, paralelas y regulares ofrecen sus fonemas a otras lecturas radiales, dispersas, fluctuantes cuya práctica idea es el anagrama, operación por excelencia del escondite onamástico. En

cuanto a los últimos, argumenta que hacen referencia a la gramática que sostiene la obra, al código formal que le sirve de cimiento, de apoyo teórico, al artificio reconocido que la soporta como práctica de una ficción y le confiere así su “autoridad”, por ejemplo, su pertenencia a la categoría “escritura/odisea”, la cual remite a toda la tradición homérica, “tradición de un relato cuyos ejes ortogonales serían “libro como viaje/viaje como libro”; pero esta categoría no se hace explícita “sino que se instaure “bajo cuerda” este sentido: todo sentido es trayecto” (p. 181). En suma, el neobarroco refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, el desequilibrio y, en consecuencia, se manifiesta como arte del destronamiento y la discusión.

En este contexto conceptual cabe destacar que, de conformidad con las reflexiones de Manuel Alberca, el relato autoficcional o con la irrupción inesperada y abrupta del autor, bajo su nombre propio explícito o cifrado, puede considerarse un procedimiento barroco anecdótico o banal, pero del que se “[...] *derivan posibles e interesantes efectos narrativos: cómicos, fantásticos e incluso filosóficos*”, pues esa presencia altera los principios por los que generalmente se distingue y se separa lo real de lo ficticio. Según el teórico, tal presencia escorada o espectacular responde a la metalepsis, la cual redefine como una “[...] *licencia narrativa o transgresión carnavalesca y metaliteraria*” (2007, p. 227).

En *Parménides*, el paratexto verbal y visual de la cubierta inscribe una significativa polifonía, o sea, un espacio donde se cruza una compleja diversidad de voces.

En la parte anterior de la cubierta, la reconocida imagen del Parménides eleático, cercana al sello editorial: Literatura Mondadori, se difracta y se vuelve doble; pues el diseño de Luz de la Mora, que incluye tanto la portada como la solapa, amplía las dimensiones del ícono, instaure una nueva tonalidad, acentúa los contornos de la composición e incorpora una presentación del escritor Aira, es decir, su lugar y fecha de nacimiento: Coronel Pringles, Argentina, 1949, su prestigiosa labor como traductor de notables obras, su prolífica producción literaria, su habitual colaboración en diversos medios de comunicación y su trayectoria docente en las universidades de Buenos Aires y Rosario, entre otros aspectos.

En la parte posterior de la cubierta, se ofrece una síntesis del argumento del relato, donde entre otros asuntos, se expone que “*Parménides, prominente jerarca griego del siglo v a.C., contrata al escritor*

Perinola para que le ayude a escribir un libro”, el cual versará “*sobre la naturaleza*”, reflejará sus ideas y aumentará su prestigio; además se consignan dos importantes valoraciones sobre la obra y los aportes de Aira, así, Ignacio Echeverría opina que quizás sea el escritor más subversivo de la narrativa hispánica.

Esta hibridación paratextual pone de manifiesto un espacio de intertextualidad, de parodia y carnavalización, donde los modelos verbales o icónicos son subvertidos o destronados, es decir, se da una ruptura de la homogeneidad y entonces el diseño de la cubierta reviste la forma de un collage, de una trasposición, de nuevas expectativas de lectura. En este contexto, resulta imperativo volver al ícono de Parménides.

En el ícono se da una relación de consonancia entre la mano izquierda y Aira, o sea entre la parte del cuerpo humano asociada con la escritura y el apellido del escritor, y que en el diseño se manifiesta una nueva consonancia entre la mano izquierda de Parménides, específicamente, entre la muñeca, o la parte que articula la mano con el antebrazo, y el primer renglón del texto biográfico cuyo sintagma dice a la letra “*Nacido en Coronel Pringles, Argentina, en*”, y la delineación parece acentuar entonces otra constelación de sentido, es decir, tanto un escondite onomástico o un seudónimo como una nueva palabra, puesto que el trazo genera una especie de silabación y la palabra Pringles se transforma en Prin/gles, así la primera sílaba queda dentro del contorno y la segunda fuera de este.

Como ya se mencionó, en la parte posterior de la cubierta o en la contraportada se da cuenta de los dos personajes del relato: Parménides y Perinola, por lo que es posible leer el nombre del último como un anagrama del lugar de nacimiento de César Aira, constituido a partir de la transposición del orden de las letras de la segunda palabra de la localidad (Coronel Pringles) y la adición de una “o”, la cual aparece dos veces en Coronel y de una “a” que aparece doblemente en Argentina, el país. Este artificio o divertimento fonético se reproduce en la disposición del contorno de la mano izquierda del Parménides del diseño y la silabación dada, pues, como se dijo, la sílaba “Prin” de la localidad queda dentro del contorno y en otra organización de sus letras se puede leer como Pirn, es decir como perinola, ya que según el *Diccionario de la lengua española*, esta palabra proviene “*De la onomat. pirn, del giro*”, y su primera acepción es la siguiente: “*Peonza pequeña que baila cuando se hace girar con dos dedos un mango que tiene en la parte superior. El cuerpo de*

este juguete es a veces un prisma de cuatro caras marcadas con letras y sirve entonces para jugar a interés" (2001, p. 1732). El *Diccionario de Autoridades* (1964, p. 224) especifica que en cada una de las cuatro caras hay una letra que son S. P. D. y T., las cuales respectivamente significan "saca", "pon", "deja", "todo", sin embargo, diversas fuentes acogen esta otra significación: "saca", "pon", "deja", "toma".

La palabra Perinola en tanto anagrama se puede leer entonces como una metalepsis o la irrupción lúdica del autor para convertirse en un personaje de ficción y generar así un pacto ambiguo de lectura como diría Manuel Alberca, y, total, para generar una ambigüedad de la voz narrativa. Además, multiplica el afrontamiento, la polifonía, la confusión y la ambigüedad al evocar también la controver-sial sátira *Perinola* de Francisco de Quevedo, contra el "[...] *dotor Juan Pérez de Montalbán, graduado no se sabe dónde: en lo qué, ni se sabe ni él lo sabe*" y el libro *Para todos*, calificado textualmente como "[...] *obra vulgar y bazofia*" (Quevedo, 1993, pp. 468-471), a su personaje y su memorable despedida "*Y con esto, el libro, sin duda, será Para todos; y yo se lo aconsejo, pues toca a todos: que yo, perinola, tengo también mi todo en el rollo, como cada hijo de vecino. Dotor, adiós: y advierta a mis letras aplicadas a quien él es con toda verdad: S.P.D. T. Soy poeta de Tienda*" (pp. 507-508), lo cual alude tanto a las letras que aparecen en la perinola como al nuevo sentido que se les atribuye a dichas letras.

La extensión, la intensidad, la heterogeneidad y la ambigüedad del paratexto son patentes. En el más amplio sentido, con Pierre Bourdieu (2002, pp. 319-325), se puede decir entonces que el paratexto inscribe el campo literario en el campo del poder o un complejo conjunto de relaciones de autonomía o independencia y de heteronomía o subordinación, pues la demanda adquiere la forma del encargo personalizado que hace Parménides a Perinola: un libro, pero, como se apuntó, la valoración de Echeverría establece que César Aira es quizás el escritor más subversivo de la narrativa hispánica, lo que genera una expectativa de lectura en cuanto al tratamiento textual de tal contratación y sus efectos.

A estas alturas es necesario ahondar en las polisémicas asociaciones onomásticas. Como se expresó, el *Diccionario de la lengua española* manifiesta que la palabra "perinola" proviene de la onomatopeya "pirn", del giro, por lo que también es importante retener que sobre este último significante registra varias acepciones: en la primera, refiere la acción de girar, o sea, mover una figura o un objeto alre-

dedor de un punto o de un eje y, en la tercera, expone “*Tratándose del lenguaje o estilo, estructura especial de la frase o manera de estar ordenadas las palabras para un concepto*” (2001, p. 1137); y Parménides, etimológicamente y con base en los actuales nombres Pármenas, Parmenio y Pármeno, significaría “*perseverante, persistente, fiel*” (Tibón, 2005, p. 189).

A comienzos del siglo quinto antes de Cristo, cuando Perinola fue contratado era un joven poeta de veintinueve años, que casi no había escrito nada, pero ya era considerado por algunos como “*una promesa*” (Aira, 2006, p. 7). Fue escogido porque el otro escritor propuesto, Zenón, se encontraba de viaje y Parménides, hombre joven próximo a los cuarenta años, alto, apuesto, con una gran nariz, que vivía en Elea y quien “*no entendía nada de poesía ni estaba al tanto de quiénes la practicaban*” (p. 10) y “*No sabía si sabía o no sabía*” (p. 13) escribir porque nunca lo había hecho, necesitaba ayuda profesional para escribir un libro, puesto que su actividad legislativa, médica, religiosa y social lo habían provisto de diversos conocimientos y, a fin de que no se perdieran, debía someterlos a un proceso de escritura; lo cual también terminaría de dorar su prestigio, porque estaba de moda tener un libro firmado, y este podía viajar y llevar su fama muy lejos, aunque la literatura y sus simulacros sociales le eran ajenos.

En este contexto, Perinola comprende que con él se ha inaugurado una curiosa profesión y que será un antecedente secreto, pues a él y a sus futuros colegas los mantendrán en la sombra, como un “*fantasma*” (p. 25), mientras los contratantes, los ricos, aparecerán como autores. Asimismo se plantea tanto el problema de su novedoso oficio en el que tendría que inventarlo todo igual que en el libro encargado como el de la honestidad en toda la situación, pues considera que es deshonesto que alguien pague para que otro le escriba un libro, como también lo es su caso ya que solo piensa en el dinero, en los alargamientos interesados, en las maniobras de postergación y no en su trabajo como escritura o elaboración intelectual, por lo que siente disgusto, al sospechar que ha entrado en una especie de simulacro.

También reflexiona sobre la diferencia cuantitativa entre ricos y pobres, ya que el rico compra el objeto completo sin hacer nada, incluso los objetos intangibles como la felicidad, las opiniones, los gustos, las frases o las reacciones, es decir, todo entra en “*el flujo de adquisición*” (p. 78): camas, comidas, ropas, casas, estatuas y esclavos, entre otros, por lo que no resultaba extraño que Parménides, al

querer un libro, lo comprara ya escrito. Así las cosas, cabe conjeturar que tampoco es extraño que Parménides compre un poeta y que Perinola se sienta adquirido como un objeto tangible o intangible, pues la instancia narrativa lo califica como “*un esclavo de la costumbre*” (p. 109); en suma, piense que “*Soy un poeta de tienda*”, como manifestó Perinola en la obra homónima de Francisco de Quevedo. Por último, toda la situación lleva a Perinola a establecer una analogía con la literatura, pues, estima que “*la literatura participa de lo hecho y de lo por hacer no sólo en su proceso de creación sino siempre*” (p. 79); en total, la instancia narrativa manifiesta que en la “*coexistencia del hacer y lo hecho estaría la literatura, al menos como la habían inventado (sin querer) los dos amigos*” (p. 80).

Insistentemente y por diversos medios, Perinola le preguntó a Parménides sobre la materia o sustancia del libro, hasta que el plutócrata y sacerdote le respondió: “*Sobre la Naturaleza*” (p. 16) y de inmediato le aclaró que ese título convencional no agotaba la materia ni la sustancia de su proyecto, porque su tratado no sería como los que proliferaban con el mismo nombre, ya que lo imaginaba mucho más totalizante y con base en premisas diferentes. A Perinola también se le aclaró el panorama puesto que “*Sobre la naturaleza*” quería decir “*sobre cualquier cosa*”, y más en concreto quería decir “libro” (p. 17), es decir, la clase de manuales que estaba de moda.

Con lo expuesto es claro el carácter polifónico, carnavalesco y paródico del texto de Aira: Parménides relativiza los textos que llevan el título homónimo y Perinola decodifica a su manera el título propuesto. Y así Perinola, ante la perplejidad de la situación, tuvo la ocurrencia de escribir cualquier cosa, como punto de partida; se sentó y escribió durante dos o tres horas. En consecuencia, el trabajo resultó sonriente porque no escribía en serio y la situación era cómica. La instancia narrativa indica que la musa había regresado y que Perinola descubrió que, al ponerse la máscara o al asumir la voz, los gestos y el pensamiento del autor o sea de Parménides, la materia venía sola y él se revelaba su libertad. Perinola rebusca en su memoria y pone lugares comunes y obviedades, unos menos trillados que otros; les da un “*giro caprichoso*” y escribe un poema en hexámetros, con “*unos ciento y pico de versos, quizá más cerca de doscientos que de cien*” (p. 44), donde se filtran sus ideas, chistes, astucias y pastiches.

Perinola entregó este fragmento a Parménides, quien lo compartió con sus parientes y sus allegados, pero nunca emitió una opinión; esperó la conclusión del libro durante diez años con una paciencia

memorable, multiplicó sus negocios, se divorció, tuvo diversos amores, se volvió a casar y hasta pensó en la presentación del libro, en los invitados y en la distribución. A lo largo de los diez años y de las entrevistas periódicas o menos frecuentes, el empleador siempre repitió las mismas frases e intenciones, así como los “*mismos giros*” (p. 27) y Perinola que había creído que “*el episodio Parménides*” (p. 8) era marginal a sus intereses se le volvió central.

Con el propósito de “*verosimilizar y mantener en el tiempo la comedia*” (p. 94), Perinola volvió a escribir y al hacerlo también sobre cualquier cosa se dio cuenta que al cambiar la ubicación de la palabras hacía un verso y que el sentido, “*aunque disparatado*” (p. 95) se armaba solo y que era mejor que los versos no tuvieran mucho o ningún sentido, pues, se prestaban a cualquier interpretación así como no era difícil acentuar el sinsentido si se precedía de versos “*que anunciaran una palabra o un giro*” (p. 95). Y así siguió escribiendo, es decir, alternando desde el centro hacia el comienzo y el final, lo cual “*se parecía más a dibujar que a escribir*” (p. 96); nunca había escrito de esa manera, porque daba por supuesto que se escribía en una sola dirección, o sea, empezando desde el principio.

Perinola se deja llevar por las palabras que fluyen de tal manera hasta llevarlo a pensar en una devaluación de su trabajo y a comprender la lección que le había dejado su colaboración con Parménides, es decir, que, en realidad escribir y no escribir se parecían mucho, pues durante su juventud había escrito mucho y no le había servido de nada; y que desde que empezaron a pagarle por escribir, no había escrito nada pero había ganado plata, había ganado un amigo y su vida se había transformado, en suma, en cierto modo, no hacerlo era hacerlo de verdad, en la realidad y que la “*explicación de esta paradoja debía estar en el estatuto ambiguo de la literatura respecto del mundo real*” (p. 97).

El relato de Aira está con formado por nueve partes o fragmentos enumerados y precedidos de un significativo espacio en blanco. En las partes tres y ocho se cuenta respectivamente cómo entre la tercera y la cuarta reunión, Perinola probó empezar a escribir el “*quimérico libro de Parménides*” (2006, p. 34) y cómo diez años después “*por sorpresa, intempestiva, casual*” (p. 94) le llegó la decisión de escribir; en ambos momentos, el proceso de escritura intensifica tanto la parodia del *Poema* o *Sobre la naturaleza* como el diálogo con el texto del escritor español. En el primer intento, la instancia narrativa comenta que Perinola realizó una acumulación de lugares comunes

y de ripios sobre “*el Universo y la Luna y la Luz y la Oscuridad y el Sexo*”, así como el asombro por lo que el jerarca había pagado por esa “*bazofia*” (p. 74) y la sensación de libertad que experimentó Perinola cuando le perdió miedo a lo obvio (p. 38); en el segundo intento, el narrador manifiesta que Perinola, al leer lo escrito advirtió que faltaba algo, pues, “*Ese disparatado cuento del “ser” y el “no ser”, en razón de su clima exasperadamente abstracto, no funcionaba como tema, sino como prólogo a un tema*” (p. 107), y, finalmente, esbozó unos treinta y dos versos, “*en los que un joven elegante montado en veloces yeguas (era la idea que podía hacerse de su lector) iba a ver una indefinida Diosa de la sabiduría, y ésta le anunciaba las grandes verdades...del conocimiento*” (p. 108).

Perinola guarda para su propio libro los “*giros insólitos de la aventura y la belleza*” (p. 101), donde diría todos sus pensamientos y hasta los que no había pensado, o tal vez los reconstruiría, ya que según la instancia narrativa “el registro de los hechos es por definición lacunar y ambiguo. Tratándose de un escritor, los “hechos” y el “registro” son la misma cosa, con lo que se evita el inconveniente de lo incompleto, pero se agiganta el de la ambigüedad (p. 114). Apila el texto para Parménides y realiza una caminata, sobrevalorada por la sensación de haber escrito y por el cariño hacia Parménides, porque al usarlo como excusa había escrito, aunque fuera “*una sarta de disparates*” (p. 114), por eso reconoce la oportunidad del trabajo otorgado y el “*poder creativo*” (p. 76) del empleador y se dijo: “*Si Parménides no existiera tendría que inventarlo. Todos los poetas deberían tener su Parménides*” (p. 112). También vio la coherencia que había regido su larga aventura de “*colaboración*” con Parménides, como una fábula de iniciación (p. 112), pues los tiempos de maduración que exigía “*cualquier cosa*” se hicieron llevaderos, gracias a la amistad y el respeto entre los dos.

Con Parménides, Perinola, el hijo de un humilde cabrero y de una madre fugitiva no solo escribió, sino que además se convirtió en tutor de Rosetta, la segunda esposa de su patrón y con mayor abolengo y dinero que este, a quien le daba clases de Retórica y para lo cual empleó largas caminatas por el bosque con el fin de hilvanar discursos mentales “*sobre la poesía y la lengua, sobre la Historia y la Naturaleza, sobre Homero...*” (p. 87). Esta circunstancia constituye un desafío para Perinola, porque nunca había tratado de explicarle a alguien “*lo que era la poesía y cómo funcionaba*” (p. 89), entonces se le vuelve paradójica al constatar que Rosetta es una mujer inteligente

y lo escucha con atención sin embargo le resulta imposible entender, y él no ha explicado mal; según la instancia narrativa, tal contradicción se generaba “*porque esa materia (la poesía) sólo se hacía entender en el círculo redundante del soliloquio, por lo que se pueden entender los poemas, “pero la poesía seguía oculta, indescifrable”*” (p. 90); con lo cual se subvierte la convención dialógica, platónica, como medio de conocimiento.

Perinola nunca escribió su poema porque la fatalidad se lo impidió. Él “*se despertaba infaliblemente con la primera luz del alba*” (p. 62) y realizaba una caminata todas las tardes, por lo que decidió dar un paseo por la costa a y entró y murió en la semienterrada taberna Afrodita, sofocado por los numerosos, bestiales y enloquecidos perros, por las historias de fantasmas que compartían los cabreros quienes habían bajado al mercado anual y por el disturbio visceral, efecto del huevo de pato, en un rojo encendido, que engulló y el vino que bebió, y donde lo despojaron del dinero que llevaba. Con estos acontecimientos la instancia narrativa parodia la versión oficial del *Poema* o *Sobre la Naturaleza*, constituida por 19 fragmentos como se anotó, pues, los hechos referidos dialogan con los fragmentos denominados “*dudosos*” (Parménides, 1975, pp. 34-35), específicamente los enumerados como 20 y 24, en los cuales se alude, entre otros aspectos, “*a los misterios infernales de Afrodita y en estos misterios se encuentra el camino descendente*” y a los que “*decían ser hijos del mar, pero Parménides decía que descendían de los perros de Acteón, transformados por Zeus en hombres*” (Parménides, 1975, p. 35).

En este marco y en el de la polisemia onomástica es insoslayable recordar que la palabra “pato” evoca a Penélope, pues, este nombre en griego significa pato o especie de pato que se caracteriza por sus rayas rojas; además, según la etimología popular, dicho nombre procede de “tela, tejido”, por la tela que la esposa de Ulises tejía durante el día y deshacía en la noche para retardar sus nuevas nupcias (Tibón, 2005, p. 191).

Así las cosas, cabe entonces preguntar: ¿conoció Parménides el texto que Perinola escribió y apiló en la mesa? No se sabe, es la respuesta posible, ya que el jerarca se encontraba en uno de sus viajes, pero Perinola que mentía con frecuencia había hablado de la impaciencia de Parménides, de la urgencia de terminar el trabajo y, para verosimilizar, se había sentado en la mesa con cara de intensa concentración, porque al día siguiente vendría el esclavo gordito a buscar el trabajo que él dejaría sobre la mesa y “*si estaba durmiendo tendrían que entregárselo*” (p. 107).

Perinola siempre lamentó la falta de viajes en su vida, pues las teorías del conocimiento de la época coincidían en la necesidad de los desplazamientos a lugares extraños para enriquecer la memoria, con lo cual él había estado de acuerdo no solo por respeto a la opinión heredada, sino porque lo había observado; pero comprendió que quizá su destino era el de los artistas o sabios sedentarios, es decir, “*eran hombres de invención no de memoria, obligados por la falta de recuerdos a crear y volver a crear siempre los mundos de su mente*” (p. 65).

Cuando Parménides contrató a Perinola no tenía claro y nunca lo llegó tener si necesitaba los servicios de “*un escritor, amanuense o secretario*” (p. 8); Perinola tampoco tuvo claro si su función era enseñar el oficio de escribir o colaborar en la escritura de un libro, por eso le había preguntado al jerarca si “¿su trabajo sería el de mentor literario en general, o el de colaborador en la redacción de este libro”, a lo que el interlocutor respondió de forma inmediata: “Las dos cosas” (p. 15).

En este contexto, Perinola es asimilado con un mentor, palabra que proviene de “*Mentor, personaje de la Odisea, consejero de Telémaco*”, según el *Diccionario de la lengua española* (2001, p. 1489), y fiel amigo de Uises, su padre. En líneas arriba, se dijo que Perinola preparaba lecciones sobre Homero y otros temas para Rosetta, por lo que, con base en Sarduy, la asociación entre Perinola/mentor/Homero/pato o Penélope podría leerse entonces como un indicio de los gramas sintagmáticos y de sus relaciones con la categoría escritura/odisea, la cual remite a la tradición de un relato cuyos ejes son el libro como viaje/el viaje como libro, porque todo sentido es trayecto; de este modo entonces también se parodía el viaje o la jornada que se hace de una parte a otra, como el que realizan Parménides, Zenón y otros así como el viaje del libro que desea Parménides para que se difunda su fama.

En suma, el relato de César Aira es un texto “*intercalado de risas*” (p. 36) como decía Perinola del suyo. En palabras de Bajtin, el lenguaje de la risa nunca es empleado por la violencia ni por la autoridad (2003, p. 86). *Parménides* despliega reflexivamente la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la polifonía, la parodia y la metalepsis o transgresión carnavalesca, y pone en escena el proceso de escritura hasta la manifestación textual, constituido a base de persistencia y fidelidad (Parménides) y de giros (Perinola/Aira), es decir, de un trabajo lúdico cuya caras son “saca”, “pon”, “deja”, “todo” o “saca”, “pon”, “deja”, “toma”: las dos cosas, diría Parménides.

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (2006). *Parménides*. Buenos Aires: Mondadori (Literatura Mondadori).
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bernabé, A., Madayo, K. y Santamaría, M. A. (eds.). (2011). *La transmigración de las almas entre Oriente y Occidente*. Madrid: ABADA EDITORES.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del Arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cordero, N. L. (2005). *Siendo, se es La tesis de Parménides*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Quevedo, Francisco de. (1993). *Prosa festiva completa*. Edición de Celsa Carmen García-Valdés. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Fernández Moreno, C. (1977). "El barroco y el neobarroco". En *América Latina en su literatura*. México. Siglo veintiuno editores, S.A.
- Mbaye, D. (2011). *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, (versión pdf).
- Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Parménides. (1975). *Sobre la naturaleza*. Traducción, introducción y paráfrasis de Constantino Láscaris Texto de Diels-Kranz. En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 13 (36).
- Platón. (2005). *Parménides*. Traducción, prólogo y notas de Guillermo R. de Echandía. Madrid: Alianza Editorial.
- . (1979). *Diálogos*. México: Editorial Porrúa, S.A.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Tomos I y II. Madrid: Espasa Calpe, S. A.
- . (1964). *Diccionario de Autoridades O-Z*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Santos, L. (2004). *Kitsch Tropical Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Tibón, G. (2005). *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México: Fondo de Cultura Económica.

Capítulo 12. La autoficción en *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*, de Fernando Vallejo: una puesta en escena de un yo rabioso, memorioso, vertiginoso, conmovedor, provocador, innovador, ecléctico, irónico, lúdico, concesivo, disuasivo e hijueputa... entre otros términos

SEBASTIÁN ARCE OSES

La voz narrativa que encontramos en la literatura de Fernando Vallejo es única sin lugar a dudas. Expresa sin ninguna consideración una “subjetividad rabiosa” –como el mismo autor la ha caracterizado– y un estilo vertiginoso que salta de recuerdo en recuerdo, y del recuerdo pasa a las manías, y de las manías a las obsesiones, y de las obsesiones a los insultos, y de los insultos a los sentimientos, y de los sentimientos se devuelve al que fuera el punto de partida, sin perder el tono y el ritmo de la narración.

Vallejo considera que su vida es mucho más interesante y digna de ser literaturizada que cualquier historia que pudiera inventar y trasladar al papel. Por ello, antes que crear personajes, lugares e historias, el material primigenio de sus escritos se compone por sus viven-

cias, por sus viajes, por sus intensos años transcurridos, y además, se conforma del mar de aquellos a quienes ha conocido. Con ello le basta para llenar sus libros. No sin magnífico humor, en *La desazón suprema*, admite ser un escritor bastante “tardío”: “Yo escribo con una lentitud inmensa, escribir el Río del tiempo me tomó cincuenta años vivirlo” (Ospina, 2003).

Su principio de “verdad” en literatura consiste en que lo escrito en el texto no se desdiga como mentira por estar inventando más allá de lo que ha estado al alcance de su percepción o conocimiento. Por este motivo, su posición como escritor siempre se ha lanzado en contra del narrador omnisciente, ese “diosito humano” impostado, imposible y truculento, dado que:

Dios no existe, entonces no puedo aceptar que cualquier hijo de vecino, así se llame Homero o Balzac o Dickens o Flaubert o Dostoyevsky, nos venga a contar estas cosas, y lo que pensó fulanito o zutanito o menganito y lo que dijeron ayer y antier y trasantier y hace dos años y diez años como si los hubiera grabado con una grabadora o como si tuviera el lector del pensamiento (Ospina, 2003).

Ahora bien, aunque alegue en entrevistas y artículos que su material de escritura es primordialmente autobiográfico, y que por ello respeta su principio de verdad al escribir; sucede que sus textos no podemos tomarlos tampoco como meras “autobiografías”, como relatos fidedignos o plenamente verificables. Una cosa es lo que diga el escritor de carne y hueso, el personaje televisivo, el ganador de premios, el generador de discursos en importantes salones, que asociamos con el “autor”; y otra es la manera en que se plantea la voz narrativa de sus relatos, las imposturas contra los géneros literarios y los dispositivos y estrategias que puede utilizar para plantear la narración y hacernos vacilar.

La forma en que la voz narrativa juega con el planteamiento de la narración, los diversos efectos narrativos e interpretativos que esta voz expone a través de sus opiniones y subjetividad colérica, el modo cómo maneja y construye y destruye toda conexión pragmática con los pactos de lectura tradicionales con que pretendamos abarcarlo; bastan para borrar cualquier atisbo de una lectura cómoda y tradicional.

En *De la autobiografía* (2006), el crítico José María Pozuelo Yvancos expone que el denominado género autobiográfico presenta un estatuto complejo, en la medida en que por sus alcances sociales, es decir, su dimensión pragmática, no se le puede adscribir por com-

pleto a la ficcionalidad. Sin embargo, también señala el problema identitario entre el yo que escribe y el yo que existe, un yo desdoblado en el acto de la memoria y su constitución narrativa por medio de la escritura.

La primera resulta más una cuestión pragmática de identidad: se privilegia la concordancia autor-firma, el lector entiende que el autor es un productor de textos y que esta producción lo justifica, todo dentro de un contexto social de comunicación que determina cierto pacto de lectura y ciertas expectativas de verosimilitud, tal y como señala Pozuelo Yvancos: “La autobiografía no es solamente un discurso de identidad, lo es en la esfera de un contrato convenido, al otro lado de la frontera de la ficción, como discurso con origen y consecuencias sociales, nacido en un momento y con fines específicos, diferentes a los que rigen, en esos contextos culturales, los textos de ficción” (Pozuelo, 2006, p. 30).

Pero en la segunda es la reconstrucción lingüística la que cobra importancia: es la relación entre ese texto narrativo y su sujeto, esa compleja autodefinición y autoconstitución narrativa de la identidad, lo que se problematiza:

Hay ya por tanto, como punto de partida, la constatación de un carácter mixto en que un yo se propone historia en el acto mismo de su configuración textual, un discurso que es no sólo discurso, un sujeto que lo es de la enunciación, pero que es también enunciado de esa enunciación, en simultaneidad. Hasta aquí no hay problema alguno. Este adviene cuando quien dice yo narra su vida pasada, el que fue y ha sido durante años, como la verdad y construye un discurso autenticador, el autobiográfico, que pretende sea leído como la verdadera imagen que de sí mismo testimonia el sujeto, su autor (Pozuelo, 2006, p. 24).

Desde esta perspectiva, la autobiografía también puede ser entendida como el proceso de construcción de un yo, rememoración de unos actos de los que, en su momento, no se contaba con una plena conciencia, pero que ahora durante la escritura se cree poseer para dotarlos de cierta lógica y coherencia. Acarrearía entonces una virtualidad creativa no sólo en el nivel referencial, a la mimesis, sino también más próxima a la poiesis: “[...] no es ya un instrumento de reproducción sino de construcción de identidad del yo” (Pozuelo, 2006, p. 33).

El espacio autobiográfico resultaría entonces un lugar problemático en relación con el estatuto de ficcionalidad presupuesto como

inherente a toda manifestación literaria, dado que socialmente no se lee como si fuera ficción, pero en vista de su naturaleza de signo no está exento de ser problematizado y recibir diversas interpretaciones. No obstante, para Pozuelo Yvancos, la revisión de un género como este debe obedecer no tanto a la teorización de modelos abstractos sino a opciones concretas para abordarlo, que el género vaya adoptando en la medida en que se pueda determinar también los intereses del escritor o la tradición en la que se coloca para contar su vida.

Para ampliar esta perspectiva, plantearemos algunas de las propuestas del crítico español Manuel Alberca sobre la diversidad existente de novelas del “yo”, principalmente desde el libro *El pacto ambiguo* (2007). En él, se interesa por las relaciones existentes entre el relato novelesco y lo real biográfico. Desarrolla entonces varias propuestas sobre la manera en que pueden abordarse y clasificarse todas estas “novelas del yo”; es decir, aquellas en que resulta patente la presencia de un narrador en primera persona que relata datos más o menos biográficos, si estos se cotejaron con la figura real del autor. Dicho en palabras de Alberca:

[...] las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o ficciones. En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco (Alberca, 2007, p. 64).

Como podemos colegir, Alberca considera ambiguas este tipo de novelas, pues se suspenden entre dos grandes pactos de lectura que, a su vez, sirven para distinguir dos géneros tradicionalmente opuestos: la autobiografía y la novela. A partir de estos dos pactos es que se puede contemplar la ambigüedad pragmática de las novelas en primera persona.

En relación con el primero de estos pactos, el autobiográfico, Alberca razona que las novelas del yo se constituyen como si estas supusieran la explotación o subversión de los principios básicos de este pacto, según las características establecidas por Philippe Leujene en el texto *Le pacte autobiographique* (Alberca, 2007, p. 66).

El pacto autobiográfico presupone un doble desideratum, un doble compromiso o esfuerzo del autor para convencer al lector de que quien dice “yo” en el texto es la misma persona que firma en

la portada y, por tanto, se responsabiliza de lo que ese “yo” dice. Es el llamado “principio de identidad”, el cual establece que autor, narrador y protagonista son la misma persona y comparten el mismo nombre propio (2007, p. 67).

Además, hay otro aspecto importante que configura este tipo de pacto, el cual es la presencia de otra promesa o compromiso del autor con el lector, y que concierne a la referencialidad externa de lo que el texto enuncia. Es decir, lo que se cuenta en el texto se hace como un “expediente de realidad”, de algo realmente sucedido y que el lector podría comprobar o cotejar, pues espera o exige el máximo de correspondencia entre el texto y la realidad enunciada por éste. Según Alberca, el autor puede equivocarse o confundirse, pero lo cuenta, no sólo convencido o persuadido de su veracidad, sino que se lo anuncia y se lo promete al lector. A este principio se le llama “pacto de referencialidad” (2007, p. 69).

En relación con el segundo de los pactos, el novelesco o de ficción, Alberca lo describe oponiéndolo al autobiográfico, debido a la especificidad referencial del último. Comenta que al contrario que el autobiógrafo, el autor de novelas pide implícitamente a su lector que “imagine” como verdadero o posible lo que va a contar, aunque dicha pretensión casi nunca esté formulada directamente, salvo que se busque un efecto distinto al novelesco; en todo caso, no se estipulan ni aplican los principios de identidad y referencialidad (2007, pp. 70-72).

En este sentido, cualquier relato, novela o cuento, se narra como realmente sucedido, es decir, el relato simula ser “verdadero”. Para Alberca, el narrador cuenta, sin decirnos, algo que se supone inventado o falso, pero lo cuenta como si hubiera acaecido realmente. Por su parte el lector, aunque sabe que se trata de una ficción y que no debe exigir a la historia novelesca las mismas condiciones que exige a los hechos reales, se comporta como si se tratara de un relato real y le exige verosimilitud, y suspende mientras lee su principio de incredulidad (2007, p. 72).

Resumiendo lo anterior, el autor, aunque sabe que todo lo que cuenta es literalmente falso, lo hace pasar como si fuera verdadero, y el lector, aunque sabe que los hechos novelescos son irreales, los acepta como reales.

Como podemos ver, este tipo de novelas en primera persona subvierte el pacto autobiográfico, el cual es mucho más rígido y esque-

mático que el de novela, y esta última, por el contrario, se caracteriza por ser mucho más abierta y por poder tolerar el riesgo de que una posible identificación del autor con el personaje de una novela destruya el estatuto de ficción del relato.

La pregunta sobre qué sucede con aquellos relatos que no se ubican como autobiografías, según los protocolos de Leujenne, pero que tampoco podemos considerar como meras invenciones de los escritores, en el plano ficcional, porque el personaje detenta la identidad nominal del autor y hay datos que parecieran ser referenciales; son criterios que influyen tanto en las posibilidades creativas y de producción de un texto como en la recepción del escrito, es decir, tanto en el proceso de escritura como en la lectura.

A medio camino entre la autobiografía y la novela, aparece la autoficción, que deviene del parte aguas pragmático que nace de la ejecución de novelas donde se mezclan datos “reales”, autobiográficos, y criterios de referencialidad y veracidad, con procedimientos y libertades propios de lo que llamamos ficción, donde impera la invención y la suspensión del “principio de incredulidad”.

Con ello, como lo expone Manuel Alberca: “La autoficción pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica” (2005, p. 11).

La ambigüedad se convierte en una característica ineludible de la autoficción, pero no solo interesa rescatar la vacilación entre lo verificable y lo simulado o ficticio, sino las posibilidades de escritura y creación que una brecha como esta pueden posibilitar a los textos.

A la hora de la lectura de las novelas de Vallejo hay procedimientos, tonos, ironías, giros o historias, que como lectores nos hacen sospechar si todo lo que está siendo relatado es factual, verídico y cierto, o si el autor estará metiendo mano en la construcción del relato para entregar, más que una autobiografía, un producto literario, estético, inventivo, novedoso, original, transgresor, y que por ello, abandone el territorio de lo meramente autobiográfico para probar otras fronteras, retándonos directamente.

En la novela *El desbarrancadero* se dan interesantes reflexiones sobre la escritura en primera persona en oposición al narrador omnisciente, planteamientos que vienen a complementarse y a cerrar un ciclo tanto en el nivel argumental como de estilo narrativo, con *La Rambla Paralela*.

En *El desbarrancadero*, el narrador y protagonista detenta el mismo nombre de quien firma el libro: Fernando. Además, en la primera edición del libro, aparece una foto en la portada donde se muestra a Fernando Vallejo, siendo niño, teniendo en sus brazos a su hermano Darío, y en la contraportada se explica: “En la cubierta, Fernando Vallejo (a la derecha) con su hermano Darío, foto tomada por su tío Argemiro”.

Más allá del contenido narrativo de la novela, un elemento paratextual ya orienta y modifica la lectura del texto a través de un recurso visual. Se citan los nombres de Fernando y Darío Vallejo e incluso el del tío de estos, por lo que se nos introduce en ámbito familiar, afectivo, del autor Fernando Vallejo, con todas las implicaciones biográficas que esto conllevaría y las extrapolaciones que el lector haga al llevar el ámbito familiar del autor hacia sus propias competencias sobre lo que significan los lazos familiares, de amor, de sangre, etc.

Dentro de la narración se rescatará dicha fotografía, es decir, se volverá un motivo que cataliza y unifica el sentido de la narración. El narrador dará las impresiones que le deja ver esta fotografía al tiempo que hila estas sensaciones con la historia que viene contando sobre el tránsito hacia la muerte que vive su hermano a causa del sida, siendo evidentes el dolor y la conmoción puestos en estos pasajes:

Queda una foto de él conmigo, de niños, que mi tío Argemiro tomó. Él de bucles rubios y con un abrigo; yo de pelo lacio caído sobre la frente y con una camisa a rayas, abrazándolo [...] Han llovido los años sobre esa foto y ahora mi hermano se está muriendo. Mi hermano pero no por los genes disparatados de una loca sino por el dolor de la vida. Lo mejor que le podía pasar a él era que se muriera. Lo mejor que me pudiera pasar a mí era que él siguiera viviendo. No concebía la posibilidad de vivir sin él (Vallejo, 2003, p. 183).

Hay una ambigüedad paratextual, ante un texto catalogado como novela, pero cuyos fundamentos narrativos comparten parte de la biografía de su autor. Sin embargo, quizás no será tan problemática esta indecisión genérica para confundir nuestra lectura, sino el tono violento que maneja el narrador en torno al ámbito familiar y al tono en que lleva la narración.

Fernando vuelve a la casa de su infancia y de sus padres en Medellín para encargarse de su hermano, enfermo de sida. Darío se acerca a la muerte, pues ha sido incapaz de dejar sus vicios o de seguir un tratamiento médico que mejore su situación. A partir de la vuelta al

hogar, el encuentro con Darío y con su madre, el narrador comienza a dar un recuento atropellado de recuerdos vividos con su hermano y su parentela. La unión entre hermanos es muy próxima, no sólo de sangre, sino de aventuras y de dolor compartido. El día a día con el hermano enfermo es el presente de la enunciación:

Claro que se acordaba, nos acordábamos, andábamos muy bien de la memoria, funcionándonos a todo vapor la locomotora, echando humo y arrastrando el tren. Y nos acordábamos de fulanito, de zutanito, de menganito, del Pájaro, el Gato, el Camello, el zoológico colombiano entero que vivía en Queens. (Vallejo, 2001, p. 55)

Este retomar los hechos puede ser sutil o a veces puede darse de una manera explícita y abrupta, en donde incluso la voz narrativa es consciente de que se ha explayado en detalles e historias que se alejaron de la historia principal: “Calmado el aguacero y el ventarrón del campo volvimos a instalar la hamaca y el parasol y reanudamos la conversación interrumpida. ¿En qué estábamos?” (Vallejo, 2001, p. 44).

A partir de ese acompañamiento de su hermano, comienza a recordar cuando cuatro años antes se hicieron los exámenes del sida. Se realizaron las pruebas debido a la cantidad de aventuras que tenían cuando buscaban “bellezas”, hombres con los que tener encuentros sexuales. Por ello, la noticia de la enfermedad de su hermano es un balde de agua fría para el narrador: “En ese momento le pedí a Dios que el laboratorista se hubiera equivocado, que hubiera confundido los frascos, que el resultado fuera al revés, el mío positivo y el suyo negativo. Pero no, Dios no existe, y en prueba el hecho de que él ya esté muerto y yo siga aquí recordándolo” (Vallejo, 2001, p. 38).

La narración no se lleva de una manera precisamente cronológica, continua, por lo que estos momentos que el narrador rescata junto a su hermano, tanto en el nivel argumental como en el afectivo, son los que mantienen un balance en la historia y permiten que no se pierda en rememoraciones e injurias contra lo que le venga en gana rememorar o injuriar. Además, la relación con su padre funciona como otro punto de anclaje importante en la narración, al lado de lo contado sobre su hermano.

Cuando toma como foco narrativo los días de la muerte de su padre, vuelve a sumergir al lector en un ambiente familiar y de los conocidos del padre, donde nombres y referencias biográficas de Va-

llejo van y vienen a la par de las acotaciones de la voz narrativa y su inseparable tono mordaz:

Los quince días siguientes transcurrieron en silencio, en un ir y venir compungido de hijos, de nueras, de yernos y de nietos. Unos llegaban, otros salían: Aníbal, Manuel y Gloria con sus familias; Darío que había venido de Bogotá; Marta que había venido de Calí; Carlos que había venido de las montañas dándole una tregua a su amor; y yo que había venido de ese país donde vivo, el de la mente impenetrable y las intenciones abstrusas (Vallejo, 2001, p. 80).

La desolación, impotencia e ira ante la muerte son usuales; aunque también se trata la muerte con sorna e ironía, y se aprovecha este vínculo afectivo que creamos con la voz narrativa para insertar hechos insólitos. Uno de los momentos más notables es cuando el narrador cuenta cómo decidió inyectarle “eutanal” a su padre para no verlo sufrir más, una sustancia que usaba Aníbal, otro hermano suyo, usa para “dormir” a perros y animales callejeros cuando ya estaban muy graves:

Me levanté de la cama y me dirigí a un rincón del cuarto donde no me pudiera ver. Allí saqué la jeringa del bolsillo y le quité el protector. Luego regresé a su lado y a la botella de suero: sus ojos vidriosos, perdidos, miraban al techo. Entonces hundí la aguja en el tubo de plástico, presioné el émbolo, y con la última gotica de suero que caía empezó a entrar el eutanal (Vallejo, 2001, p. 132).

La cuerda entre lo ficcional y lo autobiográfico se estira y se tensa al máximo: ¿podríamos creer verdaderamente que Fernando Vallejo le inyectó el eutanal a su padre para que muriera sin dolor? ¿Acaso nadie más sabía de ello y tenía que confesarlo en un libro? No sería la primera vez que Vallejo juegue con declaraciones graves y mórbidas en sus novelas. Ya había matado a una hermana en *Entre fantasmas*, y decía haber asesinado a un turista en *Los caminos a Roma*. Quizás la autoficción no solo se trate de crearnos otra vida a partir del uso del nombre propio; también puede relacionarse con el hecho de escribir todo aquello que pensamos hacer, aquellas ideas que pasaron por nuestra mente, pero no llevamos a cabo, y la autoficción se presta como una realización de ese “¿Qué hubiera pasado si yo...?”.

Pero el protagonista también sufre un marcado desarraigo del espacio familiar, manifiesto en su relación con otras figuras que lo conforman. Se da al regreso a la casa de los padres debido a la enfer-

medad del hermano; sin embargo, no hay comodidad en la visita, no siente el lugar como un verdadero hogar ni simpatiza con los miembros de la familia que allí quedan, ni con su madre a quien llama “La Loca”, ni con su hermano menor al que llama “el gran guevón”, a quien no le expresa ningún cariño y más bien lo siente como intruso:

Se había adueñado de la casa, de esa casa que papi nos dejó cuando nos dejó y de pasó este mundo. Primero se apoderó de la sala, después del jardín, del comedor, del patio, del cuarto del piano, la biblioteca, la cocina y toda la segunda planta incluyendo los cuartos los techos y en el techo la antena del televisor (Vallejo, 2001, p. 9).

Quiéralo o no, el narrador ha forjado su identidad a través de los otros y las experiencias vividas. Las relaciones familiares marcarán de manera importante la conformación del sujeto narrado. Pero con estos miembros de su familia el trato resulta problemático. En relación con su madre, el narrador se presenta totalmente contrapuesto a ella, desde que era niño hasta ya crecido, y enuncia ese “yo” desde el principio de la narración tanto para decirse como persona como para caracterizarse en oposición al caos que significa su madre: “Yo lavaba, planchaba, barría, trapeaba, ordenaba, como si tuviera vagina y no pene, y lo que yo lavaba, planchaba, barría, trapeaba y ordenaba la Loca lo ensuciaba, arrugaba, empolvaba, empuercaba, desordenaba” (Vallejo, 2001, p. 57).

La oposición entre el carácter y la forma de actuar de ambos es notoria en los verbos usados: todos de acción. El narrador busca un orden, mientras que en la Loca solo se contempla el desorden. Esto lleva a fuertes conflictos entre ambos, a peleas que acentuarán la distancia entre ellos:

—¿Pero no ves, carajo, que las acabo de aplanchar?
 —¡Grñññññ!- gruñía la tigre hembra.
 —Fue la última vez, vieja hijueputa —le grité con la dulce y delicada palabra aprendida de ella (Vallejo, 2001, p. 58).

Este conflicto familiar se extrapola incluso a su relación con la patria, pues este narrador se revela contra la madre, contra la nación, contra el sistema. Esa idea de nación: una madre hipócrita, caótica, bestial, que se empeña tan sólo en parir y parir más hijos de los que puede mantener y criar, a los que les echa en cara su propio malestar y luego se encierra a hacerse la víctima, a lavarse las manos y la culpa, para siempre permanecer impune.

Además de este trato entrañable con ciertas figuras familiares, pero desmedido y feroz con otras, tenemos un acercamiento interesante por ambiguo y revelador, que se aleja de la seguridad y fidelidad prometidas por el pacto autobiográfico, que es el de mirar *El desbarrancadero* como un “borrador de memorias”.

Este término no solo se desarrolla en la novela, sino que el mismo Vallejo declara en diversas entrevistas que sus novelas son “borradores de recuerdos”, lo cual podemos interpretar de dos maneras: por un lado, la escritura en sí (el texto que estamos leyendo, de hecho) se constituiría entonces como un escrito provisional, que aún no es definitivo, por más impreso, publicitado y vendido que esté a la hora de llegar a nuestras manos; por otro lado, podemos verlo como una técnica o estrategia aplicada para conseguir el “olvido”, borrar de la memoria los recuerdos que son muy pesados y dolorosos, es un decir y un hacer:

Los recuerdos son una carga necia, doctor, un fardo estúpido. Y el pasado un cadáver que hay que enterrar pronto o se pudre uno en vida con él. Se lo digo yo que inventé el borrador de recuerdos que tan útil me ha sido, y del que le estoy haciendo en estos precisos momentos una demostración. Mire, vea, fíjese: barre con toda la basura del coconut (Vallejo, 2001, p. 98).

¿Cómo es posible que un retrato autobiográfico sea una mera aproximación o un reinventar hechos? Esta dicotomía también problematiza en el lector la concepción del escrito como un producto totalmente terminado y le revela las paradojas que tiene todo acto escritural, aún aquel que diga hablar sobre la verdad.

El diálogo juega un papel importante dentro de esta concepción de borrador de recuerdos, y en *El desbarrancadero* y en *La rambla paralela*, y en general en la literatura de Vallejo, pues vivifica la construcción sintáctica del lenguaje literario que emplea con la ayuda del habla popular y la espontaneidad.

El diálogo puede llegar a darse en continuos desdoblamientos que hace el narrador consigo mismo, preguntándose para tomar distancia y enfocar la narración hacia la resolución de preguntas sobre los hechos, o bien pone a hablar a otros personajes, la mayoría muertos, como su padre o hermano.

También inventa interlocutores que funcionan como parodia de otros discursos; interesante es en este caso el diálogo que sostiene con un psicólogo a quien también suele denominar “loquero”, al que le cuenta como a modo de terapia lo que piensa: “Es muy fácil,

doctor, estar loco y que los demás se jodan. Y si no véame a mí aquí ahora, hablando, desbarrando, abusando y usted oyendo” (Vallejo, 2001, p. 74).

Nosotros podríamos ser ese loquero al que se dirige la voz narrativa. Escribir para borrar los recuerdos puede ser terapéutico. Y esto sucede porque el narrador considera que la palabra verdaderamente tiene “poder”: destruye o libera. Por eso escribe y confía en que sus palabras tengan un efecto. Y se esfuerza por alcanzar este efecto:

Es que yo creo en el poder liberador de la palabra. Pero también creo en su poder de destrucción pues así como hay palabras liberadoras también las hay destructoras, palabras que yo llamaría irremediables porque aunque parezca que se las llevas el viento, una vez pronunciadas ya no hay remedio, como no lo hay cuando le pegan a uno una puñalada en el corazón buscándole el centro del alma (Vallejo, 2001, p. 74).

Al final de cuentas, escribir sobre la base del recuerdo quizás siempre se trate de escribir borradores, así, a secas, pues cada vez que contamos un hecho pasado lo reconstruimos y cada vez que lo reconstruimos podríamos estar agregándole y quitándole algo, o interpretarlo de distinta manera, o tratarlo de otro modo para provocar un efecto distinto como la sorpresa, la risa, la indignación o la confianza. Y las modalidades de la autoficción, más que de la autobiografía, nos revelan estas múltiples posibilidades interpretativas y nos plantean la paradoja de cómo reorganizar nuestros esquemas de lectura.

Ahora bien, ya mencionamos como Vallejo defiende por entero la narración en primera persona y crítica a los escritores que siguen el camino “trillado” de narrar como si fueran dioses dentro del universo de la ficción. Lo interesante es notar cómo se plantea esto en las novelas que estudiamos. Conforme avanzamos en *El desbarrancadero*, se va manifestando cómo el narrador se sustrae de cualquier promesa de totalidad, de omnisciencia, y claramente –o al menos de manera discursiva– expone su limitada visión como el foco a partir del cual los hechos serán narrados.

Para evidenciar la forma corrosiva con que el narrador se burla de la omnisciencia, hay un pasaje en que se cuenta el suceso de otro hermano suyo llamado Silvio, quien se había suicidado años atrás, pero el narrador confiesa desconocer por qué lo habría hecho, así que exclama: “¿Por qué se mató? Hombre, yo no sé, yo no estaba en ese instante, como Zola, leyéndole la cabeza. Yo soy novelista de primera persona” (Vallejo, 2001, p. 73).

La referencia a Zola es más que elocuente, pues se aleja del modelo de novela realista-naturalista que aquel perseguía, que describiera hasta el más mínimo detalle de cualquier escena y pensamiento de los personajes de una manera objetiva. El narrador de Fernando, por el contrario, no intenta por ningún medio ser objetivo o condescendiente: impone su particular visión de mundo al exponer sin mayores ambages sus descarnadas críticas contra las principales instituciones y convenciones sociales, críticas siempre dotadas de una gran dosis de humor negro, así como va sembrando en el lector su percepción de que todo tiempo pasado fue mejor, y que las cosas solo pueden empeorar, tal y como lo dictan las leyes de Murphy. De ahí la metáfora del desbarrancadero como el sitio hacia el que finalmente, igual que ovejas ya viejas y desvalidas, iremos a caer.

Sin que nos sea fácil ni cómodo aceptarlo, cada vez que la instancia narrativa desmorona con su procaz lenguaje e ironías cualquier constructo social y cultural, plantea y actualiza al mismo tiempo las propias condiciones de lectura que demanda el texto y la recepción.

Como lectores debemos consentir, entonces, sus continuas repeticiones, redundancias, berrinches y hasta contradicciones, a partir de las cuales va tejiendo el relato, enfatizando su egocentrismo y hasta dándose el lujo incluso de contradecirse para brindar alguna condescendencia al lector, para luego volver a centrarlo de nuevo en su juego: “Yo no soy novelista de tercera persona y por lo tanto no sé qué piensan mis personajes, pero esta vez, por excepción, sí les voy a decir en qué pensó la mala de la telenovela: «¿Y ahora a cuál de los que quedan voy a agarrar de sirvienta?» Eso fue lo que pensó en su almita negra la Loca, y si no que me desmienta Dios” (Vallejo, 2001, p. 93).

La ironía y el cinismo cubren sus comentarios, bajo ninguna circunstancia pueden dejar de ser mordaces, afilados, violentos, aunque también emotivos. A pesar del empuje que tiene esta voz, el manejo del lenguaje y de la puesta en escena de la palabra como medio liberador, catártico, destructivo, no pretende refugiarse en ningún tipo de artilugio, sino más bien exponer sus limitaciones, sus desvaríos, sus inconsistencias, y no oculta para nada el material con el que trabaja: el heracliiano y excedido río de la memoria, donde no se sabe a dónde lo podrá succionar y llevar su impetuosa corriente.

En *El desbarrancadero*, el narrador dice haberse muerto tras conocer la noticia del fallecimiento de Darío, lo que dejará abierto el portillo para un narrador con otras características en *La rambla paralela*.

La rambla paralela comienza las dos primeras páginas con un narrador en primera persona, homodiegético, el cual, por los datos referenciales (la abuelita Raquel, la finca Santa Anita) relacionamos con el narrador Fernando, constante en todas las novelas de Vallejo. Empieza narrando un sueño que tiene, donde llama por teléfono a la finca Santa Anita de su niñez y pregunta por su abuela, para constatar que la finca ya no existe, su abuela ha muerto y recibe a través del contestador la revelación de que él mismo está muerto.

En la segunda página hace un giro a partir de la vuelta del sueño, al mirarse en el espejo, al reconocerse-distanciarse, al comenzar a llamarse el “viejo”: se nombra de otra forma, se aleja y cambia a un narrador que relatará entre primera y tercera persona los recuerdos y ocurrencias de ese “viejo” al que ahora observa:

En ese instante me desperté bañado en sudor, con una opresión en el pecho y un dolor confuso en el brazo izquierdo. Me levanté y tropezando en la oscuridad con los muebles del cuarto desconocido fui al baño, busqué a tientas el apagador, prendí el foco y entonces vi en el espejo al hombre que creía que estaba vivo pero no: como le acababan de decir, en efecto, estaba muerto. Y cómo no si era un viejo y todos nos tenemos que morir, queramos o no queramos, gústenos o no (Vallejo, 2002, p. 8).

Es un “viejo”, y según parece, ya se murió o está por morir. Nos sumen y juegan con nosotros en esta incertidumbre. La voz narrativa desdoblada ahora declarará en adelante que el viejo se ha muerto... pero todavía sigue dejando huellas, indicios, los cuales podemos rastrear y de hecho eso es lo que haremos: se nos van presentando estas huellas con detalle y sorna, porque a eso se dedica la voz narrativa en adelante, a compilar todos los comentarios, apreciaciones y disertaciones variadísimas que tiene el “viejo”: “Iba diciéndose lo de siempre, tocando su viejo disco rayado. Que lo uno, que lo otro, que lo otro. Que los pobres reproduciéndose como conejos, los políticos robando como enajenados y el papa mintiendo como político. El camino más trillado dándose de original, la rapacidad travestida de desprendimiento” (Vallejo, 2002, p. 59).

“El viejo” está bien caracterizado: es un viejo escritor, gramático, músico, a veces suizo, a veces colombiano, que participa en una feria del libro en Barcelona, que comparte muchos de los mismos recuerdos del narrador de las otras novelas y también un mismo estilo y tono. El narrador lo sigue y sabe qué cosas habla consigo mismo mientras camina por las ramblas de Barcelona, recibiendo la caliente

y seca brisa del mar, recordando y recordando, trayendo a colación la ausencia y la nostalgia de lugares y personas; o bien se sienta con él en su mesa y escucha sus discusiones con otros: escritores colombianos y de todas latitudes, señoritas de las mesas de exhibición, turistas, etc.

Definir el lugar de la enunciación es complicado porque el texto dispersa esta voz narrativa, la desplaza continuamente: “España se había vuelto Francia. Y él otro. Mirándose esa noche en el espejo de ese baño de ese cuarto de ese hotel se dijo en voz alta su nombre y su apellido y no se reconoció, nadie le respondió” (Vallejo, 2002, p. 27).

Ya no sólo se trata de una lectura paradójica de los hechos narrados debido a la ambigüedad entre el nombre del autor, el narrador y del protagonista, así como a datos familiares más o menos verificables, sino que asistimos a un tornado de referencias provocado por el carácter proteico, ubicuo e inasible que adquiere la voz narrativa al dispersarse en la tercera persona. El que se presente la narración así no atenta contra las posibilidades de tomar la novela como una autoficción, sino que más bien expande los alcances de la configuración de la voz narrativa y del protagonista. Resulta llamativo que haya un narrador en tercera persona, con la posibilidad de dominar más espacios y personajes, pero de igual manera sólo se centre en “el viejo”: está totalmente focalizado.

Según mi parecer, Vallejo utiliza la parodia narrativa en *La rambla paralela* para atacar y ridiculizar, ¿adivinen ustedes a quién...? Pues al narrador omnisciente ¡Vaya novedad!

La parodia como enunciado es un ataque frontal, desde la forma, a través de la palabra que reta, revela y ridiculiza. En *La rambla paralela* la ambigüedad no es tanto paratextual, sino técnica y estructural: los explosivos no se hallan en el discurso del narrador, sino en el ataque a los cimientos de la narración en tercera persona. Explotará los cimientos formales sobre los que se centra este tipo de narración, volará sus bases, colapsará sus pilares, evidenciará sus frágiles soportes; pero, paradójicamente, también explotará la novela de tercera persona como medio de escritura, su producción en primera persona alimentada por las ruinas de la tercera persona.

¿De dónde habrá surgido esta idea? Quizás podamos entenderla mejor a la luz de ensayos como el *Gran diálogo del Quijote* (2005), donde Vallejo deja ver su gusto y fascinación por Cervantes y defiende que el Quijote no es una narración en tercera persona, sino en primera. Según ve las cosas, el Quijote fue la primera gran parodia

de la novela, y de todos los discursos literarios y formales. Cervantes fue el escribano que iba detrás de Don Quijote y Sancho, y anotó cada uno de sus diálogos. De la misma manera en que Vallejo elogia el Quijote por presentarse como una impostura contra la narración en tercera persona, Vallejo procurará seguir esta iniciativa paródica para escribir *La rambla paralela*. ¿Y por qué no podría hacerlo, si la novela se da en España?

La ironía y la contradicción saltarán por todos lados. Sin embargo, debido al carácter contradictorio y manías de la voz narrativa, aunque en ciertos tramos de la narración haya renegado del “lector de pensamientos” por saberlo imposible y embustero artificio del narrador omnisciente, en la narración de *La rambla*, la voz narrativa mencionara el denominado “balzaciano lector de pensamientos”, para seguir al dedillo los pensamientos del viejo, e incluso se inventará otros aparatos para parodiar a grandes escritores y sus obras en tercera persona, y así desnudar lo artificioso de sus procedimientos:

Además del balzaciano lector de pensamientos nuestro amigo tenía un aparatito igual de bueno: el envejecedor súbito, por medio del cual veía, por ejemplo, a uno de esos muchachos esplendidos que produce Cataluña la grande, y en un abrir y cerrar de ojos lo convertía en un viejo decrepito por sucesivos pasos: foto a los treinta años, foto a los cuarenta, foto a los cincuenta... Y así hasta llegar a él, al futuro que se nos volvió presente (Vallejo, 2002, p. 52).

El hecho de que en entrevistas y en otras de sus novelas —e incluso en la novela— la voz narrativa diga que no existe el lector de pensamientos, no le impide inventársela, si así lo desea, o disponer de otros “aparatos”, como “el envejecedor súbito”, para construir su narración. La terquedad es parte de su personalidad: si quiere, lo hace, y si no quiere, al modo del “no quiero acordarme” famoso de Cervantes, pues no lo hace.

Para tirarle más terrones al narrador en tercera persona, podríamos interpretar, a través de estos procedimientos de *La rambla paralela*, que el único narrador omnisciente posible es aquel que adopta gramaticalmente la tercera persona, pero para poder hablar de sí mismo, y precisamente habla con propiedad de ese tercero por la sencilla razón de que es el narrador disfrazado: “Nunca he sido yo el de las opiniones drásticas. Él sí. Para él todo es blanco o es negro, cielo o infierno. Y pues no, también existen puntos intermedios, como por ejemplo el gris y el purgatorio” (Vallejo, 2002, p. 40).

En *La rambla paralela* la ejecución de la novela lleva a cabo un procedimiento osado e innovador que rebasa las expectativas narrativas para un texto de carácter autobiográfico, una novela autoficcional e incluso los mismos principios de la poética que esgrime Vallejo. Se parodia a sí mismo: a su obsesión más adversa en el nivel literario le da el lugar predominante como medio de ejecución en la que consideraba su última novela: *La rambla paralela*.

La transfiguración literaria se da justamente al colocar estos elementos en el tubo de ensayo de la novela, esa mezcla entre datos biográficos que logramos reconocer en el enunciado con el punto de enunciación, es decir, la identificación entre autor y personaje. Atendemos a esta referencialidad, pero sólo como un primer momento para luego dar paso a los múltiples efectos que puede lograr el texto.

Vallejo, con nombre propio y relaciones con su vida personal, da paso en su escritura a obsesiones que siempre son las mismas, su sello personal, comentarios que sabemos que si no están no es Vallejo el que escribe porque se vienen repitiendo en toda su obra: su encono contra la Iglesia Católica, y en general las religiones; su amor/odio por Colombia; su desprecio por figuras de poder: sean políticos o papas; el creer en el poder destructivo y de liberación que tiene la palabra; la verdad como principio procedimental en sus escritos; no bajarse por ningún motivo la narrativa omnisciente; su despectiva visión de los escritores y su ambivalente relación con la literatura; la tirria que siente por el boom latinoamericano; reflexiones en torno a la gramática y a la lengua española; su aversión por el paso del tiempo, la vejez, el dolor y la muerte; su conflictiva situación familiar; sus recuerdos como material de escritura; sus encuentros y aventuras con “bellezas”; su oposición a la procreación; el odio a los hipócritas; la necesidad de molestar a los tartufos; señalar las contrariedades de la sociedad y la cultura; entre otros.

En ambas novelas, la voz narrativa se jacta del escarnio, de acomodar adjetivos como “chorizos” que lo mismo enaltezcan como vilipendien, que por igual fijen y dispersen y dinamiten cuanto constructo social, cultural, religioso, político exista. Y esto incluye ese “yo” ubicuo y difuso que adopta tantos disfraces y posturas como le dé la gana en las novelas, pero que es inconfundible en la materialidad de una voz narrativa vigorosa y disparatada, furiosa y compasiva, en dosis que sólo una resistente probeta pueda soportar para que la fórmula entera no explote y hallan heridos y muertos y cuantiosas pérdidas.

Vallejo, al ser obcecado, es coherente en muchos puntos, e incoherente en más. Por ello, a la hora de textualizar, el personaje resulta tan redondo, tan humano, y por ello Vallejo el escritor lo es tanto. Es honesto, es un escritor honesto, sí, aunque mienta. En sus libros puede mentir y mentir pero no, no está mintiendo. No como ustedes creen. Es honesto porque es sobre su personalidad la que habla, una personalidad creativa, imaginativa, memoriosa, hilarante, proteica. Está jugando. Incluso cuando toca los temas más fuertes no puede dejar de ser irónico e infame: se trata de un niño ya viejo que ante todo se propone disfrutar lo que hace. Disfruta del dolor, del recordar para borrar, dejar de sentirse perseguido. Fernando es el narrador más obcecado, iracundo, iconoclasta, distraído, perdido, despreciado, comentado, descrito, invisible, omnisciente e hijueputa que podamos imaginar.

La voz narrativa está hecha para eso: para ser un loco rabioso inaguantable, para ser un vejete al que le quepan todos los adjetivos posibles, réprobos y solemnes, mezclados en espeso caldo; todos, eso sí, bien ordenados, con ritmo, como si se sazonará la oda del agravio y la exaltación. Los efectos y procedimientos son más importantes que los hechos, pues tal y como lo expone Alberca:

Al fin y al cabo, la autoficción supone la capacidad de inventar una historia a partir de la vida y las fantasías de uno mismo y aprovechar la de otros para construir una aventura propia.

Por tanto, la autoficción no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficítica y/o autobiográfica más transparente y más ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene “gato encerrado” (Alberca, 2007, p. 73).

En conclusión, he asumido la lectura de ambas novelas desde la autoficción porque considero que sus novelas no solo tienen “gato encerrado” en cuanto a la lectura paradójica en que nos sumen, sino que se trata de un enorme felino, un tigre o jaguar sagaz y sigiloso que asecha en sus escritos, imperceptible por desmesurado, a la vez que escurridizo e ingenioso, bello y provocador, que aprovecha al máximo las libertades creativas, lúdicas y expresivas que esta misma

paradoja entre autobiografía y novela nos ofrece.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2010). Fijo ergo Bremen. La autoficción española día a día. En V. Toro, S. Schlickers, & A. Luengo (Edits.), *La obsesión del yo. La auto(r) ficción en la literatura española y latinoamericana*, pp. 31-50. Madrid: Ediciones de Iberoamericana.
- . (2009). “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción”. En *Rapsoda. Revista de Literatura*, vol. 1, pp. 1-23. Consultado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>
- . (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- . (2005). *¿Existe la autoficción hispanoamericana?* Consultado de <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf>
- . (2003). *Entrevista con Philippe Lejeune*. Consultado de http://autoficcion.es/?page_id=47
- Amoretti, M. (1992). *Diccionario de Términos Asociados en Teoría Literaria*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Baldoví, J. (s.f.). *Mi obra es fruto del remordimiento*. Consultado de <http://es.scribd.com/doc/7168771/Fernando-Vallejo-Mi-Obra-Es-Fruto-Del-Remordimiento-Entrevista-Por-Jose-Maria-Baldovi>
- Chacón, P. (11 de Junio de 2007). *Fernando Vallejo: “La decadencia del catolicismo es irreversible”*. Consultado de <http://www.co.terra.com/terramagazine/interna/0,,OI1679168-EI9838,00.html>
- Colonna, V. (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. Tesis de Doctorado. Consultado de <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>
- Conversatorio entre Fernando Vallejo y Genoveva Iriarte* (2011). [Película]. Consultado de <http://www.youtube.com/watch?v=Eq3NCv8M8Sk>
- Cuvardic, D. (2010). “Procedimientos Enunciativos de la Autobiografía Ficticia en Mi Madrina y de la Novela Autobiográfica en Marcos Ramírez”. En *Revista Kañina de Artes y Letras*, vol. XXXIV (2), pp. 17-26.
- Entrevista a Fernando Vallejo en Hora 25* (s.f.). [Película]. Consultado de <http://www.youtube.com/watch?v=I9a4vQvD-DY>
- Foucault, M. (1990). *Las tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- González, J. (Dirección). (2010). *El septimazo de Fernando Vallejo* [Película]. Consultado de <http://www.youtube.com/watch?v=Mbxpw8ImIHc>
- Humberto, A. (10 de Agosto de 2007). *Entrevista a Fernando Vallejo*. Consultado de <http://descontexto.blogspot.com/2007/08/entrevista-fernando-vallejo-de-humberto.html>
- Kolesnicov, P. (s.f.). *Fernando Vallejo: “Lo políticamente correcto es sinónimo de hipocresía”*. Consultado de <http://edant.clarin.com/diario/2005/05/02/sociedad/s-03501.htm>
- Ospina, L. (Dirección). (2003). *La desazón suprema: Retrato incesante de Fernando Vallejo* [Película]. Consultado de <http://www.youtube.com/watch?v=UjY7A-awzGM>

- Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teorías y estilos*. Barcelona: Crítica Letras Humanidad.
- . (1993). *Poética de la Ficción*. España: Editorial Síntesis.
- Vallejo, F. (2008). *Almas en pena chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara.
- . (2007). *La puta de babilonia*. México: Editorial Planeta.
- . (2005). *Colombia es un país asesino, oportunista y traidor*. Consultado de <http://www.caracol.com.co/noticias/actualidad/fernando-vallejo-colombia-es-un-pais-asesino-oportunista-y-traidor/20050219/nota/145059.aspx>
- . (2005). *El gran diálogo del Quijote*. Consultado de http://www.cervantes.de/nueva/es/biblioteca/archivodigital/pdfs/el_gran_dialogo_del_quijote.pdf
- . (2005). *Logoi: Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2004). *Mi hermano el alcalde*. Bogotá: Alfaguara.
- . (2003). *Discurso para recibir el Premio Rómulo Gallegos*. Consultado de http://www.analitica.com/bitblo/fernando_vallejo/discurso_romulo_gallegos.asp
- . (2003). *El mensajero*. Bogotá: Alfaguara.
- . (2002). *La rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara.
- . (2001). *El desbarrancadero*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (1998). *El monstruo bicéfalo*. Consultado de <http://www.revistanumero.com/20bicefa.htm>
- . (1998). *El río del tiempo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (1998). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- . (Dirección). (1981). *Barrio de Campeones* [Película]. Consultado de <http://www.youtube.com/watch?v=mbybPkfxACM>
- . (Dirección). (1980). *En la tormenta* [Película]. Consultado de <http://www.youtube.com/watch?v=tTtqkCKaCFI>
- . (Dirección). (s.f.). *Discurso para recibir el doctorado Honoris Causa de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia* [Película]. Consultado de <http://www.youtube.com/watch?v=aAjvWw-M1wY&feature=related>
- . (s.f.). "Cursillo de orientación ideológica para García Márquez". En *El malpensante*. Consultado de http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2352

Capítulo 13. Los Padrenuestros iberoamericanos: Construcción del tú lírico divino en un corpus de poemas con base formularia bíblica

JAQUELINE JIMÉNEZ VARGAS
CELENIA MASÍS CHACÓN
RODRIGO SÁNCHEZ RENDEROS

1. Del texto bíblico a la poesía; distintos clamores, una base formularia

En la literatura iberoamericana se han producido poemas que utilizan diversos recursos para reelaborar o darles un nuevo propósito a pasajes bíblicos. Dentro de estos, la oración del Padrenuestro ha sido usada por, al menos, siete escritores del área. Por su similitud, se escogieron cinco de ellos. Se trata de “Padre nuestro” (1969), del chileno Nicanor Parra; “Un Padrenuestro Latinoamericano” (1960), del uruguayo Mario Benedetti; “Padrenuestro” (1961), del costarricense Laureano Albán; “Oración” (1970), de la española Gloria Fuentes, y “Padre Nuestro” (2014), del ecuatoriano Luis Alberto Costales.

Esta selección no solo está en función de la base formularia que comparten, sino también de la enunciación que el yo lírico realiza sobre el tú lírico, cuya referencia, en este caso, remite a una figura divina en todos los poemas. Esta última parece estar acompañada de una serie de campos semánticos relacionados con preocupaciones

sociales, plasmadas a través de los sentimientos de los hablantes líricos en cuestión.

Ahora bien, después de una búsqueda en diversas fuentes, se percibió que no existe ningún trabajo académico que establezca un diálogo entre dichos textos líricos; por lo tanto, con la intención de henchir ese vacío, la investigación tuvo como objetivo realizar una comparación de las semejanzas y diferencias en cuanto a la construcción del tú lírico en los poemas mencionados, mediante el análisis de las figuras pragmáticas propuestas por López-Casanova (1994) y las isotopías según Greimas (1987). Al mismo tiempo, esta investigación busca poner en posición de diálogo poemas que representan no solo distintas naciones, sino que su autoría proviene de autores canónicos y otros casi desconocidos en posición de equivalencia. Lo anterior, aunado a la falta de estudios que utilicen al menos dos de los poemas en forma conjunta, convierte la presente investigación, de corte descriptivo-hermenéutico y correlacional, en un aporte valioso al estudio de la poesía de Iberoamérica.

El concepto de figuras pragmáticas está basado en la teoría de López-Casanova, quien afirma que es “el resultado del (posible) juego de relaciones de «hablante-tú» y el «enunciado», de cómo se sitúen, de si permanecen latentes o adquieren signos de protagonización” (1994, p. 59). Existen diversas figuras, las cuales se irán mencionando a lo largo del presente análisis. Mientras que la definición de isotopías es recuperado de los postulados de Greimas, el cual refiere a la redundancia de clasemas, cuya definición es “semas contextuales que son recurrentes en el discurso” (1987, p. 106); también lo define como la iteratividad de unidades lingüísticas. El término de isotopías tiene similitud con el de campos semánticos.

2. Construcción del tú lírico: figuras pragmáticas y lugares comunes

2.1. Del yo al tú; figuras pragmáticas presentes en los poemas

Entrando propiamente en el análisis, este se hizo con cada poema por separado. En cada producción se describen las funciones pragmáticas por medio de la identificación de la situación comunicativa, la función del lenguaje, la actitud lírica y las funciones de la voz de acuerdo con los mecanismos de López-Casanova (1994).

En cuanto al “Padre nuestro” de Parra (1969), en la situación comunicativa se presenta el hablante interno, donde el yo se desdobra y

patentiza en un “nosotros o persona amplificada” (López-Casanova, 1994, p. 68); por ejemplo en el verso: “no pienses más en nosotros [...] pero nosotros lloramos contigo” (p. 125), el hablante lírico se dirige a la divinidad, quien corresponde al tú, por tanto en relación con la función de lenguaje se puede determinar que a lo largo del poema hay un apelativo constante hacia el tú lírico. Asimismo, se presenta una actitud lírica que manifiesta la figura pragmática de tipo apostrófica, específicamente la que consiste en la manifestación de un yo y un tú líricos dentro de la enunciación. El primero se exhibe al utilizar los verbos en primera persona del plural: “comprendemos”, “Sabemos”, “lloramos” y “perdonamos”. De igual manera, el pronombre personal “nosotros” se encuentra en cuatro ocasiones en el poema.

Por su parte, el tú lírico divino es identificable por medio de varios recursos; por ejemplo, en dos ocasiones se le llama “Padre nuestro”; el yo lírico se refiere a él a través del tuteo: “estás”, “fuera”, “pienses”, “sufres”, etc. Dicho tú lírico se caracteriza por estar en el cielo; no obstante, se encuentra cargado de problemas. Se le atribuyen rasgos humanos, tales como tener “el ceño fruncido” (p. 125) y se le compara con un “hombre vulgar y corriente” (p. 125). Asimismo, es descrito por la imposibilidad de solucionar los problemas, debido a que “el demonio no te ha dejado tranquilo” (p. 125). Justamente, esta descripción permite que el funcionamiento de la voz se lea bajo dos tonalidades; la primera, corresponde a la función modal, dado que se presentan actitudes proposicionales por medio de verbos cognitivos como saber y comprender.

Constantemente, a los modos del locutor se agrega una intencionalidad negativa en la que la Dios es un ser pasivo que no tiene capacidad de acción ante el mal; la segunda, es cuando se presenta la función patética, en la que el yo recurre a la petición; sin embargo, es interesante observar que su solicitud no es para que actúe sino al contrario, le expresa al Padre Nuestro que no sufra más ni piense más en ese colectivo representado por “nosotros”, el cual podría referirse a la humanidad o a un grupo más selecto, realmente no es específica. Se le pide al tú que reconozca su equivocación, que no es perfecto, justo porque al Dios se le ha humanizado; por tanto, pierde su carácter divino y poderoso. En resumen, esta deidad posee rasgos de debilidad y es objeto de la compasión del yo lírico.

Con respecto a “Un Padrenuestro Latinoamericano” de Benedetti (2015), se puede afirmar que también posee situación de hablante

interno, la variante apostrófica y la apelación a Dios como el poema de Parra. No obstante, el yo lírico implica también la primera persona singular y muestra la tensión entre el yo y el tú: “quiero que vuelvas antes de que olvides” (s. p.). Ahora bien, el yo lírico aquí no solamente se expresa en primera persona singular, sino también en plural: “quiero”, “votamos”, “mía”, “mi”, “creo”, “digo”, “estaré”, “me”, “voy”, “estoy”, “gusta”, “nuestro”, “nos”, “darnos”, “perdónanos”, “saldremos”. El tú lírico también es nombrado “Padre nuestro” y es apelado con el registro del tuteo: “estás”, “vuelvas”, “olvides”, “verte”, “hablaste”, “te”, “quitaste”, etc. En este poema, el tú lírico divino no solo se ubica en el cielo, sino también “en el exilio” (s. p.). Es decir, aquí se construye una deidad que se olvida de los seres humanos “casi nunca te acuerdas de los míos” (s. p.) y que, por lo tanto, no tiene interés en los asuntos de ellos. En este poema, el ser divino mantiene su omnipotencia; no obstante, el yo lírico le cuestiona su voluntad y lo vincula con hechos y personajes históricos, tales como Somoza.

En relación con la voz, se realiza la función patética por medio de la oración, en este caso no solo el título del poema alude al Padre nuestro, sino que el poeta retoma la oración completa sin cambiar los versos, pero los entrecruza con sus pensamientos, por ejemplo: “Santificado sea tu nombre/ no quienes santifican en tu nombre / a pensar hágase tu voluntad/ sin embargo una vez cada tanto/ tu voluntad se mezcla con la mía” (Benedetti, 2015, s. p.).

A lo largo del poema se observa esa reapropiación de la base formularia para expresar pensamientos encadenados, los cuales se pueden leer desde la ironía, el enojo, la negación, la crítica y la melancolía. Justamente, la vinculación entre el hablante y la divinidad tiene varios matices, pues se puede ver esa crítica hacia un sistema que empobrece y oprime, ante la que Dios no parece hacer nada; pero también se identifica la cercanía con el tú donde afirma que a pesar de su desinterés aún cree en él y le respeta, bajo la idea de que está en todo lugar tanto en el cielo como en la tierra y esto le permite tener la esperanza en ese ser divino que cuando así lo desee podrá cambiar las situaciones que aquejan al yo lírico y a quienes representa.

En el “Padrenuestro” de Albán (Campos, 2015), nuevamente, la situación comunicativa alude a un hablante interno que apela a Dios. En este caso, se encuentra la primera persona plural con mayor fuerza, la cual representa un colectivo “nosotros” que expresa su sentir desde adentro, de esta manera se cumple también con la misma figu-

ra pragmática apostrófica. En este caso, el yo lírico se evidencia solamente una vez en la primera persona singular (“mis”); sin embargo, lo hace varias en plural: “nuestras”, “queremos”, “nosotros”, “tenemos” y “nos”. El tú lírico, por su parte, también es nombrado como “Padre Nuestro” y se utiliza, otra vez, el tuteo para hacer referencia a él: “te”, “regresee”, “sientas”, “tu”, “vengas”, “reces”, “mira”, “escondas”, “levanta”, “consagrarte”, “repíete”, “repítelo”, “huyas”, “digas”, “haz” y “renueva”; es decir, la función del lenguaje es apelativa. Dicho tú lírico divino se encuentra en varios lugares (cielo, mar, huesos) y parece que se mantiene en un estado de ausencia, ya que, constantemente, se le implora que escuche, que regrese, que vea, que se levante; en fin, que actúe. Asimismo, el yo lírico insta al tú para que participe activamente en la lucha contra la pobreza y las demás injusticias sociales; por tanto, la función de la voz corresponde a la patética, por la petición y el ruego hacia ese dios que parece lejano.

De igual manera, en el poema se encuentran verbos cognitivos que demuestran una acción volitiva como querer: “¡Queremos que vengas, queremos/ que reces con todos nosotros!” (Campos, 2015, p. 37), también se acompaña con los signos cuya función es agregar intensidad a la modalidad del deseo. Al modo se le agrega la negatividad: “No tenemos ya pan al consagrarte/ ni más vino que el ruido de las lluvias” (p. 37), constantemente se utiliza la negación para aludir a la figura de Cristo, se refiere a la miseria y afirma que ya no basta con escuchar de la salvación, sino que es tiempo de ver las obras y es momento de actuar “No nos digas que mucho caminaste [...] haz un nuevo Belén en cada hombre” (p. 37).

Por su parte, el poema “Oración” de Fuentes (Ynduráin, 1970), también cuenta con la actitud lírica apostrófica, este comienza identificando al tú lírico con las siguientes estrategias: “estás”, “te”, “tienes”, “habitas”, “eres”, “das” “penetras”, “quitas”, “tú” y en repetidas ocasiones se dirige al tú lírico como “Padre nuestro”. También es posible identificar al enunciador con el verbo “siento”; sin embargo, ya para el final del poema cambia de primera persona singular a plural “vemos”, “hemos de ver”, cuya referencia es desde lo individual a lo colectivo; por tanto, la situación comunicativa es desde adentro.

Asimismo, el emisor se dirige a una figura omnipresente “Padre que habitas en cualquier sitio” (s. p.), “donde sea o ahí en el cielo” (s. p.) de esta manera se dirige a Dios, a quien se puede encontrar en diferentes tipos de personas como los obreros, las niñas y los viejos; pero también es espacios como la tierra, el surco, el huerto, la mina,

el puerto, el cine, en la casa del médico, en los cafés y en el banco. Como se puede observar, la relación entre el enunciador y a quien se dirige es cercana, pues a Dios se le puede ver en todas partes y además es aquel que todo puede hacer, en especial cuando se trata de conflictos: “tú que quitas la angustia, que estás en la tierra, / Padre nuestro que sí que te vemos” (s. p.). Además, desde el título “Oración” se afirma la voz patética, el modo que se percibe su exaltación a un dios que puede identificar en distintos espacios y con el cual puede dialogar.

En cuanto al texto lírico de Costales (2014), se puede encontrar un díptico: por un lado, se inscribe en una enunciación interna y vivencial, el hablante es el sujeto lírico, el cual se relaciona con el lenguaje de canción; por otra parte, constituye una oración dirigida a Dios (esta última es identificada porque se encuentra entre comillas) y corresponde a la función apostrofica y apelativa. La figura pragmática del segundo es la apostrofica, la cual posee un yo-tú líricos internos. Ese yo solamente se revela en la primera persona del singular: “mí”, “mis”, “quiero”, “subí”, “hice”, “vi”, entre otros. Esto remite a una relación más íntima entre el hablante y el receptor, pues no se lee en clave de colectivo como en los demás poemas. Por otro lado, al tú lírico se apela a través del tuteo: “estás”, “tú”, “saturas” y también es caracterizado por otros nombres: “Padre Nuestro”, “Dios”, “Señor de los Espacios”, “Sustancia de infinito” y “Señor de los Silencios”. Esta deidad se halla en los cielos, en el infinito y también en el alma del yo lírico. De igual manera, el tú lírico posee rasgos de poder, ya que su hábitat es “donde se fraguan las tormentas y el rayo” (s. p.); también satura el universo “forjándole en tumultos de inefable belleza” (s. p.); y, además, tiene “posesiva fuerza” (s. p.).

Con respecto a la voz, igual que los anteriores poemas, refiere a la voz patética por la oración que realiza hacia la divinidad, utiliza los verbos volitivos como querer “quiero sentir el tacto de tu celeste signo” (Costales, 2014, s. p.), a partir de ahí su deseo se plasma en el poema por medio de la búsqueda de la divinidad, el yo lírico se desplaza en medio de la naturaleza, comienza desde las alturas, sube a una montaña “Frente a mí la montaña con su hechizo de altura” (s. p.), hasta descender a los lugares más recónditos: “Descendí más... Entonces: el enigma buscado / en forma de pupila que escruta la certeza” (s. p.), finalmente descubre que a Dios lo puede encontrar en él mismo: “Y por fin: “Padre Nuestro que estás dentro de mi alma” (s. p.).

En conclusión, la figura apostrófica se cumple en todos los poemas, ya que se da la presencia del yo que apela hacia el tú de carácter divino, representado principalmente por el apelativo “Padre Nuestro”. Justamente, todos los poemas comienzan dirigiéndose a la figura divina y seguidamente expresan su sentir; de esta manera, se destaca el hablante interno en todas las producciones. Sin embargo, hay diferencias en la manera que se enuncia el tú; a saber, en los primeros tres poemas se encuentra un yo lírico que apela a la figura divina y prevalece la imagen del Dios lejano, ausente e impotente, lo cual construye un ambiente desalentador y una relación infructuosa entre el enunciador y el enunciatario; mientras que en los dos últimos hay una exaltación, pues se le encuentra en todas partes y el hablante demuestra mayor cercanía a su presencia.

Además, el uso reiterado de “nosotros” se puede interpretar como una manera de convertirse en portavoces de un colectivo, quienes cuestionan su verdadero poder y le piden a Dios que los escuche, se involucre, actúe y los ayude, por medio de la función patética. De ahí que la mayoría de los asuntos que abordan y denuncian los textos no sea solo de interés personal, sino que involucre problemas sociales como la pobreza, la injusticia y la enfermedad; no se restrinja a un solo espacio, sino que pueda ocurrir en diferentes latitudes, lo cual se puede leer desde el carácter multidireccional, donde las situaciones que ocurren en un grupo pueden suceder también en varias direcciones (Rothberg, 2009).

2.2. *Isotopías; ambiente y función en los poemas*

Se tiene como meta primordial determinar las isotopías presentes en los cinco poemas que son objetos de este estudio. Por lo tanto, cada texto lírico fue analizado para identificar dichos ejes temáticos, junto con las funciones que expresan.

El “Padre nuestro” de Parra contiene una isotopía predominante, la cual alude al contexto de la negatividad. Por ejemplo, se mencionan palabras como “no”, “problemas”, “ceño fruncido”, “sufres”, “deconstruyendo”, “lloramos”, “diabólicas”, “ángeles desleales”, “vulgar” “corriente”. En el poema, algunos de esos vocablos se atribuyen a la voz lírica colectiva que también las experimenta; no obstante, la mayoría de esas palabras caracterizan al tú lírico, cuya situación es intranquila por su incapacidad de actuar aun cuando sienta empatía por la humanidad. La función de este tipo de isotopía alude a la desesperación del yo ante la impotencia del tú, a tal punto

que es ese “nosotros” quien perdona a Dios por sus errores y no al contrario; por tanto, cabe destacar que esta isotopía también refiere a la humanización de la divinidad y a su imperfección, cuya función se opone al ideal del dios omnipotente y perfecto.

En “Un Padrenuestro latinoamericano” de Benedetti, se presenta una isotopía concerniente al ámbito social. Ahora bien, este último hace referencia a dos sectores de la sociedad: los pobres y los ricos. Los primeros son caracterizados por encontrarse en la “miseria” y se relacionan con los “rencores”, el “miedo”, las “vacilaciones”, la “mugre”, la “desilusión”, la “modorra” y el “ansia”. Como es notable, todos estos rasgos son de carácter negativo y se refieren a los individuos latinoamericanos, los cuales también son, según el yo lírico, personas con “pocas esperanzas y deudas”. Mientras tanto, los ricos son llamados “deudores”.

Por su parte, “Padre Nuestro” de Costales (2014), principalmente, exhibe dos isotopías: la referente a los elementos de la naturaleza, y la que trata sobre los sentimientos de la voz lírica. Es menester aclarar que la primera trae como resultado la segunda, debido a que, al contemplar la naturaleza, el yo lírico comienza a expresar una serie de sentimientos. Los elementos de la naturaleza que se nombran son “montaña”, “rocas”, “agua”, “pedruscos”, “polvo”, “río”, “espuma”, “acantilados”, “vientos”, “universo”, “nube”, “sol”, “cielo”. El yo lírico pretende encontrar a Dios en la naturaleza; por eso, se encuentra en un lugar aislado de todo lo artificial. En cambio, los sentimientos que se evidencian son los siguientes: “anhelos acechantes”, “estremecimiento de espíritu”, “frenesí”, “fatiga”, “ansia” y “confusión”. La totalidad de dichas emociones no son positivas, y muestran que el yo lírico las experimenta por causa de la grandiosidad que está contemplando; por lo tanto, se siente pequeño ante tanta majestuosidad.

Es interesante observar que el tú lírico, percibe, observa y describe dichos elementos, pero también alude a la categoría volitiva, que se traduce en la búsqueda del ente divino, la cual se intensifica con cada verso. Como se ha mencionado, el yo recorre la naturaleza, pero hay una tercera isotopía que puede relacionarse con dicho camino, ya que se mencionan partes del cuerpo “paladar”, “muslo”, “latido”, “venas”, “sangre”, “espalda” se infiere que mientras recorre la naturaleza, también viaja por su propio cuerpo, experimenta caídas, sed, pesadumbre, se descubre a sí mismo y se desplaza de un nivel físico a uno más interno; por un lado, mientras más asciende mayor

es su conexión con los elementos físicos y superficiales de su cuerpo; por otra parte, al descender descubre su alma, su ser más abstracto e íntimo, aunque no todo lo que experimenta o ve le agrada: “Retorné confundido hasta mis soledades/ donde se transparentan vanidades y engaños/Me humillé en el oscuro alero de la vida/ Mi carne en desnudez, lesionada de dudas” Costales, 2014, s p.)

Estas isotopías permiten que los elementos destacados en el poema se mezclen: el cuerpo, el alma, la naturaleza y las emociones, cuya función es demostrar el movimiento del yo lírico para encontrar al ser divino.

El “Padrenuestro” de Albán muestra tres diversas isotopías. La primera es sobre el ámbito social, ya que presenta palabras como “calles y caños”, “conventos”, “casas sucias”, “niños con anemia”, “pobres”, “niños que mueren”. Todas esas palabras tienen la función de presentarle al tú lírico la situación del poeta y del tipo de mundo en el que habita. La segunda aborda el tópico de la muerte: “huesos”, “muerte”, “calvario”, “martirio”, “cruz”, “suicida”. La mayoría de estas palabras funcionan en el poema como mecanismo para sustentar la isotopía anterior; por lo tanto, se incrementa el ambiente lúgubre y desalentador. Y la tercera se refiere a algunas peticiones hechas a la figura divina: “que regreses”, “que no sientas miedo”, “que vengas”, “que reces”, “no nos huyas”. Según se evidencia, el yo lírico se encuentra desesperado debido a toda la situación manifiesta en la primera y segunda isotopía.

En cuanto a “Oración” de Fuentes, se puede afirmar que ese texto lírico tiene como objetivo principal mostrar que Dios se encuentra en todo lugar. Se dice que Dios está en toda la “tierra”; no obstante, después se pasa de lo general a lo específico y se nombra el “surco”, el “huerto”, la “mina”, el “puerto”, el “cine”, los “café”, el “banco”, en pocas palabras, en “cualquier sitio”, en la naturaleza y en el cuerpo humano. De esta manera, las isotopías expresan que Dios tiene su hábitat en todo sector de la sociedad y en todo espacio geográfico.

2.3. *Análisis comparativo entre tú líricos*

La comparación se centró en las semejanzas y diferencias de los túes líricos planteados por las voces líricas. Como se adelantó, existe una figura pragmática apostrófica en cada uno de los poemas del corpus; y esta, pone las bases de la manera en la que se dirigen los yo-líricos a los túes-líricos. Se comentan las similitudes y diferencias

sobre la representación del tú lírico que existen en el corpus en torno a los siguientes aspectos: características que más destacan del tú lírico; locación o lugar de permanencia del tú; la forma en la que el yo lírico se dirige al tú.

En relación con las características principales del tú lírico, se pueden encontrar las mayores diferencias en cada elemento del corpus. Por ejemplo, el poema de Nicanor Parra propone que la divinidad está llena de toda clase de problemas. Destacan descripciones como: “ceño fruncido”, “como si fuera hombre vulgar” y “corriente”, “sufre”, “impotente”, “intranquilo por el demonio”, “llora”, “rodeado de ángeles desleales”. Esta condición de abatimiento se contrapone totalmente al poema de Benedetti, en donde al tú lírico se le caracteriza como a un ente que tiende a olvidar; además, posee una voluntad que no le agrada por completo al yo lírico. Este último le da órdenes del yo lírico.

A estos tres se le suma otras dos representaciones del tú lírico que son distintas de las anteriores y similares entre sí. En el poema de Fuentes se observa una divinidad en la que su carácter omnipresente es la cualidad que se repite y destaca una y otra vez el tú lírico. Por último, en el poema de Costales, el tú lírico corresponde a un ser que está en una especie de nivel superior con respecto al yo lírico, quien demuestra respeto: “Quiero sentir el tacto de tu celeste signo” (2014, s. p.) y sensación conciencia de su pequeñez: “Y en la cumbre, y de pie, saludé al universo; donde fui solo un punto abochornado de asombros” (s. p.).

En cuanto a la ubicación o el lugar donde la voz lírica afirma que permanece la divinidad, no hay diferencia entre los elementos del corpus. En general, todos mencionan el cielo; sin embargo, algunos agregan otros espacios y suele haber distinción de por qué se encuentra allá el ser divino.

En el “Padre nuestro” de Parra, el ser se ubica en el cielo; allá experimenta su preocupación. Sin embargo, a este ser divino, su ubicación en un lugar celeste no lo exenta de tener problemas como a cualquier ser “vulgar” y “corriente”. La voz lírica lo coloca como un impotente ante todas sus creaciones y que el demonio deconstruye. De forma similar, “Un Padrenuestro latinoamericano” equipara el cielo como un lugar que no es enteramente positivo, ya que es visto como un exilio para ese Padre al que se está dirigiendo el yo lírico. Estando allá, el tú lírico, además, olvida a los que están en la tierra, incluyendo al yo lírico. También, el tú está en el cielo a pesar de que

no reina únicamente sobre ese lugar: “venga a nos tu reino / porque tu reino también está aquí abajo / metido en los rencores y en el miedo / en las vacilaciones y en la mugre /en la desilusión y en la modorra” (1960, s. p).

Los otros tres poemas recurren la característica de la omnipresencia. De ese modo, el tú lírico puede encontrarse en el cielo, pero también “en la tierra, en el mar, o entre los huesos” (Campos, 2015, p. 37), como en el “Padrenuestro” de Albán; en personas como niña, obrero; lugares, como puerto cine; o en “cualquier sitio” (Albán, 1961, s. p.), ejemplos de la “Oración” de Fuentes; o “estás en el cielo infinito”, “Señor de los Espacios” (1961, s. p.), como enuncia el yo lírico en el poema de Costales, en donde, además de eso, se encuentra en el alma del yo lírico “estás dentro de mi alma” (s. p.). Como se puede apreciar, la caracterización del tú lírico que las voces líricas plantean se mantiene, la mayoría del tiempo, dentro de la grandeza, omnipotencia y omnipresencia de la que se habla en la tradición judeocristiana. Sin embargo, en otros textos líricos estas cualidades se entremezclan con la incapacidad o la falta de deseo por parte de ese tú lírico para velar por su pueblo y hacer uso de su poder para mejorar lo que sucede con su pueblo y su creación.

3. Conclusiones

Se concluye que la figura apostrófica predomina en cada poema y el dirigirse al tú lírico se da de formas diferentes: ya sea como súplica a un Dios lejano o como admiración a un Dios que se desea exaltar. Por eso resultó importante ahondar en las motivaciones o razones, en el nivel histórico o en el sentido interno, que tiene el yo lírico para dirigirse a ese tú y relacionarlo con la manera en la que se le habla a ese Padre de cada poema. Además, se determinó que las isotopías de la negatividad es la que predomina, es especial con ambientes sociales lúgubres y desalentadores; también se realizan peticiones y lo que se podría llamar la isotopía de la omnipresencia. Como se puede ver, la manera en la que se concibe a ese tú lírico va a ser casi una proyección de estado interno de la voz lírica; y los matices con los que cada texto se dirige al Padre aludido se diversificarán de acuerdo con cada visión de mundo.

Además, los poemas comparten la función ideológica, pues parten de una misma base formularia que deconstruyen porque no la siguen

en su totalidad, tal y como apunta López-Casanova: hay “grados diversos de intromisión que pretenden orientar en algún sentido el mensaje” (1994, p. 80). A raíz de esto se puede decir que uno de los principales mensajes de los poemas es apelar a Dios y exigirle un sentido de compromiso con las causas sociales; por eso, entran en juego todas las marcas que se han identificado a través de las figuras pragmáticas y las isotopías, donde se permea una devoción hacia un ente divino, con el que no siempre están de acuerdo, pero mantienen la esperanza y recurre a la divinidad por ayuda, ya sea porque no tiene otra opción o porque aún cree en él.

En todo caso, los resultados expuestos demuestran una línea de trabajo bastante similar por parte de los poetas y que aún puede ser puesta en diálogo desde otras teorías y perspectivas que sin duda enriquecen los diálogos. Se recomienda, para futuras investigaciones, prestar más relevancia a la base formularia de la que proceden los poemas trabajados; de este modo, un posible aporte para una investigación, podría ser la identificación de las diferencias en el nivel pragmático que el Padrenuestro tiene en relación con las diversas creaciones literarias existentes.

Referencias bibliográficas

- Benedetti, M. (2015). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-padrenuestro-latinoamericano-777444/html/17c45379-6e7b-4b20-82de-9e820e089f35_2.html#I_0_
- Campos, R. (comp.). (2015). *Laureano Albán. Antología poética*. Valladolid: Agilice Digital. <http://www.agilicedigital.com/inicio/84-antologia-poetica.html#.W6ZsKvIKjIU>
- . (2013). Los rastros del canto: La producción poética de Laureano Albán. *Revista Káñina*. 37 (2), 13-38. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/viewFile/11843/11160Alb>
- Gloria Fuertes. Oración. (s. f.). En Poeticous. Recuperado de <https://www.poeticous.com/gloria-fuertes/oracion-3?locale=es>
- Greimas, A. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Editorial Gredos.
- Lihn, E. (1951). Introducción a la Poesía de Nicanor Parra: Estudio, datos biográficos y selección. *Anales de la Universidad de Chile* 109 (83-84), 276-309.
- López-Casanova, A. (1994). *El texto poético: Teoría y Metodología*. Salamanca: Ediciones colegio de España.
- Orgambide, P. (s.f.). *Antología poética*. Buenos aires: Editorial Sudamericana. <http://www.itvalledelguadiana.edu.mx/librosdigitales/Mario%20Benedetti%20-%20Antologia%20Poetica.pdf>
- Parra, N. (1969). *Obra Gruesa*. Santiago, Chile: Universitaria. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/padre-nuestro/html/fbb715c7-e9ca-43e8-aa52-682f580dfd50_1.html

- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory*. California: Stanford University Press.
- Sabido, F. (2014). Luis Alberto Costales Cazar. En *Poetas Siglo XXI – Antología Mundial*. Recuperado de <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2014/10/luis-alberto-costales-cazar-13836.html>
- Ynduráin, F. (comp.). (1970). *Gloria Fuentes. Antología poética, 1950-1969*. California: Universidad de California.

PARTE IV
CUESTIONAMIENTOS Y
DECONSTRUCCIONES
DE LAS FEMINIDADES Y
MASCULINIDADES

Capítulo 14. Los procesos de enmascaramiento y desenmascaramiento en los protagonistas de *Confesiones de una máscara*, de Yukio Mishima, y *Ma vie en rose*, dirigida por Alain Berliner

AMANDA VARGAS CORRALES
CRISTINA VARGAS RAMÍREZ

*“¿Cómo se convierte el ser humano en un objeto de posible conocimiento?
¿Mediante qué forma de racionalidad? ¿Mediante qué necesidades
históricas? Y ¿A qué precio? Mi pregunta es la siguiente: ¿Cuánto cuesta
que el sujeto sea capaz de decir la verdad sobre sí mismo?”*

Michel Foucault, “¿Cuánto cuesta decir la verdad?”

1. Introducción

La comparatística busca generar lecturas que integren los textos literarios con el gran texto de la historia y la cultura, de tal manera que se amplíen los horizontes de análisis al dejar de lado toda consideración de índole nacionalista o prejuiciada. Por eso, podemos estudiar textos literarios y compararlos con otros no literarios (como en el caso del presente trabajo), pertenecientes a áreas muy diversas. En este sentido, la importancia de los estudios de literatura comparada radica en su capacidad de procurar lecturas rigurosas en diálogo con otras disciplinas y, por supuesto, en estrecho vínculo con las culturas del mundo.

Como consecuencia de estas conexiones establecidas por el enfoque comparatista, surge el interés por analizar una novela (*Confesiones de una máscara*, de Yukio Mishima) y un texto cinematográfico (*Ma vie en rose*, dirigida por Alain Berliner), cultural y temporalmente distantes, pero con preocupaciones temáticas comparables. En ellos, los esquemas mentales de las sociedades heterocentradas se reinterpretan al reconstruir las vivencias de infancia y juventud de dos personajes socialmente “invertidos”, quienes cuestionan el discurso de la normalidad y de los sexos binarios. Asimismo, se desafían las nociones de género y sexo, las cuales han permitido la articulación de verdades ideológica y políticamente esenciales en los procesos de visibilización e invisibilización de los sujetos queer.

De esta manera, se lleva a cabo una comparación de cómo Kochan y Ludovic, los protagonistas de los textos, atraviesan procesos de “enmascarización” y “desenmascarización” al cuestionar la naturaleza de su propia identidad sexual. Asimismo, se explica la manifestación de una serie de fantasías “desviadas” inherentes a los personajes, las cuales los escinden de los cánones de normalidad y que a la vez afirman su condición transgresora para ubicarlos en una realidad incomprendida y, por lo tanto, marginada.

Los estudios en torno a *Confesiones de una máscara*, en general, asocian los grandes temas de la novela, como la homosexualidad y las inclinaciones suicidas y siniestras del protagonista con episodios de la vida de Mishima. En este sentido, el texto ha sido objeto de un análisis breve, en el que le asignan un carácter autobiográfico a la novela. Estas lecturas las hicieron Ciro Schmidt y Marguerite Yourcenar.

Schmidt iguala a Kochan, el protagonista, con Mishima, el autor. Por su parte, Yourcenar sugiere que algunos de los episodios de infancia y juventud del autor “(...) nos llegan en su mayor parte a través de *Confesiones de una máscara*” (1988, p. 11).

Sin embargo, Diego Giménez, propone que el protagonista se construye “[...] como un sujeto [...] que vive su vida como una impostura.” En este sentido, se revelan ante los lectores “[...] los problemas de mantener una determinada identidad sexual contraria a la heterosexual en el Japón de los años 30-40” (2010, s.p.). Las confesiones de Kochan se vinculan con los procesos de enmascaramiento y desenmascaramiento que analizaremos más adelante.

Por otro lado, *Ma vie en rose*, cuenta con reseñas que se refieren a los preceptos y estereotipos sexuales que son cuestionados en el

filme y cómo la película aborda la situación de los géneros desde la propuesta de la perspectiva del niño frente a la visión avasalladora y heterocentrada de los adultos.

Según el crítico Alan Stone (1998), estamos hablando de uno de los primeros filmes que exploran la identidad sexual en niños pequeños. También, aunque los temas gay y lésbicos son ahora más comunes, no se sabe con certeza si el público se ha vuelto más tolerante y empático, o si como sucede al ver imágenes de violencia, se ha vuelto indiferente hasta el punto de acostumbrarse a la homofobia y a la discriminación. Para este crítico la película se sitúa al inicio de un proceso de búsqueda de la comprensión de estas minorías. Además, muestra que lo que ahora resulta intolerable socialmente, quizá en otro momento llegue a verse como una característica más de la naturaleza humana.

2. En torno a lo queer

Según Butler (2002), el concepto *queer* ha sufrido una metamorfosis, se ha “refundido” y “reapropiado”, ya que surgió para indicar la degradación, una sexualidad patologizada del sujeto al que designaba el término, en este sentido, se buscaba avergonzar al sujeto que nombraba o, también, producir un sujeto subordinado a través de esa interpelación. Es decir, esa invocación fue un vínculo social entre las comunidades homofóbicas que buscaban mediante el discurso desautorizar ciertas relaciones sociales y sexuales (Butler, 2002, p. 318).

Esta situación ha cambiado, pues en la actualidad el concepto adquiere una significación afirmativa, es decir, la palabra se invirtió, se volvió en contra de su historicidad constitutiva. En este sentido, si en el pasado lo queer fue un discurso excluyente, ahora es un emblema dentro del activismo, es un término representativo. Esta reterritorialización del término no sucedió de manera casual, más bien obedece a una reivindicación del sujeto interpelado por ese concepto, es decir, lo queer representa un “sitio de resistencia”, así como:

[...] la posibilidad de una resignificación social y política capacitadora [...] La acepción contemporánea del término hace que la prohibición y la degradación inviertan su sentido, engendra un nuevo orden de valores, una afirmación política que parte de ese mismo término y se desarrolla a través de ese mismo término que en su acepción anterior tuvo como objetivo último erradicar precisamente tal afirmación (Butler, 2002, p. 325).

De esta manera, observamos como lo queer nace dentro de un espacio conflictivo para dar cabida a las comunidades que socialmente han sido concebidas como “anormales”. El movimiento queer no responde a una única identidad, sino que, por el contrario, busca acuñar múltiples diferencias como etnia, clase, edad, prácticas sexuales, discapacidad, etc. De este modo, tal y como señala Beatriz Preciado (2003):

A diferencia de las políticas “feministas” u “homosexuales”, la política de la multitud queer no se basa en una identidad natural (hombre/mujer), ni en una definición basada en las prácticas (heterosexuales/homosexuales) sino en una multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes que les construyen como “normales” o “anormales” [...] Esta reapropiación de los discursos de producción de poder/saber sobre el sexo es una conmoción epistemológica (Preciado, 2003, p. 7).

En relación con la multiplicidad sexual, Preciado (2003) y Butler (2002) señalan que tanto el género como el sexo son construcciones sociales que forman parte, según Preciado, de la sexopolítica, término que hace referencia a los procesos mediante los cuales la sociedad y el poder regulan los comportamientos de los sujetos, para así perpetuar las posiciones privilegiadas. De este modo, la imposición de la heterosexualidad resulta parte de un régimen político que busca la administración de los cuerpos:

La sexopolítica es una de las formas dominantes de la acción biopolítica en el capitalismo contemporáneo. Con ella el sexo (los órganos llamados «sexuales», las prácticas sexuales y también los códigos de la masculinidad y de la feminidad, las identidades sexuales normales y desviadas) forma parte de los cálculos del poder, haciendo de los discursos sobre el sexo y de las tecnologías de normalización de las identidades sexuales un agente de control (Preciado, 2003, p. 7).

De este modo, lo queer se forja como un espacio para las comunidades que son yuxtapuestas dentro de la sexopolítica, como por ejemplo los movimientos feministas, homosexuales, transexuales, intersexuales, transgéneros, postcoloniales, etc. Como expone Preciado: “Las minorías sexuales se convierten en multitudes. El monstruo sexual que tiene por nombre multitud se vuelve queer” (Preciado, 2003, p. 4).

Es así como el cuerpo queer atraviesa una “desterritorialización” de la heterosexualidad, según Deleuze/Guattari, mencionados por Preciado. Esta desterritorialización implica, siguiendo a la autora, una resistencia a los procesos que buscan “normalizar” los cuerpos y los comportamientos (Preciado, 2003, p. 45).

Así, es evidente como toda categoría de “verdadero” o de “natural” no tiene pertinencia dentro de la teoría escogida, pues recordemos que no solo el género, sino también el sexo es un constructo social, según lo queer.

Es preciso tomar en cuenta los procesos de marginalización que atraviesan los movimientos subversivos. Paco Vidarte (s.f.), profundiza sobre todo en el discurso al que son sometidos estos grupos, discursos que acusan, patologizan e insultan a los sujetos que interpelan (como al inicio la palabra queer).

Uno de los términos que expone el escritor es el conocido y popular “armario”, el cual alude a ese espacio cerrado y recluso al que son expulsados los grupos transgresores. En este sentido:

El armario es una verdadera estrategia, una verdadera institución de represión, persecución, control, invisibilidad y conminación al silencio: el armario está pensado para borrarlos de la sociedad robándonos la palabra y el acceso a la vida pública. Pues el ruido, no se nos notará, parecerá que la homosexualidad no existe o es algo marginal, despreciable, no digno de consideración (Vidarte, s.f., p. 4).

De este modo, observamos que la principal arma de la sexopolítica (siguiendo el término de Preciado) es obligar a los sujetos transgresores a permanecer callados y dispersos entre sí, de ahí la importancia, de abordar el movimiento y la teoría queer, ya que esta propicia un espacio de unión para los cuerpos “anormales” que se alzan en contra de esta etiqueta.

En *Confesiones de una máscara*, Kochan, el personaje principal, narra la historia de su vida, desde la niñez hasta la vida adulta (actualidad del enunciante). Durante ese proceso, el protagonista cuenta cómo desde pequeño se sintió atraído por los hombres, incluso, relata que la primera atracción de él fue hacia un joven recolector de inmundicias.

Cuando Kochan ingresa a la escuela, se enamora de un compañero llamado Omi, quien es mayor que él y, por ende, posee un físico más desarrollado. Sin embargo, a pesar de las atracciones y enamoramientos que Kochan experimenta hacia las personas de su mismo

sexo, él nunca forma una relación con otro hombre, pues sabe que tal situación está vedada dentro de la sociedad.

Por esta razón, Kochan establece una relación con una chica llamada Sonoko que es hermana de un amigo suyo. Él sentía un gran cariño por ella, pero la atracción física y el amor de pareja se encontraban ausentes. Kochan rechaza casarse con la joven, quien luego contrae matrimonio con otro muchacho.

La relación entre Kochan y Sonoko hizo que el primero estuviera completamente seguro de que nunca podría amar a una mujer, pues según él, si no podía enamorarse de alguien como Sonoko, indudablemente, no podría hacerlo de ninguna mujer.

Señalado lo anterior, es importante recalcar que la juventud de Kochan se desarrolla durante el período de la Segunda Guerra Mundial. Conflicto en el cual el personaje no pudo participar, pues, erróneamente, fue declarado como enfermo de tuberculosis. Esta situación implica deshonra para Kochan, máxime que este mintió al doctor cuando respondía las preguntas acerca de su salud.

La película *Ma vie en rose* trata la historia de Ludovic, un niño que desea ser mujer, por esta razón, él se viste como una niña, usa el pelo largo y se nombra a sí mismo como un niño/niña. Al inicio del filme, el protagonista entabla una relación con Jerome, un vecino de él, quien, además, es hijo del jefe de su papá.

Ambos niños se casan de manera ficticia, hecho que, accidentalmente, es observado por la madre de Jerome, la cual al ver ese acontecimiento se desmaya. A partir de ese evento y de otros similares, la familia de Ludovic y la gente del barrio empiezan a sospechar de él y a verlo con “malos ojos”. Esto desemboca en una serie de inconvenientes que tienen que enfrentar tanto el muchacho como su familia, por ejemplo, la expulsión escolar del joven, el despido laboral del padre, que lleva a la pérdida de la casa en donde vivía la familia.

La familia de Ludovic se traslada a un nuevo barrio. En este período aparece un nuevo personaje, Chris, una niña que deseaba ser varón. Ella se ve atraída por Ludovic, a quien ve como una niña, y es por esta razón que le gusta. Cuando la familia se encuentra en el nuevo barrio, la madre de Ludovic advierte al niño que debe “comportarse”, es decir, que debe dejar de hacer evidentes sus deseos. Sin embargo, al finalizar el filme los padres del joven parecen haber aceptado los gustos del hijo.

3. Enmascaramiento/denmascaramiento de los personajes

Cuando hablamos de una “máscara”, inmediatamente nos ubicamos en el terreno teatral, en la actuación, es decir, entramos al espacio en el cual se juega a ser otro. De este modo, la máscara implica un fingimiento, un ocultar, cubrir algo que no se quiere exteriorizar, lo que conlleva a tomar un aspecto ajeno. Es decir, la máscara nos introduce en el terreno del serparecer.

En el caso de Kochan y Ludovic, nos encontramos ante dos procesos de enmascaramiento, en el sentido de que ambos deben adoptar de manera impuesta una máscara, una forma de vida que no es la que quieren, para poder formar parte de un colectivo. El enmascaramiento lo podemos entender, entonces, como un proceso por el cual el poder induce a los sujetos a que creen un “nuevo” individuo que esté en armonía con el “statu quo” de la sociedad y, posteriormente, a fingir ser esa ficción. De este modo, el enmascaramiento, se erige como parte de los procesos de marginalización y exclusión.

Aquí, cabe recordar el “armario” conceptualizado por Vidarte, el cual es una “verdadera institución de represión, persecución, control, invisibilidad y conminación al silencio”. El enmascaramiento funciona de manera equivalente al armario que teoriza Vidarte. Ambos mecanismos se articulan como una institución diseñada para borrar las inclinaciones subversivas, vedarlas de palabra y hacer creer a los sujetos que portan la máscara que ellos son los únicos que pasan por esa situación, pues si todos los individuos que están en las mismas condiciones se “enmascaran” no van a poder reconocerse y formar un colectivo que se levante en contra de los procesos de enmascaramiento.

Tal situación les sucede a los personajes principales de *Confesiones de una máscara* y de *Ma vie en rose*, los cuales conforme van creciendo se dan cuenta de que no pueden presentarse a la sociedad como ellos quieren, pues ambos son sujetos transgresores. Kochan, por su homosexualidad y Ludovic por ser transgénero, además de homosexual. Recordemos que Ludovic varias veces se viste como la sociedad dicta que se viste una “niña”. Además, expresa que quiere casarse con su amigo Jerome. En el caso de Kochan, este expresa en múltiples ocasiones sus deseos hacia otros hombres:

Para decirlo en pocas palabras, lo que de Omi obtuve fue una exacta definición de lo que es la perfección en la vida y en la viri-

lidad, expresada mediante sus cejas, su frente, sus ojos, su nariz, sus orejas, sus mejillas, sus pómulos, sus labios, sus quijadas, su cogote, su cuello, su tez, el color de su piel, su fortaleza, su pecho, sus manos y otros atributos innumerables (Mishima, 2009, p. 43).

No cabe duda de que ambos son sujetos subversivos, que no calzan dentro del pensamiento heterocentrado de la hegemonía social. Tampoco es de extrañar que ambos atravesasen procesos de enmascaramiento que son parte, a su vez, de los procesos de marginalización que sufren los grupos transgresores.

Cuando Kochan narra su infancia y sus deseos por vestirse de mujer manifiesta:

[...] un día, esforzándome arduamente en acallar los latidos de mi corazón, entré a escondidas en el dormitorio de mi madre y abrí los cajones en que guardaba sus ropas. De entre los kimonos de mi madre elegí el más vistoso, el de colores más vivos. Escogí una faja con rosas escarlata pintadas al óleo, y me la enrosqué, dándole qué sé yo las vueltas a la cintura, como hacen los bajaes de Turquía. [...] Incapaz de reprimir mi placer y mis frenéticas risas, estuve dando vueltas a todo correr por la estancia, gritando [...] Y entonces vi la cara de mi madre. Se había puesto levemente pálida y seguía sentada, impasible, como abstraída. Nuestras miradas se encontraron y mi madre bajó la vista. Y comprendí lo que ocurría. Las lágrimas le velaban la vista. ¿Qué fue lo que en aquel instante comprendí o estuve a punto de comprender? ¿Acaso la canción de años posteriores —la canción del «remordimiento como preludio del pecado»— se insinuó en aquel instante? [...] La doncella me cogió y me arrastró a otra estancia. En un instante, como si desplumara a un gallo, la criada me despojó de mi indignante disfraz [...] (Mishima, 2009, pp. 11-12).

Desde niño, Kochan se dio cuenta de que debía esconder sus anhelos, pues la comunidad en la que se desenvolvía, en este caso su familia, le hizo creer que su comportamiento era inadecuado. La desaprobación familiar es tan grande que el niño acepta como “indignante” su disfraz. Es a partir de ese momento que el sujeto toma conciencia de su “diferencia problemática” y se enmascara.

De igual manera le ocurre a Ludovic cuando se viste de niña y de Blancanieves. En un principio, el niño no ve como “problema” vestirse de ese modo, pero después de que sus padres lo han reprendido por su comportamiento empieza a enmascararse, a comportarse como socialmente debe ser un varón. Los dos protagonistas tienen

sueños e ideales que demuestran en la infancia, pero conforme crecen abandonan por los procesos de cooptación a los cuales los somete la sociedad.

Este fenómeno de “acoplarse”, de “enmascararse” para caber en el colectivo lo vemos de manera más profunda en Kochan, pues él en múltiples ocasiones se refiere a su vida como un teatro, como una comedia:

Pero todo cambiaba cuando visitaba a mis primas. Allí tenía que portarme como un chico, como un varón [...] en aquella casa me exigían de manera tácita que me comportara como un chico. Así comenzó la desgana interpretada de mi comedia. En aquellos tiempos había comenzado a comprender vagamente aquel mecanismo según el cual lo que los demás consideraban una impostura por mi parte era, en realidad, una expresión de la necesidad de afirmar mi propia manera de ser, mientras que aquello que los demás suponían mi verdadera forma de ser no era más que una impostura (Mishima, 2009, pp. 15-16).

Claro está que el enmascaramiento es un proceso impulsado por fuerzas externas al individuo, sin embargo, podemos hablar de que hay enmascaramientos que son más impuestos que otros, es en este aspecto en donde reside la diferencia entre la máscara de Kochan y la de Ludovic:

Todos dicen que la vida es un escenario. [...] Al finalizar mi infancia estaba firmemente convencido de que así era, y que debía interpretar mi papel en ese escenario sin revelar jamás mi auténtica manera de ser [...] Creía con optimismo que tan pronto como la interpretación hubiera terminado bajaría el telón y que el público jamás vería al actor sin maquillaje [...] Contrariamente, se trata de una sencilla cuestión sexual, de la comedia a través de la cual se intenta ocultar, a menudo a uno mismo, la verdadera naturaleza de los propios deseos sexuales (Mishima, 2009, p. 54).

Kochan se enmascara desde el primer instante que conoce que sus comportamientos no son aceptados. En él, el enmascaramiento es inmediato y siempre es “hacia adentro”, en el sentido de que Kochan es quien comienza su actuación (obviamente, promovido por desaprobaciones externas). En Ludovic, este proceso de enmascararse es un tanto diferente, podemos hablar de que hay un enmascaramiento “desde afuera”, pues el niño al principio del filme no ve sus deseos como algo malo, incluso habla abiertamente de que quiere casarse

con Jerome. Él se siente como una niña y por eso se viste como tal. Por eso, busca desenmascararse, pues quiere que su físico y sus deseos sean correspondientes.

Cuando Ludovic se viste como la sociedad impone al varón, cuando le cortan el pelo, lo hace obligado por sus padres. Él, al contrario de Kochan, nunca renuncia a sus verdaderos sentimientos, que son transgresores. Por el contrario, Kochan sí se autoexilia, desea ser otra persona y se convence de que sus sentimientos son “anormales”: “Y, sin embargo, un instinto oculto me exigía la búsqueda de la soledad, me exigía vivir aparte, como un ser diferente” (Mishima, 2009, p. 44).

¿Por qué es malo que siga siendo exactamente como soy? Estaba harto de mí mismo y, a pesar de mi castidad, me estaba arruinando el cuerpo. Pensaba que quizá con entusiasmo (¡conmovero pensamiento, ciertamente!) podría escapar de mi infantil condición. Parecía que aún no me hubiera dado cuenta de que aquello que me asqueaba era mi verdadera forma de ser, formaba parte de mi verdadera vida. Era como si creyera que aquellos habían sido años de un sueño del que podría despertar a la «verdadera vida» (Mishima, 2009, p. 54).

Kochan se considera a sí mismo como un ser “anormal”. Esto es evidente cuando se pregunta: “¿Qué sentiría si fuera una persona normal?” (Mishima, 2009, p. 81). En cambio, Ludovic, a pesar de que su familia y la sociedad lo reprimen, él siempre piensa que su deseo es normal, que él es un niño/niña y que si nació con pene fue por un error de Dios a la hora de enviar los cromosomas a la casa de su familia.

En efecto, los protagonistas de los textos se enmascaran, pero lo hacen de diferentes formas. En cuanto al desenmascaramiento, Ludovic busca por todos los medios ser niña. Incluso, el final del filme resulta esperanzador para él, pues la aceptación de sus padres parece indicar que el desenmascaramiento de Ludovic, finalmente, se va a lograr.

En relación con Kochan, el desenmascaramiento radica en narrar sus confesiones. Aunque el personaje siempre se esconde bajo su máscara heterosexual, la cual no abandona en ningún momento de la novela, el hecho de confesar sus verdaderos deseos supone un desenmascaramiento consigo mismo y con el lector. Máxime si tomamos en cuenta que la confesión implica una culpa por la comisión de lo que se cree un “mal comportamiento”, así como la necesidad de expiarla, en este caso, con la complicidad del lector.

4. Las fantasías de los protagonistas

Entendemos las fantasías como imágenes mentales reproducidas o manifestadas por los protagonistas, las cuales representan anhelos imposibles u otras formas idealizadas y que, en esencia, alejan a Ludovic y a Kochan de los cánones de “normalidad” heterosexual. Además, estas fantasías se contraponen al “modelo de vida cotidiana”, que da por sentadas ciertas verdades y convenciones sociales.

Ciertamente, las diferencias entre las fantasías de Kochan y Ludovic resultan bastante notorias. El primero, como se señalará más adelante, posee inclinaciones por lo siniestro y lo sanguinario mientras que el segundo prefiere lo relacionado, típicamente, como femenino. A pesar de las diferencias entre los protagonistas, sus fantasías demuestran parte de la naturaleza queer de ambos. Sin embargo, a su vez hallamos convergencias significativas entre los protagonistas. Además, ambos textos focalizan la mirada del emisor en las etapas de la juventud de los personajes. A través de este hecho, se afirma la búsqueda de una identidad y la necesidad de pertenecer a un grupo cultural y social.

El rechazo a sus inclinaciones sexuales proviene tanto del ámbito social (familia, vecinos, escuela, leyes del país) como interno de los protagonistas: ambos saben que no calzan dentro del orden hegemónico y buscan la manera de hacerlo. En este punto, sin embargo, nuevamente sus situaciones se diferencian: Kochan niega su condición y esconde su homosexualidad a toda costa y reprime sus ideas sanguinarias y siniestras para no ser desenmascarado públicamente. Sin embargo, Ludovic busca una explicación a su forma de ser, pues reconoce que es distinto y, aunque la represión proviene principalmente de los círculos sociales más cercanos e incluso de él mismo, logra defender durante la película su identidad de “garçonfille”.

Las fantasías de Kochan, como hemos dicho, se manifiestan a través de imágenes claramente sanguinarias y siniestras, las cuales mantienen un estrecho vínculo con lo que es fuente de placer sexual en él. De esta manera, sus gustos sexuales forman parte de lo que lo vuelve un individuo queer, pues no solo la homosexualidad genera la “inversión”, también las alusiones a la muerte, la inmundicia y el dolor capaces de causarle placer:

Tuve el presentimiento de que en este mundo se da un deseo de tal especie que es como un punzante dolor. Al levantar la vista y

mirar a aquel sucio muchacho, me sentí ahogado por el deseo, pensando: “quiero cambiarme por él”. Recuerdo claramente que mi deseo se centraba en dos puntos principales. El primero de ellos eran los ceñidos pantalones azules, y el segundo era el trabajo del muchacho. Los ceñidos pantalones destacaban claramente las líneas de la parte inferior de su cuerpo, que avanzaba con suave agilidad y parecía dirigirse directamente hacia mí (Mishima, 2009, p. 6).

Sin embargo, la transgresión del placer sexual culmina plenamente cuando Kochan observa una reproducción del San Sebastián de Guido Reni. Lo que experimenta al mirarlo resume las características de su naturaleza “invertida”. En otras palabras, saca a flote las cualidades del protagonista que lo alejan de la identidad deseada por la sociedad más conservadora. De esta forma, la homosexualidad, el gusto por lo sanguinario, trágico e “inmundo” se evidencian plenamente en el siguiente fragmento:

Aquel día, en el instante en que mi vista se posó en el cuadro, todo mi ser se estremeció de pagano goce. Se me levantó la sangre y se me hincharon las ingles como impulsadas por la ira. Aquella parte monstruosa de mi ser que estaba a punto de estallar esperó que la utilizara, con un ardor sin precedentes, acusándome por mi ignorancia, jadeando indignada (Mishima, 2009, p. 22).

Al ver el cuadro, Kochan se excita por la belleza que encuentra en el joven representado en la pintura. San Sebastián se encuentra desnudo revelando un cuerpo musculoso y bello, atado al tronco de un árbol y el torso atravesado por flechas, a punto de morir. La observación del dolor y de la hermosura del cuerpo del santo generan en Kochan una explosión de placer que se manifiesta en su primera eyaculación.

No obstante, el personaje se debate entre la represión de sus gustos, en intentar comprender sus tendencias suicidas y aceptarse a sí mismo. Ejemplo de esto es cuando expresa simplemente que “(...) como norma general, nada hay más lógico que el impulso carnal” (Mishima, 2009: 35). Kochan, finalmente, tiene impulsos sexuales como cualquiera, pero, a diferencia de la “norma” o sea, la masculinidad hegemónica, transgrede los constructos, las reglas de la cultura oficial japonesa y los códigos de virilidad.

Si se ve más allá de sus inclinaciones sexuales, Kochan se configura como un joven japonés hasta cierto punto muy occidentalizado y, en

ese sentido, ideológicamente “anormal”. El gusto por leer autores europeos u occidentales y admirar a artistas, con quienes, además, se identificaba por sus preferencias sexuales, lo colocan en el espacio de lo queer.

Asimismo, él intenta buscar una respuesta para sus gustos en Proust, Wilde, Whitman, por ejemplo, así como en Hirshfeld, quien había propuesto la Teoría del tercer género para explicar la homosexualidad. Sus averiguaciones intelectuales suceden en medio de la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial y, a pesar de ello, dedica poco tiempo a recordar los destrozos de la guerra. La vergüenza social por su “falta de virilidad” y sus “desviaciones sexuales” lo convierten en un ser marginal, puesto que no pertenece a ningún lugar y tampoco logra ser sincero consigo mismo.

Por otra parte, se podría creer que “el problema” no se encuentra tanto en su homosexualidad, sino en las fantasías siniestras que construye en su mente. Sin embargo, Kochan no se sentía humillado por su inclinación hacia lo sangriento ni hacia la violencia, sino por el hecho de que estos gustos acompañaban su más trágico secreto: su atracción por los hombres. La represión que él siente por parte de la sociedad le imposibilita contarle a alguien lo que vive y, en consecuencia, tampoco logra aceptar su condición, aunque sabe que es ineludible. A continuación, podemos observar la facilidad con que logra justificar sus fantasías:

En la medida de lo posible, siempre elegía armas primitivas y salvajes, como flechas, dagas, lanzas... A fin de que la víctima tuviera una larga agonía, la barriga era el punto en que se la debía herir. El así sacrificado debía emitir largos, lúgubres y patéticos gritos, a fin de que quienes lo escucharan tuvieran conciencia de la indecible soledad de la existencia. En ese momento, mi alegría de vivir, alzándose en llamas en algún secreto lugar de las profundidades de mi ser, soltaba su grito exultante y gritaba más y más contestando así a la víctima grito por grito. ¿No era eso un reflejo exacto del goce que la caza proporcionaba al hombre primitivo? (Mishima, 2009, p. 50)

Por su parte, Ludovic, en lugar de “permanecer en el armario”, busca la aceptación de los demás siendo una niña sin embargo, la familia, los vecinos y la escuela se encargan de reprimirlo. Su mayor fantasía son los sueños en los que ingresa al mundo de Pam, una “barbie” que representa su ideal femenino, pero que también le muestra una vida rosa, enamorada y feliz. Por ello, Ludovic no

tarda en enamorarse de su vecino Jerome, que luego también forma parte de sus fantasías, pues desea casarse con él e, incluso, ensaya su propia boda en el cuarto de la hermana difunta de Jerome.

En este sentido, Ludovic, a través de sus fantasías, encuentra una vía para tomar posesión de su propio cuerpo, pues en ellas se le permite vestir como niña, usar faldas, tacones, aretes, vestidos, maquillaje y tener un cuarto rosado. Llevar el cabello largo es algo que tiene permiso de trasladar al mundo real no obstante, la madre decide cortárselo una vez que la discriminación hacia su hijo se vuelve inmanejable. De esta forma, así como en el hecho de tener que mudarse a otro barrio, se visibilizan las instituciones represivas y la persecución que posee como fin controlar y normalizar el cuerpo de Ludovic. Por eso, el protagonista del filme sueña con volar junto a Pam, quien, en su fantasía, lo ayuda a escapar temporalmente de las tensiones familiares y sociales.

5. Conclusiones

Los procesos de enmascaramiento son mecanismos que utiliza el poder para invisibilizar a los sujetos que resultan una amenaza al “statu quo” de la sociedad. En los textos, ambos personajes son transgresores de los “cuerpos sexuales”, por lo cual la sociedad (o ellos mismos) busca cooptarlos y “normalizarlos”.

La afinidad, ya sea por lo sanguinario o lo prototípicamente femenino, se manifiesta a través de las fantasías con las que sueñan los protagonistas de los textos. Así, en el caso de Kochan forman parte del conjunto de sus placeres sexuales. En cambio, en Ludovic, las fantasías aparecen como una válvula de escape hacia lo anhelado, sin embargo, imposible de alcanzar.

Además, podemos ver que no es la naturaleza “inmoral” de sus fantasías lo que resulta más trascendente en los procesos de enmascaramiento/denmascaramiento de los protagonistas, sino el hecho de la transgresión de los valores heterosexuales y el desafío a la tradicional separación binaria de la sexualidad y los géneros, que se ha sellado como connatural y, en consecuencia, inherente a las características de un ser humano “normal”.

Referencias bibliográficas

- Alariste, S. (2005). "Su profesión era la muerte". *Revista de la Universidad de México*, 21. www.revistadelauniversidad.unam.mx/2105/pdfs/105106.pdf [Consulta: 25/03/2012].
- Arroyo, J. M. (S. F). "Mishima: desentrañando los secretos de la ciencia de la inmortalidad". *Punto en línea*, 34. http://www.puntoenlinea.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=593&Itemid=1 [Consulta: 25/03/2012].
- Berardinelli, J. (1997). *Ma vie en rose (My Life in Pink) a Film Review*. http://www.reelviews.net/movies/m/ma_vie.html [Consulta: 15/07/2012].
- Berliner, Al. (1997). *Mi vida en rosa (Ma vie en rose)*. Francia/Bélgica/Inglaterra: Haut et Court, color.
- Butler, J. Butler, J. (2006). *Desbacer el género*. Barcelona: Paidós.
- . (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- . (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Ebert, R. (2001). *Ma vie en rose (My life in pink)*. <http://www.thirdtablet.com/WhyIsMaVieEnRoseRatedR/reviews/RogerEbert.htm> [Consulta: 15/07/2012].
- Jiménez, D. (2010). "'Confesiones de una máscara', de Yukio Mishima". *Revista de Letras*. <http://www.revistadeletras.net/confesionesdeunamascaradeyukiomishima/> [Consulta: 25/03/2012].
- Hobsbawm, E. (1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Loeza, G. (2008). "Yukio Mishima". *Revista de la Universidad de México*, 48. www.revistadelauniversidad.unam.mx/4808/4808/pdfs/48loeza.pdf [Consulta: 25/03/2012].
- Preciado, B. (2003). "Multitudes Queer. Notas para una política de los 'anormales'". *Revista Multitudes*, 12. http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php?id_rubrique=141 [Consulta: 25/03/2012].
- Schmidt Andrade, C. E. (2001). "Una estética de lo perverso: Gide, Genet y Mishima". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 39 (99), 109-119.
- Stone, A. A. (1998). "Seeing Pink". *Boston Review: A Political and Literary Forum*. <http://bostonreview.net/BR22.6/Stone.html> [Consulta: 15/07/2012].
- Vidarte, P. (s.f.). "Armario: La vida privada del homosexual o el homosexual privado de vida". *Material didáctico para el curso "Introducción a la Teoría Queer, UNED"*.
- Weinstein, P. (ed.). (2002). *Why is Ma vie en rose rated R*. <http://www.thirdtablet.com/WhyIsMaVieEnRoseRatedR/> [Consulta: 15/07/2012].
- Yourcenar, M. (1988). *Mishima o la visión del vacío*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Yukio Mishima. (2009). *Confesiones de un máscara*. *Revista Literaria Katharsis*. www.revistakatharsis.org/Confesiones_de_una_mascara1.pdf [Consulta: 25/03/2012].

Capítulo 15. Fierce Girl-Children and New Men: Radical Gender Politics in Kristín Ómarsdóttir's *Children in Reindeer Woods* and Benh Zeitlin's *Beasts of the Southern Wild*

ADRIANA JIMÉNEZ RODRÍGUEZ

In a world ruled by the misogynist and oppressive dictates of patriarchy, it is a refreshing surprise to run into works of art that not only challenge those laws but offer an alternative to the asphyxiating existence under this universal paradigm. Coming from radically disparate worlds, Kristín Ómarsdóttir's novel *Children in Reindeer Woods* (translated from the Icelandic *Hér* by Lytton Smith and published in English in 2012) and the independent film *Beasts of the Southern Wild* (directed by Benh Zeitlin and released in 2012), are remarkably similar in providing the necessary elements for the exploration of two peculiar relationships between grown men and little girls. In the novel, Rafael, the soldier, and Billie, the girl, establish a curiously *adult* relationship that does not fit into any traditional standard; it is completely new. The dynamics are unlike any I have ever read before in its complete absence of a sexual aspect. There is no looming threat of rape *anywhere* in the text⁶⁷. This alone proves that this is a piece of radical feminist writing, and thus its undeniable connection

⁶⁷ In this, the work departs radically from “canon classics” such as *Lolita*, which glorify misogynist pedophilia and naturalize the paradigm of underage rape victims as “seducers” and culprits of their own sexual violations.

to the film. Free from the slavery to existing socio-sexual relationship mandates in a misogynist world, the author playfully examines this pair of human beings from a refreshing, dramatically innovative perspective. In Zeitlin's film, the community of the Bathtub is an example of an almost gender-free society, where the girl's single father, Wink, raises Hushpuppy in the wild following absolutely no gender normative rules. When he is hospitalized because of a serious medical condition and later escapes in a less-than-ideal state, she manages to survive by following his wild, radical teachings (he teaches her how to steer a boat and fish, just as Rafael teaches Billie how to drive and shoot guns, both traditionally "male" survival activities). Hushpuppy's father encourages her to fight, to survive, and to imagine a new world where the traditional role of "little girl" simply does not exist. In the Bathtub, grown men interact with young girls in an atmosphere that is free from sexual violence, where rape (or its ever-present ghost) is also completely absent. The two works, then, suggest the possibility of a world where being a little girl does not comprise a life on the edge, preparing against the constant threat of physical and sexual violence that has come to be expected and actually reinforced by patriarchal societies everywhere. Both *Children in Reindeer Woods* and *Beasts of the Southern Wild* help us imagine, by means of beautifully sophisticated art, a new, feminist humanity that does not differentiate between male and female children and therefore constructs a new and liberating reality for all genders.

Both works share a mythological-like setting (both geographical and historical) that facilitates the creation of these innovative relationships between men and girls in its complete departure from realism. In the novel, Billie comments matter-of-factly: "(...) *we don't know a single place name in these parts*" (Ómarsdóttir, 2012, p. 55). *Reindeer Woods* seems to be a mountain-like forest with lakes, set off from a village, strangely both immersed and isolated from a mysterious war taking place somewhere close. In *Beasts of the Southern Wild*, the community of the Bathtub's "cultural, political, and historical dynamics are mysterious. This is significant insofar as the inhabitants also imagine themselves and their place both in the United States and the world relative to what they reject from the mainland" (Kette, 2013, p. 2). In Ómarsdóttir's novel, the reader discovers at the end that Billie's description of her father, Abraham, as a puppet, is indeed accurate, and that the book that he spent his life writing before bequeathing it to his daughter was actually an assignment

from two strange men that live in a gas station in another planet with a dog. In Zeitlin's film, the fantastical thread that runs through, connecting the events to Hushpuppy's (early) process of maturation, consists of the mythological figure of the prehistoric aurochs, a herd of which resuscitates from the melting ice-caps and runs its way right into the Bathtub, to be stopped only by the little girl herself as she walks into town to feed her dying father the "magic gator" prepared by her mother-figure waitress friend from a stripper club in the mainland. Both works, then, share very odd settings, with clearly mythological elements, which enhance the reader's immersion into another world, where very uncommon relationships between adult men and girl children are possible—and do not include sexual abuse.

The two girl characters, Billie and Hushpuppy, do not fit into the traditional roles usually ascribed to female children, in literature or film. Hushpuppy is described by Kette as follows: "Although she is a child, she carries adult responsibilities; although she is female, her father often refers to her as 'the man' and she aspires to male-associated characteristics and behaviors; although she would be African-American on the mainland, race as a classification of human beings is entirely absent in 'the Bathtub'" (p. 15).

Not only this, as Wink calls her "Boss Lady" on numerous occasions⁶⁸. Hushpuppy has not been raised to be a helpless little princess, and she acts accordingly. She is strong, opinionated, creative, and incredibly brave; although she loves her father, she is not dependent on him to survive⁶⁹. When she decides to confront her father about his unknown terminal disease, she tells him honestly: "You think I don't know? You think I can't see?" (*Beasts of the Southern Wild*) She then takes off with three other girls to try and find help, in her imaginary idea of her absent mother. She fails (the woman she chooses to fill in for her mother hugs her and calmly informs

⁶⁸ Similarly, Billie identifies with "men" in several moments in the novel, as in the following example: "Look, man, how good my sneakers are. Have you ever seen such skipping shoes? Mom gave them to me. I can jump like a spring-man, a spring-man, a spring-man" (pp. 53-54). This identification points to a self-image of strength, courage or great ability.

⁶⁹ Guedry, writing for *Bitch*, comments on the performance of the character itself: "Quvenzhané Wallis, who plays Hushpuppy, is a powerhouse; a kindergarten-age Tank Girl whose strength of character and spirit will make your heart swell to three times its size" (p. 72). The reference to *Tank Girl*, one of the strongest, toughest, and most peculiar feminist movies in the last twenty years, cannot be missed.

her that she has to take care of herself), but manages to build even more self-esteem and life-experience in the journey. Billie, coincidentally, shares the same personality traits. Jena Salon describes her as “precocious, wise, observant” (p. 236). In the novel, she tells us herself, unnervingly and without an ounce of fake modesty: “She knew how things were, this girl” (Ómarsdóttir, 2012, p. 36). Since the beginning of the story, when she is spared for no apparent reason after the soldiers murder everyone on the farm, including the other children, she holds on to life with steadfast courage. “It was foolish”, we hear Billie reflect in a life-endangering situation, “[...] to plant a relationship in the heart of a child, or so she thought, she who didn’t need to turn her head or move her eyes to know the gun barrel was right by the nape of her neck” (Ómarsdóttir, 2012, p. 13). This attitude continues throughout the novel, as we see how she demands that Rafael, the murderer ex-soldier who is holding her hostage⁷⁰ treat her with the utmost respect and politeness, as evidenced in the following excerpt:

“I tell the truth and nothing but the truth,” Billie replied to the man’s bold and unsympathetic questions. That was the best course of action in any situation, or so Billie felt.
 “Eat your food, little girl.”
 “I’m not little.”
 “Yes, pardon me, you’re big. Eleven years old. Please forgive my words, which were open to misinterpretation. When I was little I was often called ‘little man.’ I thought it was normal to say that.”
 “Then call me little woman.”
 “It would be impolite to call a venerable lady a little woman. Eat your food,” he repeated, since she had not turned to her plate.
 “I’m not going to start before someone says, ‘Please go ahead.’”
 “Please, go ahead,” said Rafael (Ómarsdóttir, 2012, p. 21).

While the communication dynamics in *The Bathtub* are rougher, we can see that Wink treats his daughter more like an equal than as

70 The child considers her plight in the most adult of ways: “Billie put her hand under her cheek. She was thinking. At times like this, one needed to contemplate the situation. Was she a captive now, a hostage, a prisoner of war, his booty?” (Ómarsdóttir, 2012, p. 19) What a remarkable character!

a small child. Hushpuppy has her own “house” (trailer), she participates in all aspects of her father’s and the community’s social life, including parties and “adult conversations” (much like Billie, who sits through her grandmother’s lecture to her mother about sexual practices and relationships), and she is fully active in the survival of the town, fishing, cooking, and even re-building after the storm⁷¹.

In like manner, both *Children in Reindeer Woods* and *Beasts of the Southern Wild* show the ways in which Rafael and Wink men teach Billie and Hushpuppy skills, hobbies, and even criminal behaviors that are never associated with female children. While critics such as bell hooks, who in her typically over-the-board reaction to the film displays more her personal bias than the actual value of the story being told, identify this practice with “child abuse,” based on the structural narrative of both novel and film, we can see how in their particular worlds, these men are giving these girls the possibility of actual survival in the middle of adverse conditions⁷². Rafael teaches Billie how to drive and how to shoot, which he views as necessary and desirable abilities in girls. “It’s safer if I teach you to shoot in case I need your help one day,” he says. “If you learn to do it once, then you know it for the rest of your life. You could go hunting with your mother when the war is over” (Ómarsdóttir, 2012, p. 127)⁷³.

⁷¹ In terms of ethics, both girls learn about moral codes from the people around them. In the absence of a community, Billie “was getting practice in contradictions. Hanging the chicken and mourning the murdered dog” (p. 127). On the other hand, Hushpuppy learns not only by following Wink’s example but also directly, from the specific instruction of her female teacher, who tells her little charges: “The most important thing I can ever teach you is to always take care of people smaller and sweeter than you” (*Beasts of the Southern Wild*).

⁷² Let us consider merely one example of hooks’s (many) ridiculous assertions about *Beasts of the Southern Wild*: “This transgender casting of Hushpuppy as sometimes representing maleness and sometimes femaleness is the constant image when the film begins. From the onset of the movie the camera highlights the back of the child’s body wearing a thin white undershirt and orange boy briefs leading onlookers to wonder are we seeing a boy or a girl. Again and again the camera zooms in on Hushpuppy’s behind. We see her gleefully running and jumping. Audiences wait for a gendered identity to be revealed. Clearly the camera toys with the child’s body pornographically eroticizing the image.” I honestly wonder, from her angry and at times hysterical tone, if we even saw the same movie. Here all I can see is her own irrational projection of the representation of black female and male sexuality in film. In my opinion, this pre-existent notion does not apply to the particular reality in Zeitlin’s movie.

⁷³ Notice her says “with your mother.” Hunting is an activity generally associated to males. Why did he not say “with your father”? This is only one instance of the numerous ways in which gender politics are subverted in the text.

He believes that shooting, like driving, is a practical thing to know how to do, for girls. He then shows her how to plant and detonate a bomb, after which Billie decides that she deserves a cigarette: “He lit her cigarette. She breathed out. That was fun: looking at the empty stain where the car had been parked five minutes earlier and smoking. Fantastic fun. This summer was the summer I learned to drive a car, saw a car blow up in a parking spot, and began to smoke” (Ómarsdóttir, 2012, p. 116). She becomes a partner, a companion who deserves the same simple pleasures as the man. Similarly, Wink teaches Hushpuppy how to steer a boat, how to fish, how to fight a storm, how to “beast” a crab before eating it, and how to drink contraband liquor (in parades and in a “man to man” conversation). “You gonna have to learn how to feed yourself”, he tells her when showing her how to catch fish with her own hands (*Beasts of the Southern Wild*). Finally, when stopped by Hushpuppy’s teacher when trying to blow up part of the levee that is flooding The Bathtub, he pushes his daughter to detonate the bomb for him, which she does (in almost uncanny parallel to *Children in Reindeer Woods*). Hushpuppy knows that her father trusts her to be strong; after all, he has raised her to be so. For instance, he tells Hushpuppy: “Strong animals know when your heart is weak” (*Beasts of the Southern Wild*). He constantly (and atypically, for a daughter) reinforces her physical strength as well, repeatedly goading her into “showing them guns” and letting her beat him at arm-wrestling (*Idem*). The parallels are unending. In both works, these girl-children are valued and respected as equal participants in life, in society, in community. Neither Billie nor Hushpuppy believes that because they are girls they are weak, stupid, or incapable of any task. They are not being socialized to become the pathetic, dependent, self-hating creatures of patriarchy. Also, and as Rafael and Wink treat them as what we could possibly call “responsible children-people”, perhaps this uncommon rearing can be best described in Ómarsdóttir’s words: “Children are valued participants in country life. They are not the same chocolate donuts and idle consumers as children in urban society are nowadays. Those prissy pampered pigs. In the country children are proper pigs” (p. 189). This statement echoes Hushpuppy’s statement after the storm, when the children work side by side with the adults rebuilding the town: “We are not going to sit around like a bunch of pussies” (*Beasts of the Southern Wild*). Cynicism (and misogynist language) notwithstanding, the two affirmations prove true for both *Children in Reindeer Woods* and *Beasts of the Southern Wild*.

Another very remarkable aspect in both movie and novel is that the men treat the girls with true respect: they respect their sexual integrity, they respect their opinions, they respect the way in which they want to be treated... all of which makes Billie and Hushpuppy strong, self-confident, and independent human beings—quite the opposite to girls socialized in patriarchy. Wink tells his daughter very seriously: “*You gonna be the king of The Bathtub*” (*Beasts of the Southern Wild*). Billie gets respect even by a passing soldier friend of Rafael’s, who after listening to her sing one of her songs, comments: “*How interesting, a truly remarkable, highly original work*” (p. 63). When Hushpuppy and her entourage of girl children jump in the ocean to get help for Wink and get picked up by the lonely male captain of a Bayou tugboat, instead of immediately throwing us into the expected scenario of rape, Zeitlin eliminates any trace of sexual violence and instead shows an aging man casually holding a philosophical discussion with Hushpuppy. She says that she “wants to be cohesive too.” He replies seriously: “Sure you will be, baby, no doubt in my mind” (*Beasts of the Southern Wild*). At the end of *Children in Reindeer Woods*, Rafael asks Billie to marry him just to live in peace and be less suspicious to strangers (who do not and would not understand their very peculiar relationship). She accepts, but the written contract that they both sign is very clear in its respect of the girl’s body and sexuality: “The marriage is a mutual union between the two of them, and they agree to join forces to take care of the farm at Reindeer Woods, to see the animals are provided for, to manage the earth. Because of the bride’s age they will not conduct themselves like a man and a woman in a marriage bed” (p. 192). Billie, like Hushpuppy, feels connected to nature and to everything around her in a mystical, almost goddess-like manner: “Billie stretched out in the grass and imagined she was the earth. She opened her mouth, closed her eyes. Opened her eyes, closed her mouth—splash, a drop parted her lips. She gave her body over to the rain and the sun and concentrated on perceiving the earth’s movements” (Ómarsdóttir, p. 137). The value that these “new men” place in these little girls provides them with sufficient self-esteem and confidence in their own abilities to explore the very core of their being to the fullest⁷⁴.

⁷⁴ Rafael even provides Billie with famous feminist role models while following instructions and cutting a doll’s hair: “Joan of Arc had a Prince Valiant hairstyle. She was a freedom fighter,’ Rafael explained as he cropped the hair. Then he examined the short-cropped Sara while Billie took the hair over to Gugga” (Ómarsdóttir, 2012, p. 27).

Hushpuppy, in an even more dramatic way, finds her female warrior within when she triumphs over the ferocious aurochs, when the pack leader kneels to her in final recognition of her power. She looks the beast in the eye calmly, regally, as her father watches her from his deathbed, as she tells it: “You are my friend, sort of, but I have to take care of my own” (*Beasts of the Southern Wild*). The creatures slowly back down and leave, as Hushpuppy completes her process of maturation at her father’s community cremation and she tells the viewer: “When all goes quiet behind my eyes, I see everything that made me flying around in invisible pieces... When it all goes quiet I see that they are all right here. I see that I’m a little piece of a big, big universe and that makes things right” (*Beasts of the Southern Wild*). The ending of *Children in Reindeer Woods* is less epic but equally poignant. We see Rafael and Billie after they have both signed their marriage contract, about to embark upon their first activity as a “married couple”:

*“Do you want to play Barbies?” Billie asks.
 ‘Why not?’ replies Rafael. ‘Good idea,’ he adds, standing up. As he stands by the bookshelf getting the red plastic box, his body changes from a husband’s body and a soldier’s to a boy’s body. She hardly feels like playing Barbies.
 She feels something has changed now she’s married. She’s not as retarded, but she has to go through with the idea, which was hers to begin with, and so they sit on the floor.
 “I’ll play Gugga. I’ll play Sara, you play Teddy and Ragga,” Billie orders, and without further ado she throws herself into the game—” (197-198)*

Just like Hushpuppy, in a universe where men treat little girls as equals, Billie throws herself into the big, big universe, ready for anything, as the final, clever hyphen powerfully signifies. One can hardly wait to see the type of empowered women that these fierce little queens will grow up into, and the kind of feminist world that they will build together.

Bibliographic references

- Guedry, R. R. (2014). Beasts of the Southern Wild. *Bitch*, 12 (55). <http://bitchmagazine.org/post/an-illustrated-tribute-to-beasts-of-the-southern-wilds-hushpuppy> [Retrieved: January 16, 2014].
- Hooks, b. (n.d.). NewBlackMan (in Exile): bell hooks: "No Love in the Wild". *NewBlackMan (in Exile): bell hooks: "No Love in the Wild"*. <http://newblackman.blogspot.com/2012/09/bell-hooks-no-love-in-wild.html> [Retrieved January 15, 2014].
- Kette, T. (2013). With An Eye On A Set Of New Eyes: Beasts of the Southern Wild. *Journal of Religion & Film*, 17 (2), 1-28. <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol17/iss2/6/> [Retrieved January 10, 2013].
- Ómarsdóttir, K. (2012). *Children in Reindeer Woods*. Rochester: Open Translation Press.
- Oyeyemi, H. (2014). Under Siege. *The New York Times, Sunday Book Review*. http://www.nytimes.com/2012/04/15/books/review/children-in-reindeer-woods-by-kristin-omarsdottir.html?_r=0 [Retrieved January 15, 2014].
- Salon, J. (2014). Children in Reindeer Woods. *The Literary Review, n.d.* <http://www.theliteraryreview.org/search/kr%C3%ADstin+%C3%B3marsd%C3%B3ttir> [Retrieved January 13, 2014].
- Zeitlin, B. (Director). (2012). *Beasts of the southern wild* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox Home Entertainment.

Capítulo 16. Explorando la construcción de género en los cuentos de hadas: El caso de *Hansel y Gretel* y *La casita de las torrejias*

MARIANA VALVERDE VARGAS

Definitivamente mi niñez estuvo marcada por los cuentos de hadas. Cada día esperaba que llegara la noche para poder escuchar una historia mágica; algunas me parecían, desde mi perspectiva de lector principiante, más interesantes que otras, así pues, conocí desde los cuentos canónicos europeos hasta los tan familiares *Cuentos de mi tía Panchita*. Debo confesar que como niña me gustaban ambos tipos, pero es innegable que sentía una gran cercanía hacia la narración costarricense. Quisiera entonces examinar el caso de “La casita de las torrejias” (uno de mis favoritos) el cual sin duda alguna comparte muchas similitudes significativas—protagonistas, antagonistas, argumento, resolución—con la historia de *Hansel y Gretel*, escrita por los hermanos Grimm. Pero más allá de explorar estas similitudes, el presente ensayo tiene como objetivo contrastar ambos cuentos en términos de construcción e instauración del género como un modelo a seguir; ya que son estas diferencias las que logran que la escritora costarricense desafíe la versión canónica al promover la igualdad de género. Dicha promoción se construye a partir de cambios sutiles pero significativos en la narrativa, el empoderamiento de los personajes principales, los castigos y recompensas a los que son sometidos el niño y la niña y la difuminación del género de la antagonista.

El papel que desempeñan los cuentos de hadas en la construcción de género se ha discutido ampliamente. Bruno Bettelheim defiende su importancia mientras alaba su funcionalidad en términos de reso-

lución de conflictos internos en la niñez; ya que mediante los cuentos de hadas los niños pueden afrontar y superar sus sentimientos oscuros al proyectarlos en los personajes de los cuentos y de esta manera crecer emocionalmente de una manera sana (1989, pp. 24-28). Pero autoras como Marcia R. Liberman y Karen E. Rowe afirman que los cuentos de hadas lejos de resolver conflictos, los crean, al favorecer estereotipos que lejos de liberar a las mujeres las encasillan aún más en modelos patriarcales represivos y opresivos (Hasse, 2004, pp. 2-3). No cabe duda, entonces que para bien o para mal los cuentos de hadas nos determinan y nos sirven de espejo para construir nuestro propio género, aún sin darnos cuenta.

Ahora bien, desafiar al canon nunca ha sido sencillo; sin embargo, muchas escritoras, como por ejemplo Angela Carter y Margaret Atwood, se han atrevido a dar una lucha frontal a través de una re-escritura de los cuentos de hadas para reivindicar la huella del patriarcado en el subconsciente colectivo de la niñez. Otras versiones han recurrido a la técnica narrativa de invertir los roles de género o incluso hay autores que han escrito textos alternativos completamente separados de los cuentos del canon europeo —entiéndase hermanos Grimm y Charles Perault. Ejemplos de este fenómeno son *The Paper Bag Princess* (1980), *Clever Gretchen and Other Forgotten Tales* (1980), *Politically Correct Fairy Tales* (1998) y *Feminist Fairy Tales* (1996), por mencionar algunos. Sin embargo, Carmen Lyra no calza en este grupo ya que en lugar recurrir a estas herramientas estilísticas, opta por cambios sutiles pero significativos que promueven, en los niños una concepción de mundo impregnada por la igualdad de género. Carmen Lyra, por tanto, logra hacer lo que Leslee Farish Kuykendal y Brian W. Sturm en el artículo “We Said Feminist Fairy Tales, Not Fractured Fairy Tales!” sugieren: contar la historia desde otra perspectiva (2007, p. 41).

El desafío de Carmen Lyra se evidencia desde el comienzo de la historia ya que es la voz de una narradora, la tía Panchita, en lugar de la voz hegemónica de un narrador, la que nos guía hasta el final. La perspectiva femenina le da un giro a la historia en términos de construcción de género ya que los niños que leen el cuento, ven a la tía Panchita como una persona sabia, generadora de conocimiento y esto definitivamente rompe con el mito de que el conocimiento pertenece únicamente a los hombres. Esta narradora se convierte entonces en una cuenta-cuentos, figura de gran relevancia en el colectivo social para la preservación de conocimiento antes de que la

escritura se volviera popular. La tía Panchita, entonces, como todo buen cuenta-cuentos, debe y tiene que ser escuchada ya que algo, poco o mucho, de verdad hay en sus palabras. Además, su lenguaje es coloquial, difícil de comprender para el lector no costarricense y esto la hace mucho más local; los niños confían en ella y la comprenden casi de inmediato. En el caso de la versión canónica nos encontramos con un narrador masculino que refleja la sociedad en la cual se escribieron los cuentos, claramente, los cuenta-cuentos son hombres preservando una realidad patriarcal incuestionable donde la mujer no posee conocimiento, ni ningún reconocimiento. Todo el saber, entonces es generado por los hombres. No cabe duda de que Carmen Lyra a través de su narradora tan coloquial y familiar logra, mediante una voz femenina, romper con las cadenas del patriarcado y sitúa a sus lectores en un lugar de igualdad de género porque no fomenta la idea de que el conocimiento pertenece únicamente al imaginario masculino.

Sin embargo, Carmen Lyra se arriesga aún más en el plano narrativo al borrar por completo al padre y a la madre/madrasta de la historia. Carmen Lyra comienza su historia así: “Había una vez unos chacalincitos que quedaron huérfanos de padre y madre y sin nadie quien les dijera ni ¿qué hacen ahí?” (Lyra, 2013, p. 119). Esta omisión, sin duda alguna, elimina un importante componente del patriarcado: la culpa de la mujer. Los oyentes de “La casita de las torrejas” pueden culpar a la suerte o a los mismos niños de su infortunio, pero nunca a una mujer malvada, egoísta y manipuladora, como ocurre en *Hansel y Gretel*. La madre/madrasta convence al padre de deshacerse de los niños, quien aún con dudas accede ante su esposa. Es más que evidente que esta historia se asemeja mucho a la de Adán y Eva y que la culpa recae por completo en la mujer quien no solo idea el plan, sino que manipula a su “pobre” marido para que lo lleve a cabo no una, sino dos veces. Omitir esta parte de la historia evita que los niños crezcan con la errónea idea de que todo lo malo que les suceda será culpa de la figura femenina que este a su alrededor y se convierten en forjadores de su propio destino, niño y niña, en igualdad de condiciones: orfandad.

La igualdad de género que logra Carmen Lyra también se refleja en el empoderamiento sutil del niño y la niña. Ambos realizan acciones de grandes consecuencias en la historia, desde adentrarse en la montaña hasta engañar a la bruja. El primer cambio que realiza la autora costarricense es dibujar el poder de decisión en ambos niños; para

esto debe invertir el orden de nacimiento de los niños ya que la niña es la primogénita: “[...] la mujercita, la mayor y la que había quedado de cabeza de casa” (Lyra, 2013, p. 119). Este cambio tan sencillo fomenta la igualdad, ya que establece la jerarquía por edad y no por género y justifica el motivo del viaje ya que son los dos niños, quienes deciden aventurarse: “Entonces decidieron aventurarse a rodar tierra” (Lyra, 2013, p. 119). Claramente, Carmen Lyra cambia a la “hermanita” indefensa, llorona y dependiente de su hermano por una compañera de aventuras en igualdad de condiciones.

Este empoderamiento también se refleja en quién toma la decisión de robarse las torrejas o comerse la casa de pan y dulces respectivamente. En la narrativa de los hermanos Grimm, es Hansel quien decide que la casa de pan y dulces es una bendición y por ende le dice a Gretel que se coma una ventana (Grimm, 1992, p. 61); mientras que, en “La casita de las torrejas”, es la niña la que inicialmente se roba la primer torreja y la comparte con su hermano; luego entre ambos se roban la segunda y es culpa de ambos que la bruja los descubra. De esta manera, una vez más la versión costarricense opta por mostrar a ambos niños como iguales.

Finalmente, el empoderamiento de los niños, especialmente, de la niña se ve en los engaños que sufre la bruja y en la resolución del cuento. Carmen Lyra empodera a la niña ya que demuestra su inteligencia en dos ocasiones: primero, al utilizar el rabo del ratón en lugar del dedo pequeño para medir el nivel de gordura de los niños y luego al engañar a la bruja y subirla, con ayuda de su hermano, a la tabla enjabonada. A pesar de ser descubierta en la primera ocasión, la niña logra ganar tiempo y esto es vital para la sobrevivencia de ambos niños. Por otra parte, el hecho de que sea la niña la que exprese que está consciente de las intenciones de la bruja “La niña se hizo la inocente, y dijo para sus adentros: ‘Callate, pájara, que ya conozco tus cábulas’” (Lyra, 2013, p. 123) demuestra una vez más que la autora favorece la pericia femenina y esta cualidad no se percibe de forma negativa; por el contrario, se promueve. De tal manera que la escritora crea un género femenino activo e inteligente. Por otra parte, tenemos que el mismo engaño ocurre en Hansel y Gretel, pero con una gran diferencia: la inteligencia es masculina. Como Hansel es el único prisionero enclaustrado, es él quien idea el plan de presentar un huesito en lugar del dedo meñique y, además, nunca es descubierto. La bruja lo saca de la jaula porque se cansa de esperar, no porque haya descubierto el engaño y de esta forma se fortalece

la supremacía masculina. En el caso del horno donde es encerrada y quemada la bruja, aunque es Gretel quien lo hace, no podemos olvidar que ella actúa por inspiración divina ya que en su desesperación pide iluminación a un Dios masculino y todopoderoso quién la guía para salir adelante (Grimm, 1992, p. 63). Claramente, Gretel lejos de ser empoderada, funciona en pro y para su hermano. Mediante el empoderamiento de la niña, la autora costarricense, fomenta la igualdad de género porque ambos niños comparten la iniciativa y las consecuencias de las decisiones que tomaron.

Además, “La casita de las torrejitas” promueve la igualdad de género a través de los castigos y las recompensas que reciben los niños. En la versión costarricense, ambos niños reciben el mismo castigo: serán devorados, por lo que son encerrados y forzados a traer agua para ser “sancochados,” así como preparar la cocina para tal efecto, mientras que en la versión canónica observamos como Gretel recibe un castigo diferente, triple si se quiere, ya que aunque no es encerrada como su hermano, es esclavizada y explotada por la bruja, quién la obliga a realizar todo el quehacer doméstico; también será devorada —aunque no lo sabe aún— y por último debe cargar con la culpa de la muerte de su hermano ya que es ella quien lo engorda para que la bruja se lo coma. De nuevo, esta historia sitúa a la niña en el imaginario doméstico y muestra el lugar de la mujer en el patriarcado: simbólicamente la cocina. De tal manera, que las pequeñas aprenden cual es su “lugar” en la sociedad y que, aun si el error fue igual al del hombre, siempre el castigo será más fuerte para las mujeres. No cabe duda, entonces que Carmen Lyra, al igualar los castigos independientemente del género promueve igualdad en sus lectores.

Las recompensas, tanto la intervención divina como la riqueza, refuerzan esta diferencia. Tal y como lo mencioné anteriormente, la intervención divina en Hansel y Gretel se da implícitamente por medio de un ruego desesperado de Gretel a Dios. Esta recompensa sin duda alguna, evidencia que Dios ayuda a los desesperados, en este caso, a la niña, únicamente, quien es la que se evidencia como débil mientras que su hermano permanece fuerte y confiado. En el caso de “La casita de las torrejitas”, observamos una intervención divina explícita: Tatita Dios aparece en forma de un viejecito y aconseja a ambos niños a que tomen la misma actitud “[...] ahora van a llegar con el agua y se van a mostrar muy sumisos con la vieja y hasta procuren quedar bien: aticen el fuego, bárranle la cocina, friéguenle los trastos” (Lyra, 2013, p. 121).

De esta manera, ambos niños reciben la iluminación divina y por eso hacen el quehacer de la casa, engañan a la bruja para que baile en la tabla enjabonada y se libran de ser devorados. La riqueza que obtienen tras la muerte de la bruja también sustenta esta igualdad ya que en la versión costarricense no hay nadie con quien compartirla, por tanto, los niños la reparten en partes iguales y la historia termina; mientras que, en *Hansel y Gretel*, la protagonista comparte las joyas que tiene en su delantal con su muy arrepentido y viudo padre. De tal manera que vemos una vez más como predomina la supremacía masculina.

Por último y no menos relevante, tenemos a la bruja quien a pesar de ser descrita con adjetivos femeninos se comporta como un verdadero ogro, invalidando su feminidad y difuminando su género. Carmen Lyra nos presenta una criatura que vive sola en el bosque, casi ciega, fea, vieja y además caníbal. A simple vista parece ser una bruja, pero más bien posee todas las características de un ogro. Un ogro es una criatura mitológica de apariencia humanoide y torpe o con una inteligencia limitada. Si analizamos muy bien a la bruja que nos presenta Carmen Lyra, podemos notar como posee características de ambas criaturas: es la aberración femenina ya que es fea y vieja, además vive sola o sea no tiene familia y se come a los niños en lugar de dar vida, pero por otra parte parece ser un ogro por su limitante física: casi no ve, por su inteligencia limitada ya que es engañada por los niños y por su forma de hablar directa y cortante, ya que no trata de manipular a los niños, sino más bien les dice su castigo de una sola vez. Además, no posee poderes mágicos reales o estos son omitidos en la historia. El caso de la bruja de *Hansel y Gretel* es bastante diferente: la bruja es malvada desde el principio, ya que idea el plan de crear mágicamente la casa de pan y dulces para engañar a los niños y, además, los atrapa cuando están más vulnerables, es decir mientras duermen. Esta bruja es mala de principio a fin, y calza perfectamente con el arquetipo de bruja malvada e insensible. Claramente, la bruja que nos presenta Carmen Lyra resulta más interesante, ya que se convierte en un compendio de las características no deseadas por las personas que conforman la sociedad sin importar su género. De esta forma los lectores aprenden a evitar comportamientos y no géneros.

Carmen Lyra fue visionaria y transgresora de la sociedad en que vivía y logró hacer una versión feminista envidiable sin recurrir a la muy conocida técnica del intercambio de roles; su versión es lo que se conoce como una re-visión, un término que se usa para describir versiones de los cuentos de hadas que presentan una perspectiva

nueva y diferente. Ahora comprendo, sin duda alguna, por qué este cuento me atraía mucho más que la versión europea.

Referencias bibliográficas

- Bettelheim, B. (1989). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Nueva York: Random House, Inc.
- Haase, D. (ed.). (2004). *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State UP.
- Grimm, J. y Grimm, W. (1992). *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Trad. Jack Zipes. New York: Bantam Books.
- Kuykendal, L. y Sturm, B. (2007). *We Said Feminist Fairy Tales Not Fractured Fairy Tales!* Children and Libraries. Invierno.
- Lyra, C. (2013). *Cuentos de mi tía Panchita*. San José: Editorial Costa Rica.

Capítulo 17. La pequeña Edipo: Representaciones de la mujer en *Antígona*

NANCY MENA FALLAS

“El teatro de la vida no se diferencia demasiado de la vida del teatro”

Jean Anouilh

Una puesta en escena puede llegar a conmovernos hasta lo más profundo de nuestro ser. No con una parafernalia pomposa o memorables actuaciones, sino con la grandeza misma del carácter de los personajes y de los acontecimientos en que se desenvuelven. Así sucede al enfrentarnos a la pieza teatral *Antígona*, la cual resplandece en la aparente sencillez de su argumento –ya en el clásico sofocleo, ya en las adaptaciones o reelaboraciones modernas–, por la magnificencia sutil del drama representado. Un acontecimiento privado en un inicio (el conflicto familiar que se desata por la disposición arbitraria de un tío sobre los ritos funerarios que se deben realizar para sus recientemente fallecidos sobrinos), trasciende a la esfera pública, al tratarse de un conflicto en el seno de la política de la familia gobernante de una región, no solo en el drama, sino que desde entonces y hasta nuestros días, llega hasta nosotros para interpelarnos acerca de profusas cuestiones tales como: la vida y la muerte; el deber vs. la moral; lo humano frente a lo divino...

Para el célebre dramaturgo y teórico alemán Brecht, efectivamente, el mundo representado en escena se sirve de ingredientes miserables para exaltar la grandeza por mérito propio de la representación, conmoviendo “[...] a sus rápidos auditores mucho más violentamente que cuanto logra conmovernos el mundo mismo” (1963, p. 30). No obstante, si bien apunta desde el inicio el autor que la función del

teatro es ante todo la de recrear, siendo esta “[...] la función más noble que para el “teatro” hemos logrado encontrar” (1963, p. 15), el espacio discursivo que se presenta influye decisivamente en la sociedad con sus imágenes, lo cual hace imperante la necesidad de una actitud crítica reflexiva, con la cual responder a ese mundo que se nos (re)presenta.

De acuerdo con lo anterior, es que surge el interés de retomar esta célebre pieza del siglo de oro griego y una de sus contrapartes modernas –la *Antígona*, de Anouilh– con el fin, no solo de observar en la última el influjo de la tradición clásica, en cuanto a contenido o estética, sino enfrentándolas en un juego dialéctico que permita el análisis de nuevas perspectivas críticas; en el presente caso, las representaciones de la mujer, sean estas las tradicionalmente estereotipadas o las de reivindicación, desde los parlamentos, motivos y, muy especialmente, los roles asumidos por los personajes. Este último punto resulta particularmente relevante en relación con la obra de Anouilh en que llegamos a cuestionarnos si es el arte el que imita la vida o si, realmente, es la vida la que imita al arte.

Puesto que para el dramaturgo francés no había gran diferencia entre tales escenarios, y la necesidad de asumir el personaje para “ser” es la constante en esta obra, creímos que el marco teórico más conveniente para estudiar este hecho lo aportaba, desde la corriente intelectual sociológica estadounidense, la conocida *Teoría del papel o de la función social*, propuesta por Cooley y Mead (1963). Esta teoría deviene sus postulados precisamente del lenguaje del teatro y, en líneas generales sostiene que es la sociedad la que proporciona el argumento de todas las *dramatis personae*. Cada individuo de la sociedad es un actor individual que tan solo debe introducirse en los papeles y cumplirlo a cabalidad para el correcto funcionamiento del dinamismo social. El planteamiento más interesante, para el observador social, es el conflicto que evidentemente subyace en esta dinámica y que se desata cuando uno o varios de los personajes no desempeñan su papel de acuerdo con las “acotaciones” dadas por el proceso de socialización.

En *Antígona*, precisamente, sucede lo anterior cuando la protagonista desafía las normas del orden patriarcal establecido: el conflicto se desata y la única forma de restablecer el orden será trágica. El interés por los roles y el imperativo de la representación en este caso, consecuentemente hacen ineludible el análisis de las imágenes de la mujer representada en este mundo de hombres, por lo cual

un segundo apartado teórico, pero siempre en la misma línea de la Teoría del Papel, lo aportarán los estudios feministas en torno a las nuevas corrientes de análisis de la figura femenina en la literatura y la sociedad en general. Daremos inicio a esta observación partiendo del papel de la representación en la dramaturgia de Anouilh y de Sófocles para continuar con la comparación crítica de las imágenes de la mujer que se representan en ambos discursos dramáticos.

1. El papel de la representación en Anouilh

Jean Anouilh (1910-1987) solo puede conocerse por sus escritos, de acuerdo con Frois: “La vie d’Anouilh, c’est son oeuvre – du moins pour nous” (1972, p. 12). *Antígona*, pieza negra de 1942, escrita en su madurez, nos habla profundamente acerca de un hombre que creía en un humanismo rebelde y que, en el contexto histórico de la Segunda Guerra Mundial, encontró en el drama clásico la voz que necesitaba para rebelarse contra este nuevo orden subversivo y opresor que se imponía a pasos agigantados y de forma inexorable en el mundo entero. El planteamiento de Anouilh es claro desde el inicio: la tragedia no se desenvuelve en virtud de un Destino inexpugnable que marca a los personajes desde antes de su nacimiento y que los mueve a su antojo, cuales frívolas marionetas. Los personajes “son”, en cuanto toman consciencia de su papel en la sociedad y voluntariamente lo asumen y lo llevan hasta las últimas consecuencias; el prólogo nos revela esta singular y relevante premisa de entrada:

(prologuista) Los personajes que aquí ven les representarán la historia de Antígona. Antígona es la chica flaca que está sentada allí, callada. Mira hacia adelante. Piensa. Piensa que será Antígona dentro de un instante, que surgirá súbitamente de la flaca muchacha morena y reconcentrada a quien nadie tomaba en serio en la familia y que se erguirá solo frente al mundo (...). Piensa que va a morir, que es joven y que también a ella le hubiera gustado vivir. Pero no hay nada que hacer. *Se llama Antígona y tendrá que desempeñar su papel hasta al final* (1956, p. 77, mi énfasis).

Con el parlamento anterior, suceden dos acontecimientos particulares de atención: el primero es el hecho del rompimiento de la ficción que hace este personaje, y que no se encuentra en Sófocles, evidentemente, y que permite el “extrañamiento” –por usar del lenguaje de Brecht–, de la protagonista al presentarla como un ser humano como cualquier otro que debe asumir una determinada po-

sición ante un conflicto de grandes, aunque hasta entonces para el auditorio, desconocidas dimensiones. El segundo hecho es el procedimiento de la metalepsis: Antígona es la chica flaca y morena que vemos en escena, y sin embargo aún no es *Antígona*, la heroína. Lo será porque debe serlo: ese es su nombre. Pero lo será solo cuando por fin asuma *su papel en plenitud*. Queda suficientemente claro el juego realizado por el autor: los actores asumen los personajes, pero los personajes también deben asumirse a sí mismos para desarrollar el drama, tal y como en la sociedad cada individuo asume el rol social impuesto para el funcionamiento de la estructura societal. Este procedimiento lúdico y estético de la ironía, crea verosimilitud en el argumento y lo hace cercano y comprensible para el espectador, que se identifica con esas condiciones.

El juego “personaje-papel” no se limita solo a la protagonista. Todos los personajes existen en función de las decisiones que toman con respecto a la caracterización que hagan de sí mismos. Unas pocas citas del texto de Anouilh basten para dar testimonio de lo anterior: “(Ismene) Nos condenaría a muerte. (Antígona) Por supuesto. Cada uno su papel. Él debe condenarnos a muerte, y nosotros debemos enterrar a nuestro hermano. Esos son los papeles. ¿Qué quieres que hagamos?” (1956, p. 84); “Me ha tocado el papel malo, por supuesto, y a ti el bueno. Y lo sabes. Pero no te aproveches demasiado, pequeña peste...” (1956, p. 106); y “(Antígona) ¡Es usted odioso! (Creón) Sí, hija. El oficio lo exige. Lo que puede discutirse es *si hay que hacerlo o no. Pero de hacerlo tiene que ser así*” (1956, p. 107, mi énfasis).

En la última cita, hay que destacar una de las perspectivas teóricas de Anouilh con respecto a la tragedia: el Destino no es inexorable; la posibilidad de “ser o no ser” es “discutible”. No obstante, si el personaje se compromete a asumir un determinado rol, debe cumplirlo de acuerdo con todas las características propias del mismo. El personaje debe estar también consciente de cuáles son los límites y consecuencias de sus actos en relación con su rol: “(Creón) Mi papel no es bueno, pero es mi papel y te haré matar. Solo que antes quiero que tú también estés bien segura del tuyo. ¿Sabes por qué vas a morir, Antígona?” (1956, p. 110).

En todo momento, Creón, el tirano tío sofocleo de Antígona, se erige, en Anouilh, como la consciencia del mundo patriarcal que interpela a la joven, en una caracterización bastante arquetípica que recuerda al “viejo sabio” que acompaña al héroe. Su función parti-

cular en Anouilh, puede entenderse desde el siguiente argumento de Brecht, quien plantea: “El actor se apropia de su personaje siguiendo críticamente las múltiples reacciones del mismo modo como así también las de sus antagonistas y de todos los otros personajes del drama” (1963, p. 51). Así pues, Creón procura que ella sepa verdaderamente por qué va a morir, porque solo así su sacrificio tiene valor. Si no es consciente de ello y solo lo asume como un acto ineludible de su ser por quién ella es, jamás llegará a realizarse en su plenitud como mujer y heroína. Antígona; sin embargo, es consciente de ello, cuando defiende su papel ante su hermana, y no permite que ella comparta ninguna de las características de su rol: “¡Ah, no! Ahora no. ¡Tú no! Yo, yo sola. No te figures que vendrás a morir conmigo ahora. ¡Sería demasiado fácil! [...] Tú has elegido la vida y yo la muerte. [...] Había que ir esta mañana, en cuatro patas, en la noche. ¡Había que escarbar la tierra con las uñas mientras ellos estaban cerca y dejarse apresar como una ladrona!” (1956, p. 116).

En determinado punto del desenlace, Antígona efectivamente alcanza la madurez de su carácter cuando reflexiona: “Solo ahora comprendo lo sencillo que era vivir” (1956, p. 123). Antígona no duda en este punto del valor de haberse asumido por quién es, ni da muestras de temer la muerte o anhelar la vida. Verdaderamente, vivir era sencillo: solamente había que someterse a ese orden patriarcal inexpugnable que se le había impuesto. Haber asumido el rol de Antígona, una mujer sumisa y obediente, hubiese sido sencillo. Lo difícil era representar a Antígona la heroína, la contestataria, la que subvierte el orden y crea el conflicto, la que merece por ello la muerte, para restablecer el orden social. El Coro es el encargado de comunicarnos la vuelta a la armonía de la dinámica social y del alcance pleno de la joven de su ser: “Todos los que tenían que morir han muerto. [...] Antígona está calmada ahora. [...] Su deber le ha sido perdonado” (1956, p. 126).

Las palabras de Anouilh pueden resumir por sí mismas el esquema anteriormente trazado con respecto a la función social de los papeles:

[...] en la tragedia hay tranquilidad. En primer lugar, todos son iguales. ¡Todos inocentes, en una palabra! No es porque haya uno que mata y otro muerto. Es una cuestión de reparto. Y además, sobre todo, la tragedia es tranquilizadora porque se sabe que no hay más esperanza, la cochina esperanza. [...] Ahora empieza. Han detenido a la pequeña Antígona. La pequeña Antígona podrá ser ella misma por primera vez (1956, p. 96).

Desde una perspectiva que no tiene nada que envidiar al oscuro determinismo griego, el dramaturgo nos presenta a la tragedia misma como inexorable (no, al Destino), pero siempre insistiendo en esta necesidad impasible de asumir el papel asignado en y por la sociedad, para verdaderamente “poder ser”, en este escenario desesperanzador de la representación o el de la vida misma: somos quienes debemos (o debamos) ser, en cuánto nos asumamos como tales y cumplamos con todas las expectativas de tal elección.

2. El destino y la representación en Sófocles

Puesto que en el autor clásico no puede hablarse de conciencia sociológica de la función social de los roles, evidentemente, y el Destino y la obediencia piadosa a los dioses ocupaba dentro de su pensamiento un presupuesto fundamental, es difícil tratar de considerar su obra a la luz de tales presupuestos teóricos. No obstante, al analizar algunos de sus pasajes, es posible descubrir que el juego de la representación también se presenta y no sólo pesa en Destino en los personajes, sino también sus elecciones. Esta evolución en la tragedia griega ya es conocida, sin embargo, en relación con el planteamiento de Anouilh, es interesante considerar la posibilidad sofoclea de dar a sus personajes una conciencia de sí mismos que trascendiera esa mera fuerza invisible de un “ser” innato determinado. Sófocles no podía, en realidad, evitar este principio social, puesto que, como expresa Brecht: “[...] también en la vida nos construimos recíprocamente” (1963, p. 49). Los siguientes parlamentos de *Antígona*, de Sófocles, pueden ilustrar mejor las líneas esbozadas: “Las cosas están así y en breve mostrarás si eres hija generosa o villana de tu noble linaje” (1951, p. 27); “No permitiré que traidora me llamen; aunque tú no lo quieras era tu hermano y mío” (1951, p. 28); “No a compartir el odio nací, sino el amor” (1951, p. 59); y, “Si antes de tiempo muero por ganancia lo tengo, pues quien, como yo, vive entre tantas desgracias, ¿cómo no ha de encontrar que es ganancia la muerte? Tomar de mi destino esa parte que es mía no es así un dolor para mí” (1951, pp. 55-56).

En todas las citas anteriores, es evidente el juego dialéctico entre el ser por naturaleza y el ser por elección. El resultado de esta oposición es la que hace devenir la grandeza del personaje en plenitud: Antígona no es simplemente quién es por ser la hija del fatal incesto del desdichado Edipo; ella se asume en la variedad de roles que su

sociedad le ofrece para cumplir: como hija, hermana, mujer piadosa, leal... La muerte para ella es también una elección, no es su destino. Ella elige morir (activamente, no se deja arrastrar simplemente por la fatalidad de su linaje) para evadir gustosa sus desgracias. Y es en la última línea de las seleccionadas donde se evidencia más claramente la oposición destino-rol (elección): ella no nació para el odio (determinismo pasivo impuesto por el espantoso y cruel destino de los Labdácidas), sino para el amor (rol activo, decisión propia de actuar en un sentido u otro).

En Sófocles, también podemos observar que el Destino no es solo embate divino: en los acontecimientos también pesan las elecciones de los seres humanos. Esto se hace patente en el personaje del tirano Creón. Su llegada al poder no es solo consecuencia trágica de la muerte de los gobernantes y del desastroso final de sus hijos, Eteocles y Polinices; es también resultado de la elección de los ciudadanos del demos: "(Creón) A aquel que la ciudad colocara en el trono se debe obedecer hasta en las cosas pequeñas, sean justas o no" (1951, p. 71). Ciertamente es la premisa tiránica de Creón, con la que Antígona chocará: para ella, en la vida existen acontecimientos mucho más grandes, que trascienden las simples disposiciones positivas de los mortales. Por eso en Sófocles, al igual que en Anouilh defiende su personaje y su papel, y muy especialmente su elección, frente a la opción escogida por su hermana: "(A Ismene) No compartas mi muerte ni trates de apropiarte de lo que no tocaste: bastará que yo muera. (Ismene) Ay, infeliz de mí, no gozaré tu suerte. (Anti) *Tú escogiste la vida, yo preferí morir*" (1951, p. 62, mi énfasis).

Sófocles, pues, no solo muestra un teatro en el que la narración versaba sobre su sometimiento a "[...] esas leyes inexorables cuya ignorancia no preservaba de la cólera de los dioses" (Brecht, 1963, p. 18). El gran trágico se preocupó por mostrar que la vida del héroe no es esperar impasible el devenir de los acontecimientos crueles de su destino. Su apoteosis heroica está dada precisamente en virtud de sus elecciones para desatar y enfrentar tales acontecimientos. En tal planteamiento radica la grandeza del drama clásico, y en Anouilh se alcanza su culmen desde la consciencia sociológica plena de la necesidad de asumir los roles sociales para el desenvolvimiento de la trama de la vida. En el siguiente apartado en que examinaremos las imágenes de la representación de la mujer, tendremos oportunidad de observar con más detalle los postulados hasta aquí delineados.

3. El lugar de la mujer en un mundo de hombres

Como desde el inicio planteamos, las imágenes de la mujer en la literatura y la vida están en análisis y cambio, prácticamente desde los años 70 con diversas corrientes intelectuales. Las autoras Janeway (1971) y Ferguson (1973) trabajaron con sendos análisis sociológico-literarios, algunas de las más comunes formas de representar a la mujer en las obras artísticas y la influencia (perniciosa, generalmente) que estas lecturas han causado en la sociedad. Lamentablemente desde la misma *ciencia de la sociedad*, los análisis han sido hechos desde categorías de poder en relación con el sexo. Así pues, algunas de las diadas utilizadas por los sociólogos son adjetivos de pares opuestos (pasivo-agresivo, intuitivo-lógico, fe-ciencia, sentimiento-razón), en que se desvaloriza el sexo de la mujer y en los que el único rasgo en común, según Ferguson, es que “[...] the characteristics of men are the norm, those of women are subsidiary” (1973, p. 2).

Algunas de las imágenes principales que estas autoras han encontrado en los textos literarios se han categorizado en: la esposa sumisa, la madre-ángel, la diosa seductora, el objeto sexual, la mujer liberada (y a qué precio). Asimismo, es posible hablar de *sex roles*: la madre, la trabajadora y la esposa, que se enfrenta a un conflicto interno y externo diario al tratar de trascender de la esfera privada del hogar, puesto que, según refranes antiguos, según Janeway: “It’s a man’s world: Woman’s place is in the home” (1971, p. 7). Esta concepción dogmática con respecto a la mujer plantea el siguiente preocupante cuestionamiento: si la mujer tiene un lugar definido categóricamente y el resto del mundo le pertenece al hombre, ¿qué sucederá con aquella que intente o se atreva a trascender su recinto? Lógicamente, tal acción es sinónimo de conflicto y es así como desde siempre y aún en épocas recientes las relaciones entre hombres y mujeres se han desarrollado de manera problemática y violenta. *Antígona* nos servirá de muestra representativa de tales condiciones.

Siempre desde la Teoría del Papel, hemos de tener presente que el género es un producto social, y al final, un rol delimitado con ciertas características deseables que deben cumplirse: es cada sociedad la que se ha formado una serie de conclusiones y prescripciones sobre el comportamiento apropiado en razón del sexo, y así, la definición de la identidad sexual y psicológica propia de cada individuo consecuentemente estará dada por la dinámica social. He aquí donde surge la conclusión más importante del planteamiento feminista: la necesidad y relevancia social del cambio o rompimiento de los roles.

Ambas piezas teatrales de *Antígona*, nos permitirán observar las dos variables principales de este planteamiento: en primer lugar, las imágenes estereotípicas de la mujer, con las cuales podremos evidenciar nuevamente la perspectiva de los roles y desarrollar la crítica; y, en segundo lugar, la reivindicación de la protagonista que tiene lugar en ambas obras y nos permite observar algunas de las posibles consecuencias sociales de tal hecho en las relaciones paradigmáticas entre hombres y mujeres. A continuación, presentaremos las principales elaboraciones representativas de la mujer, de forma paralela en ambas obras.

4. Ley positiva vs. ley divina: la mujer contra la ley de los hombres

La pietas por la cual Antígona es tradicionalmente conocida se evidencia desde la trama inicial del conflicto: Sus dos hermanos han muerto, y su tío, el rey, ha decidido enterrar a uno con todos los ritos funerarios y dejar al otro para pasto de las aves, “[...] siguiendo, según se dice, con justicia el derecho y la ley” (Sófocles, 1951, pp. 26-27), y castigando bajo pena de muerte a quien desafíe su orden. Antígona no puede evitar cumplir con los rituales funerarios para su hermano: para ella la ley divina está por encima de la ley positiva y esto es sinónimo de asumir la muerte. Lo curioso del planteamiento anterior es el determinismo sexual que se presenta por medio de Creón, en este caso en la obra de Anouilh. Al descubrir que alguien ha desafiado *su* ley, cree y sostiene en todo momento que el único capaz de tal acto ha de ser un hombre, como se desprende del siguiente par de citas:

(Creón) ¿Quién se ha atrevido? ¿Quién ha sido tan loco para *desafiar mi ley*? [...] Un niño... La oposición aniquilada que sordamente va minándolo todo [...] ¡Un niño! Seguramente pensaron que sería más conmovedor. (1956, p. 95, mi énfasis)

(Creón) Es curioso. A menudo he imaginado este diálogo con *un hombrecito pálido* que hubiera intentado matarme [...], pero no pensaba que sería contigo y por algo tan tonto... (1956, p. 110, mi énfasis)

En Sófocles, el planteamiento es del mismo orden: “(Creonte) ¿Qué dices? ¿Y qué *hombre se ha atrevido a tanto?*” (1951, p. 42, mi énfasis).

En Anouilh, se agudiza inclusive la insistencia en que solo un hombre podría intentar cambiar el orden legal impuesto, al llegar a hablar de un niño o de un “hombrecito pálido”, ambas imágenes masculinas con claro sentido despectivo, como más capaces de una hazaña de tal envergadura, antes que una mujer.

Si bien Antígona no puede desafiar la ley, la ley está hecha por y para que ella la obedezca solamente. Los reyes, sus hijos, los hombres, en general, están por encima de ella: son sus artífices y modificadores: “Tal vez creíste que ser *la hija de Edipo*, la hija del orgulloso Edipo, era bastante para estar por encima de la ley. [...] ¡La ley ha sido hecha antes que nada para ti, Antígona!; la ley ha sido hecha antes que nada para las *hijas* de los reyes” (Anouilh, 1956, p. 102, *mi énfasis*).

Nuevamente se insiste en el papel, aun cuando en este punto el desafío de Antígona no es válido por ser *quien es ella misma*; es solo el atrevimiento de ella, *en tanto hija de Edipo*, una *Pequeña Edipo*, aun condicionada a una figura masculina superior.

Sófocles presenta muy especialmente la imagen de la pequeña Ismene, que en contrapartida a su hermana, y a pesar de su también compartido destino trágico, se somete sin dificultad al orden imperante: “Yo, por mi parte, pido perdón a nuestros muertos, ya que la ley me obliga, y así a los poderosos me inclinaré obediente, que necesidad sería intentar lo imposible” (1956, pp. 28-29), y desde la voz del patriarcado, aun siendo mujer, condena los actos de Antígona y los califica de simple “necesidad”. La ley ha de ser obedecida cueste lo que cueste. Para Creón, otorgar la razón a Antígona en el debate legal que motiva sus acciones es sinónimo de bajeza femenina: “Por tanto es necesario que se acaten las leyes; y jamás permitamos que una mujer nos vengza. Si debemos caer será siempre mejor caer por viril mano: no se dirá *que fuimos, como mujeres débiles*” (1956, p. 71, *mi énfasis*).

5. El lugar de la mujer

Un breve apartado, siempre desde la perspectiva que ya hemos abordado sobre el género, nos permite evidenciar con mayor claridad el lugar que le corresponde a la mujer según la dinámica social. Nuevamente Ismene, en Sófocles, es la encargada de hacer entender a nuestra protagonista cuál es su lugar: “¿Cómo pereceremos, de qué horrible manera, si el poder y la orden de Creonte desprecias?

Preciso es recordar que nacimos mujeres, ¿cómo será posible luchar contra los hombres? Pues ya que los más fuertes son quienes nos gobiernan, es mejor que las leyes respetemos, aunque sean mucho más duras” (1956, p. 28).

¿Verdaderamente son los más fuertes los que las gobiernan o son simplemente hombres, cuya fuerza radica en una creencia convencional socialmente, un dogma de “ser”, incuestionable para las mujeres...?

De igual forma en Anouilh, es ella la que señala:

Él es más fuerte que nosotras, Antígona. Es el rey. Y todos piensan como él en la ciudad. [...] Nos insultarán. Nos tomarán con sus mil brazos, sus mil rostros y su única mirada. Nos escupirán a la cara. Y tendremos que avanzar en el carro en medio de ellos, y su olor y sus risas nos seguirán hasta el suplicio. [...] y comprendes que podrás gritar, *tratar de hacerles entender, y ellos como esclavos harán todo lo que se les ha dicho*, escrupulosamente, sin saber si está bien o si está mal... (1956, p. 85, mi énfasis).

En esta poética visión del lugar que ocupa cada personaje en razón de su género, acotar solamente como se presenta de forma masificada al resto de los hombres: son solo esclavos sin voluntad, que siguen a otro hombre ciegamente, y ante los cuales la mujer no tiene ninguna posibilidad de hacerse entender y lo más importante: ser verdaderamente comprendida.

Continúa Ismene: “Está bien para los hombres creer en las ideas y morir por ellas. Pero tú eres una mujer. (Antígona) Una mujer, sí. ¡Ya he llorado bastante por ser una mujer!” (1956, p. 86). Las mujeres no tienen la posibilidad de morir por lo que creen. La respuesta de Antígona no podría ser más grande y hermosa, al reivindicarse: ya ha sido suficiente de soportar los vejámenes de las condiciones que tiene ser mujer, ahora es el momento de cambiar ese orden, iniciando con la posibilidad de poder morir por lo que ella cree. La reivindicación plena de Antígona la veremos más adelante.

6. La mujer virgen/prado fértil

La metáfora de la mujer como prado, es un lugar común en la poesía. Ha sido incluida por una curiosa variante que presenta en Sófocles. En Anouilh, se insiste en la pureza de la protagonista como una condición *sine qua non*, con la cual se destaca, a lo largo de la obra, el paso de su niñez a su realización plena posteriormente como mujer en los siguientes parlamentos: “El jardín dormía [...] Que

hermoso es *un jardín que no piensa todavía en los hombres*" (1956, p. 80, mi énfasis); "¿Qué me diría (tu madre) si estuviera aquí? ¡Vieja estúpida, sí, vieja estúpida, que no has sabido conservarme pura a mi niña!" (1956, p. 82); y "Pero había ido a tu casa para que me poseyeras anoche, para ser tu mujer antes. [...] Juraste que no me preguntarías por qué. [...] Quería ser tu mujer a pesar de todo porque te quiero así, mucho, y [...], porque nunca podré casarme contigo" (1956, p. 92).

En Sófocles, por contrapartida, si bien se insiste en todo momento en la doncellez de la heroína, hay un desprecio absoluto por parte de Creón hacia la mujer, después de que descubre que su futura nuera ha desafiado la ley: la imagen del fértil prado poético se subvierte y relativiza; una mujer mala es tan mala como cualquier otra, como lo son todas: "(Ismene) Das la muerte a la esposa prometida del hijo. (Creonte) Hay también *otros surcos que se pueden sembrar*. Malas mujeres no quiero por mujer de mis hijos" (1951, p. 63, mi énfasis).

En ambos autores está presente la tradicional imagen del lecho nupcial homologado a la muerte: el simbolismo de la virgen que muere para convertirse en esposa, es en Antígona no solo un ritual simbólico: efectivamente ella muere, al igual que su prometido Hemón y es solo en la muerte, donde pueden finalmente reunirse, ya que en vida los trágicos acontecimientos lo hicieron imposible, como presenta Anouilh: "(Antígona) ¡Oh, tumba! ¡Oh, lecho nupcial! ¡Oh, morada subterránea!" (1956, p. 121); y "(Creón) ¡Los hice acostar, por fin, uno junto al otro! [...] Están solo un poco pálidos, pero tan tranquilos. Dos amantes después de la primera noche. Ellos han terminado" (1956, p. 125).

Y en Sófocles, se presenta de manera similar: "Sin haber conocido el himeneo y sin cortejo de cantos nupciales, seré esposa del numen de la muerte" (1951, p. 82); y "Oh sepultura mía, oh tálamo nupcial, oh cárcel subterránea que ha de guardarme siempre" (1951, p. 85).

7. La madre

La imagen de la madre en Anouilh es un aspecto más que se resalta como elemento necesario para el alcance de la plenitud de la mujer. Antígona evoca su añoranza por ser la madre que nunca será:

El chiquillo que hubiéramos tenido los dos... [...] Lo hubiera estrechado tan fuerte que nunca habría tenido miedo, te lo juro. [...] ¡Nuestro chiquillo, Hemón! Hubiera tenido una mamá pe-

queñita y mal peinada, pero más segura que todas las verdaderas madres del mundo con sus verdaderos pechos y sus grandes delantales (1956, p. 90).

Ella ya se conoce y se autoafirma como mujer por encima de los estereotipos y prejuicios, que existen hasta en cómo debe lucir una madre. No obstante, en el drama francés la maternidad es también un rol impuesto: Creón cree que los juegos infantiles de Antígona son ridículos y que debe ocuparse más bien en lo que sus posibilidades como mujer le permiten llegar a ser: una madre, la madre de su nieto. Despectivamente, le ordena deponer su misión y asumir el rol de madre: “Eres Antígona, eres la hija de Edipo, sea, pero tienes veinte años y no hace mucho todavía todo esto se hubiera arreglado con pan seco y un par de bofetadas. [...] ¡Condenarte a morir! ¡No te has mirado, pajarito! Eres demasiado flaca. *Mejor engorda un poco, para dar un niño robusto a Hemón*” (1956, p. 103, mi énfasis).

En Sófocles, no hay tal imagen de la maternidad. Solamente parlamentos en los que se destaca la misoginia sin límite de Creón y con la cual minimiza y ofende a su propio hijo, al intentar este defender a la mujer que ama: “(Creón a Hemón) Qué índole asquerosa, rendida a una mujer” (1951, p. 75) y en “(Creón a Hemón) Esclavo de una hembra, no trates de adularme” (1951, p. 76). Por último, encontramos una imagen de la mujer-ángel, relativamente ligada a la maternidad: “(Corifeo) En verdad era diosa y de estirpe divina (Antígona), y mortales nosotros que *de hombres nacimos*” (1956, p. 83, mi énfasis). En ella, se habla que los mortales son los nacidos de hombres y no de mujeres, una concepción ideológica patriarcal de la reproducción sexual que ya se halla presente en la Orestíada, en el discurso de Apolo (cf. *Las Euménides*); pero, además, Antígona es deificada por su actuación, lo que problematiza el hecho de que deja de ser una mujer real la que desafió el orden social; por consiguiente, se esgrime la idea de que solo una diosa sería capaz de cambiar el patriarcado, las “simples” mujeres, simplemente no podrán lograrlo.

8. La mujer = animal

De común, en la mitología las mujeres son asociadas a los elementos indomables de la naturaleza. Antígona, una mujer que intenta luchar contra la ley positiva del orden civilizado, indudablemente será homologable a las bestias salvajes. En Anouilh encontramos que al intentar enterrar a su hermano “Parecía un bicho escarbando. (...)”

¿Te parece?, dije yo, es demasiado fino para ser un animal. Es una mujer” (1956, p. 101). Queda claro que la única forma infalible de distinguir a un animal de una mujer, es por su delicadeza.

Pero la crítica no se limita a ahí. Puesto que es salvaje, hay que someterla. Álvarez señala que efectivamente “Las doncellas debían ser sometidas a los efectos civilizadores del matrimonio antes de poder ser consideradas domésticas” (2004, p. 62), pues antes de ello son “[...] una fuente de anarquía en la polis controlada por los varones”. Y Creón, el héroe civilizador, paradójicamente utiliza la fuerza bruta y la violencia física y psicológica para doblegar el espíritu de Antígona: “Tal vez es lo que debería hacerte después de todo, sencillamente, torcerte la muñeca, *tirarte del pelo como se hace a las mujeres en los juegos*” (1956, p. 106, mi énfasis).

Si bien en Sófocles no se halla presente esta imagen, sí encontramos calificativos despectivos para referirse a la protagonista por intentar subvertir el orden social impuesto, con su naturaleza salvaje, observemos: “Por haber rebasado los límites, *atrevida*, caíste en las gradas del excelso y altísimo trono de Justicia, una culpa paterna ciertamente tú expías” (1951, p. 83, mi énfasis) y “Una de estas muchachas enloqueció hace poco; la otra lo fue siempre, desde que nació” (1951, p. 90). La autora Álvarez insiste en que ambos sexos están igualmente cercanos a la naturaleza. Es la sociedad la que determina que ciertas características propias de la mujer son más salvajes y las institucionaliza como imágenes y las reproduce en la sociedad misma.

9. La mujer sin historia

Es necesario que la mujer sea doblegada no solo en sus fuerzas físicas y su voluntad, también hay que silenciarla de palabra hasta silenciar su existencia. Este es el planteamiento que desde tiempo inmemorial ha predicado el patriarcado. En Anouilh, el tirano tío es el encargado de silenciar a la protagonista: “(Creón) (la sacude) “¿Te callarás de una vez?” (1956, p. 114). Antígona responde plenamente convencida: “¿Por qué quieres hacerme callar? ¿Porque sabes que tengo razón? ¿Crees que no leo en tus ojos que lo sabes?” (1956, p. 115).

Para Creón, es necesario el silencio y la ignorancia para mantener el orden. Él se considera, pues, el más apto para tal requerimiento; Antígona no puede invertir el papel y arrebatarse el trono, porque

tiene una voz y una historia que contar y seguir tejiendo: “[...] matar a vuestro padre, y acostaros con vuestra madre, y saberlo todo después, ávidamente, *palabra por palabra*, ¡[...] *las palabras que os condenan!* [...] Tebas tiene derecho a un príncipe *sin historia*. Yo me llamo solamente Creón, gracias a Dios” (1956, p. 103, mi énfasis).

El Creón sofocleo es del mismo sentir: la mujer debe ser silenciada irremisiblemente: “Odio a quien, sorprendido en su crimen, lo adorna con hermosas palabras” y “(Antígona) Goza la tiranía, entre tantas ventajas, de poder decir siempre y hacer cuanto le agrada” (1951, p. 57).

10. La reivindicación

No obstante, toda la aparatosa dificultad que debe vencer la protagonista para lograr su cometido, hasta llegar a pagar con su vida su “atrevimiento”, la figura femenina es reivindicada indudablemente, ya que “[...] las heroínas trágicas rechazan los silencios sumisos, hablan por sí mismas, se oponen a las reglas establecidas por la sociedad” (Álvarez, 2004, p. 60), y Antígona, es el ejemplo mayor de tal heroína trágica.

Ante los cuestionamientos de Creón que le reclama: “Entonces, ¿por qué adoptas esa actitud? ¿Para los demás, para los que creen? ¿Para alzarlos contra mí?” Antígona responde que sus actos solo son para sí misma, y no tienen una motivación masculina, como se piensa siempre de todo lo que hace la mujer: “*Para nadie. Para mí*” (1956, p. 105, mi énfasis).

En Sófocles, Antígona también adopta ese mismo sentir: ella no debe por qué avergonzarse de sus actos, si estos responden a una motivación superior y están basados en sus convicciones personales: “(C) De todos los tebanos, tú sola así lo ves. (A) Estos lo ven también y por temor se callan. (C) Y tú ¿no te avergüenzas de disentir de estos? (A) No hay por qué me avergüence de honrar así a mi hermano” (1951, pp. 57-58).

Pero es en Anouilh donde se alcanza el culmen de la actitud de reivindicación de Antígona, expresada de la forma más bella y poética, pues si bien (en apariencia) no se pueda derrocar el orden patriarcal imperante y la lucha y sus consecuencias parezcan inútiles, la mujer debe hacerlo porque puede hacerlo. En ello radica la grandeza del rol asumido por Antígona: “(Creón) ¿Qué conseguirás sino ensangrentarte las uñas y hacerte prender? (Anti) *Nada más que eso, lo sé. Pero por lo menos puedo hacerlo. Y es preciso hacer lo que se puede*” (1956, p. 104, mi énfasis).

11. Conclusiones

En líneas generales solo unos breves apuntes para cerrar este análisis.

1) La grandeza del drama clásico sofocleo es innegable por su profundidad psicológica y su drama tan humano que aún nos interpela.

2) La reinterpretación hecha por Anouilh igualmente grande, nos permite un panorama más amplio de la vida del teatro y del teatro de la vida, con su propuesta de la tragedia no como una serie de acontecimientos inexorables de un Destino cruel, sino como el resultado de las elecciones y las formas en que se asumen los papeles en la sociedad. El drama de Anouilh que a primeras parece sencillo en su estética, es grande de acuerdo con los postulados de Highet (1954) que considera que estos temas son ya profundamente evocadores por su contenido, por lo que pueden tratarse con vigorosa sencillez, sosteniéndose por sí mismos, sin necesidad de detalles que los hagan convincentes.

3) La teoría sociológica del Papel permite dar cuenta de un cuestionamiento más amplio de categorías que generalmente se aceptan sin actitud crítica tales como el destino, la piedad, la religión, la ley, el deber, el género, el sexo y el orden patriarcal. En ambas obras, esto fue posible desde la subversión del orden hecho por Antígona y en contraposición a Creón y a su propia hermana, Ismene; pero en Anouilh, también por Creón se da el cuestionamiento; hecho singularmente importante, porque amplía la perspectiva de deconstrucción, no solo hacia la mujer, sino también y con todo mérito, hacia el papel “tradicional” que se espera del hombre en la sociedad.

4) Es importante destacar la relevancia del protagonismo de la mujer como heroína trágica, no sólo desde la mera representación teatral, sino desde la consideración de las imágenes de la mujer, en las que la deconstrucción y la discusión, nos permiten apreciar desde una nueva óptica la grandeza de la protagonista que, si bien es admitida, ha sido generalmente dada a conocer desde la representación literaria hecha por voces masculinas autorizadas exclusivamente.

5) Por último, destacar la vigencia de la esfera de influencia de la Tradición Clásica en la actualidad, como lo ha demostrado este drama moderno, con el cual las voces de la Antigüedad que se erigieron una vez para interpelarnos, conmovernos y hacernos reflexionar, encuentran nuevas formas para poder hacernos llegar su mensaje impercedero hasta nuestros días.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, N. (2004). "Clitemnestra y Antígona: Modelos de feminidad patriarcal en la tragedia ática". *Escena: informativo teatral*, 27 (54), 57-70.
- Anouilh, J. (1956). *Nuevas Piezas Negras*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- Arrieta, G. (1991). "Las dimensiones de Antígona en el texto de Jean Anouilh". *Escena: informativo teatral*, 27 (54), 95-102.
- Berger, P. (1973). "La sociedad en el hombre. Initiation to sociology". *Antología de Sociología Básica I*, Universidad de Costa Rica, 2010.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. (Traducción y prólogo de Raúl Sciarretta). Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada.
- Ferguson, M.A. (1973). *Images of women in literature*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Frois, E. (1972). *Antigone*. Anouilh. Paris: Hatier.
- Hightet, G. (1954). *La Tradición Clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental. Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica
- Janeway, E. (1971). *Man's world. Woman's place. A study in social mythology*. New York: Dell.
- Martín, A. (2006). *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mead, G.H. (1963). *Mind, self & society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mora, A. (1992). "Antígona". *Escena: informativo teatral*, 13/14 (28/29), 17-22.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. (Traducción de M^a Luisa Femenías) Barcelona: Anthropos.
- Sófocles. (1951). *Antígona*. (Traducción del Dr. Genaro Godoy) Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

Capítulo 18. La imagen especular en tres cuentos de Ángela Carter

ALEJANDRA OLARTE FERNÁNDEZ

El espejo y las imágenes reflejadas manifiestan en las narraciones de la escritora inglesa Ángela Carter (1940-1992) los mecanismos por los cuales las protagonistas se perciben y, usualmente, asumen una conciencia propia y definida. En ese sentido, los espejos y sus reflejos se convierten en personajes mismos de los relatos. El presente texto se concentra en tres relatos de la escritora con el propósito de explorar las funciones y la relevancia del espejo ya que este expone las formas en que la conciencia de los personajes femeninos aprehende su identidad o la cuestiona. En este proceso, el espejo no solo vislumbra la mirada propia de la protagonista, sino que descubre al personaje masculino que la acompaña o se devela como la mirada del otro sobre ella. El reflejo especular propicia el surgimiento de una conciencia imaginante que forma identidades femeninas, a través de una imagen que es percibida e imaginada al mismo tiempo. Los cuentos elegidos son: “The Bloody Chamber” y “Wolf-Alice” pertenecientes a *The Bloody Chamber* y “Flesh and the Mirror” incluido en *Fireworks: Nine Profane Pieces*.

Mi propuesta es que el reflejo especular en los cuentos propicia el surgimiento de una conciencia imaginante, término proveniente del planteamiento de Jean-Paul Sartre sobre la imaginación, basado en la fenomenología de Edmund Husserl. Dicha conciencia plantea un movimiento entre la conciencia y la realidad en la que se habita. La conciencia aprehende un objeto de la realidad cuando lo percibe o cuando lo imagina. El acto de aprehensión implica un movimiento cristalizado en imágenes y acentúa la importancia del movimiento imaginativo, en cuanto crea imágenes específicas que a su vez determinan quiénes son los personajes en los cuentos explorados y cómo habitan sus realidades particulares. En el análisis subsecuente, propongo asimismo que esta conciencia desborda el marco sartreano para fomentar la observación de cómo los personajes *carterianos* ne-

gocian su identidad con respecto a su reflejo en el espejo. Según el planteamiento sartreano, la conciencia imaginante permite que las personas conformen imágenes que no están en la realidad inmediata pero que les permite explorarse a sí mismas y plantear una suerte de libertad. El hallazgo de dicha libertad se da en relación con la búsqueda de la identidad propia a través de la imagen percibida e imaginada. Asimismo, la búsqueda de los personajes implica el reconocimiento y la confrontación con el otro y con la imagen que este se hace de los primeros.

La conciencia imaginante en el contexto de los cuentos de la inglesa implica la creación de una imagen propia que se desata a partir del encuentro con el reflejo especular. Es digno de interés, no obstante, que el reflejo en el espejo también se plantea como una realidad alternativa. Desde una perspectiva psicológica, Henry Wallon propuso que el primer reconocimiento especular de un infante involucra la aceptación implícita de que lo observado solo tiene la apariencia de realidad, según lo explica Billing: “the reflected image is only an image, not a real person. Yet, the child must also admit the reality of these images, for they are not fantasies” (2006, p.18).⁷⁵ El niño aprende entonces que el reflejo se basa en una realidad pero que se trata solamente de una imagen. En el contexto de los cuentos de Carter, y a partir de una interpretación metafórica de este reconocimiento, propongo que la imagen especular constituye una realidad intangible, es decir que no tiene un ámbito y un origen propiamente sensorial.

Igualmente, en este proceso de mirarse en el espejo está implícito el ‘darse cuenta’ de uno mismo. Este momento es conocido en la psicología y el psicoanálisis como el estadio del espejo (Mirror Stage).⁷⁶ En resumen, el psicoanalista y teórico francés Jacques Lacan propone que el infante entre los seis y los dieciocho meses descubre su imagen especular (que puede ser un encuentro literal con el espejo aunque no necesariamente) y entiende que a pesar de su cuerpo todavía de-

⁷⁵ La imagen reflejada es solo una imagen, no una persona real. Sin embargo, el niño debe admitir también la realidad de estas imágenes porque no son fantasías (tanto las traducciones de los textos críticos como de los literarios, son mías).

⁷⁶ En “Lacan’s Misuse of Psychology”, Michael Billig explica la articulación concisa que el psicólogo francés Henry Wallon propuso en el “test del espejo” y que luego Lacan retomaría, sin citar a Wallon directamente, con el planteamiento psicoanalítico de “El estadio del espejo.” En el presente capítulo se cita a Lacan, pero es importante tener en el trasfondo la comparación entre los planteamientos de este y de Wallon ya que clarifican los conceptos lacanianos.

pendiente, él existe como un *yo* y se identifica como un sujeto independiente (2002, p. 4). Como herramienta analítica enmarcada en la conceptualización de la conciencia imaginante, esta teoría me permite destacar el forjamiento de la identidad humana en “Wolf-Alice”. Dentro del mismo marco, la noción lacaniana del “des-reconocimiento” (*méconnaissance*), inherente al reconocimiento en el espejo, contribuye a la elaboración del desarrollo identitario en “The Bloody Chamber” y “Flesh and the Mirror”.

La imagen especular traza un punto de convergencia entre dos mundos. Afirmar Sabine Melchior-Bonnet en su detallado estudio del espejo en diferentes épocas y civilizaciones *The Mirror. A History* que:

Consciousness of the reflection and reflection of the consciousness, the mirror image never ceases to be an illusion. Yet the illusion is not always deceptive. It can be a useful moment of psychic reality. The mirror is the place of transfer, a space of imagination in which the subject disguises his self and makes contact with his fantasies (2001, p. 182).⁷⁷

Esta definición alimenta el concepto de imagen exterior percibida físicamente y de imagen mental aquí planteada. En las narraciones de Carter el resultado de esta imagen peculiar que se percibe y que al mismo tiempo se imagina, tiene consecuencias claras en la realidad concreta de cada historia.

En la colección *The Bloody Chamber* la imagen especular funciona como mecanismo intertextual entre los cuentos. En palabras de Cristina Bacchilega: “In the mirror of such contained intertextuality, these stories [...] reflect on each other through the work of repetition against itself” (p. 141).⁷⁸ El espejo se articula como una metáfora presentada de manera diferente en todos los cuentos pero que apunta a su cohesión como compilación. Las narraciones, los personajes y sus situaciones particulares se constituyen en reflejos especulares que se transforman en diferentes niveles. El espejo de “The Bloody

⁷⁷ Conciencia del reflejo y reflejo de la conciencia, la imagen del espejo nunca deja de ser una ilusión. Sin embargo, la ilusión no siempre engaña. Puede ser un momento útil de la realidad psíquica. El espejo es el lugar de transferencia, un espacio de la imaginación en el que el sujeto se disfraza y establece contacto con sus fantasías.

⁷⁸ En el espejo de dicha intertextualidad contenida, estas historias [...] se reflejan una en la otra a través de un trabajo de repetición que se da en contra de sí mismo.

Chamber” desdobra la mirada masculina sobre la mujer. El cuento (posiblemente el más analizado de entre la narrativa corta de Carter) se articula como un diálogo intertextual con “Barba Azul”, historia folclórica tradicional recogida por Charles Perrault en *Histoires ou contes du temps passé* (1697). El cuento está narrado en primera persona por la joven mujer que relata retrospectivamente desde el momento en que conoce al Marqués hasta que este es asesinado. Pero no a manos de los hermanos de la joven quien a diferencia de la jovencita del cuento de Perrault es hija única, sino de su madre, que llega a caballo en el último momento y le dispara en la frente al esposo asesino. El más extenso de todos los relatos de la colección, “The Bloody Chamber”, se demora en la descripción del castillo y del Marqués mismo cuya referencia al Marqués de Sade es evidente dada su caracterización como hombre refinado, amante de la pornografía, perverso y sádico, tal cual lo descubrirá la narradora con el tiempo. La primera aparición de la imagen especular se da cuando aún no se han casado y el Marqués es una figura enigmática que le colma todos sus deseos a la joven soñadora:

I saw him watching me in the gilded mirrors with the assessing eye of a connoisseur inspecting horseflesh, or even of a housewife in the market, inspecting cuts on the slab... When I saw him look at me with lust, I dropped my eyes but, in glancing away from him, I caught sight of myself in the mirror. And I saw myself, suddenly, as he saw me, my pale face, the way muscles in my neck stuck out like thin wire... And for the first time in my innocent and confined life, I sensed in myself a potentiality for corruption that took my breath away (p. 115).⁷⁹

El espejo se plantea aquí como el reflector y el potenciador de la mirada del hombre que hace de la mujer un objeto que se posee o un animal que se inspecciona cuidadosamente. Es la mirada del Marqués en el espejo la que le permite tomar conciencia de quién es ella para él. Su identidad estriba en la aprehensión especular que el

⁷⁹ Lo vi mirándome en los espejos dorados con el ojo evaluador de un cono- cedor inspeccionando carne de caballo, o inclusive con el del ama de casa en el mercado, inspeccionando los cortes en la tabla... Cuando lo vi observándome con lujuria, bajé los ojos, pero en el acto de retirada, me encontré conmigo mis- ma en el espejo. Y me vi, de repente, como él me veía, el rostro pálido, el modo en que los músculos de mi cuello sobresalían como alambres delgados... y por primera vez en mi vida inocente y confinada sentí en mí una potencialidad para la corrupción que me quitó el aliento.

hombre hace de ella. Dentro del marco del sicoanálisis lacaniano del estadio del espejo, el reflejo especular a través de la mirada del otro se puede interpretar como un tipo de “des-reconocimiento.” Este sugeriría que, al reconocer el ego propio como ego ideal, se lleva a cabo un proceso paralelo en el que el ego ‘introyecta’ también los deseos de otro. Según Lacan, la función de la mirada (le regard) propia y ajena está en relación estrecha con el “des-reconocimiento” y permite aceptar que, como dice Merleau-Ponty, somos seres a quienes se percibe (1998, p. 74-75). El “des-reconocimiento” como proceso inevitable del ego involucra no solo al sujeto que se observa en el espejo, sino también a quien lo contempla. En palabras de Johnston: “[the] *moi* is a coagulation of inter-subjective and trans-subjective alien influences” (2013, s.p.).⁸⁰ Para la protagonista de “The Bloody Chamber,” el percibirse a través del Marqués constituye un paso vital en la enunciación de su identidad sexual. Ella se ve y se conforma a través de sus ojos como un objeto (que en el sentido lacaniano es el ego) y entonces se des-reconoce también.

Ahora bien, desde una perspectiva patriarcal, se puede plantear que en el contexto del cuento la maduración sexual de la mujer está entrelazada con la conciencia de sí misma como objeto (Schanoes, 2009).⁸¹ Pero desde esta perspectiva, tal objeto está en las antípodas de un sujeto autónomo. La conciencia del limitado reconocimiento del otro a través del espejo, posibilita tal maduración para la joven protagonista que apenas tiene 17 años. En ese sentido, el cuento establece una crítica a las dinámicas de poder de género establecidas desde la sexualidad; sin embargo, la última oración sugiere una ambigüedad con respecto a la supuesta pasividad de la mujer que observa cómo el otro la mira y la moldea a su antojo, y ha sido razón de debate álgido en el ámbito de la crítica literaria dedicada a la obra

⁸⁰ El *moi* es una coagulación de influencias ajenas, intersubjetivas y trans-subjetivas.

⁸¹ Tal análisis es recurrente dentro del espectro más amplio de las humanidades y las ciencias sociales. Un ejemplo clásico en el ámbito literario, que no solo habla de la maduración sexual sino también de la creativa, lo proveen Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic* (1979). Las autoras plantean que antes que la mujer escritora pueda viajar a través del espejo hacia su autonomía literaria, debe hacer las paces con la imagen en la superficie del cristal, con las imágenes de las máscaras míticas que los hombres artistas han puesto sobre su rostro (p. 16-17). No por casualidad la madrastra en Blanca Nieves les sirve como ilustración para mostrar cómo la percepción de la mujer en el espejo depende del hombre, aunque este se encuentre ausente.

de la escritora inglesa.⁸² Que la joven acepte tal potencialidad para la corrupción implicaría asumir un perverso papel masoquista. Este hecho puede ser leído en consonancia con la crítica antes mencionada o puede interpretarse como la exaltación de un papel activamente sexual, así sea en su rol ‘pasivo’.

Los espejos que rodean la cama en el cuarto del Marqués contribuyen a perpetuar el dilema. Antes de tener su primer encuentro sexual, la joven halla en la biblioteca un dibujo titulado “Reproof of Curiosity” de Félicien Rops. La ilustración es claramente pornográfica y así lo identifica la narradora: “My mother, with the precision of her eccentricity, had told me what it was that lovers did; I was innocent but no naïve” (p. 120).⁸³ Después de la relación sexual, que es contada por la joven como un ritual planeado cuidadosamente por el Marqués, el reflejo de los espejos le devuelve una imagen multiplicada que es metáfora de la sexualidad, pero que sobre todo prefigura la violencia ejercida contra las otras mujeres que encontrará después en la recámara sangrienta: “A dozen husbands impaled a dozen brides while the mewling gulls swung on invisible trapezes in the empty air outside” (p. 121).⁸⁴ El espejo aporta su reflejo para poner de manifiesto una realidad de la cual la mujer empieza a ser consciente: la imagen pornográfica que la tiene a ella como protagonista se disemina y parece una llamada, un acto de seducción. En esa medida, y siguiendo a Melchior-Bonnet, el espejo actúa como un escenario teatral en el que cada persona se crea una proyección imaginaria, a partir de modelos estéticos y sociales (2001, p. 174). Hasta el momento, la joven de “The Bloody Chamber” ha encontrado en el espejo del matrimonio un imaginario estético alimentado casi exclusivamente por la pornografía.

En “Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter’s *The Bloody Chamber*”, Robin Ann Sheets hace un seguimiento comparativo minucioso entre el ensayo de Angela Carter *The Sadeian Woman*, el cuento en cuestión y posiciones feministas anti y pro pornografía.⁸⁵ A la luz del texto de crítica cultural de Carter, el análisis de

⁸² Ver el texto de Patricia Duncker: “Re-Imagining the Fairy Tales: Angela Carter’s *Bloody Chambers*.”

⁸³ Mi madre, con la precisión de su excentricidad, me había contado lo que hacían los amantes. Era inocente pero no ingenua.

⁸⁴ Una docena de esposos empalaban a una docena de novias, mientras las gaviotas aullantes se mecían sobre trapecios invisibles en el aire vacío, afuera.

⁸⁵ *The Sadeian Woman* (1978) es un texto cuyas premisas resultan controvertidas porque proponen establecer una crítica a las relaciones dominantes entre

“The Bloody Chamber”, entre otros de sus relatos, no deja en claro la posición moral de la narradora, y entonces de la autora implícita, con respecto a la sujeción pornográfica de la mujer en la sociedad, dada la aparente tendencia masoquista que la joven protagonista reconoce en ella misma. En efecto, la simpatía teórica que Carter plantea por el Marqués de Sade resuena en el contexto específico del cuento debido al personaje *sádico* y coleccionista de pornografía del esposo Marqués. Pero si al principio la joven se siente atraída por el enigmático individuo e identifica en su mirada especular su propio talento para la corrupción, el transcurso del cuento se irá encargando de mostrar el incuestionable instinto asesino y enfermizo del hombre y en ese sentido su halo misterioso y su mirada “objetivante” cobran un cariz detestable.

Hacia el final del artículo, Sheets afirma que Angela Carter insta a las mujeres a desafiar las asunciones acerca del masoquismo femenino como lo hacen las feministas que se oponen a la pornografía (1998, p. 113). Sin embargo, como última conclusión propone que, “Carter insists that the young woman understands why she finds her objectification erotic... We cannot achieve freedom, according to Angela Carter, until we understand our own historically determined involvement in sadomasochism” (p. 114).⁸⁶ Aunque encuentro su argumento ambivalente, comparto la idea final de que en el cuento se exploran otras posibilidades eróticas vislumbradas desde el punto de vista femenino, aun cuando tengan que pasar primero, literalmente, a través de una perspectiva masculina. Así, el cuento presenta una imagen especular que, a pesar de nombrarse a través de la mirada de otro, también es un acto de aceptación de la propia perversión y constituye el inicio de la afirmación de la joven en su aspecto corporal y sexual. Más adelante, cuando la protagonista visita el horripilante sótano con los cadáveres de las exesposas, se produce la anagnórisis que implica un cambio radical de la perspectiva sobre el hombre, no necesariamente sobre ella misma. Los espejos del cuarto son testigos del instinto de supervivencia de ella cuando trata de seducirlo para que busque las llaves más tarde: “...a dozen vulnerable

hombres y mujeres a partir del planteamiento de un “pornógrafo moral.” A pesar de reconocer la misoginia del Marqués de Sade, Angela Carter presenta su figura como una suerte de primer pornógrafo moral que puso la pornografía al servicio de las mujeres (pp. 19-37).

⁸⁶ Carter insiste en que la joven mujer entiende porqué encuentra su objetivación erótica...no podemos obtener libertad, según Ángela Carter, hasta que entendamos nuestro papel, históricamente determinado, en el sadomasoquismo.

appealing girls reflected in as many mirrors, and I saw how he almost failed to resist me. If he had come to me in bed, I would have strangled him, then” (p. 137).⁸⁷ Aun cuando la joven es evidentemente la víctima, trata de defenderse a su manera. El espejo ya no le presenta al sádico atrayente, sino al sádico asesino del que quiere escapar. Es decir, el espejo emite una imagen dicotómica en donde se negocia el encuentro propio y ajeno con la sexualidad. Hay sin duda una crítica a la objetivación del cuerpo propio por otro a través de la mirada pornográfica, pero también una declaración de un deseo perverso, que no por ello es aniquilador o auto aniquilador.

Un espejo no perverso, pero que igualmente devela la relación con el propio cuerpo y con otra persona, aparece en el último cuento de la compilación y en la tercera entrega de la llamada trilogía de los lobos, “Wolf-Alice.” El relato se concentra en Alice, una niña que fue criada por lobos y que luego de ser ‘rescatada’ por un grupo de monjas, es enviada a vivir en la mansión de un Duque que sale por las noches a desenterrar tumbas para alimentarse de cadáveres. La voz narrativa omnisciente a veces asume una primera persona en el plural generada en consonancia con las narraciones precedentes, “The Werewolf” y “The Company of Wolves” y que perpetúa el elemento folclórico señalado previamente. Sin embargo, en este último cuento la descripción de Alice se lleva a cabo por una voz narrativa más empática con la preadolescente quien en realidad se percibe a sí misma como una loba cachorro alejada de la camada. A diferencia de otros personajes *carterianos* y de su compañero de vivienda, el Duque antropófago, la pequeña Alice no es un personaje que tenga rasgos folclóricos mezclados, como el hombre-lobo o el vampiro. En ese sentido, su ambivalencia entre dos mundos es peculiar en un *hábitat* literario donde la borrosa frontera entre lo humano y lo animal es usualmente de naturaleza maravillosa.

La primera referencia al espejo está en el título y es de carácter intertextual: en el nombre de Alice resuena nítidamente el personaje principal del relato de Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).⁸⁸ La relación intertextual cobra

⁸⁷ Una docena de vulnerables y atrayentes chicas, reflejadas en igual número de espejos, y vi cómo él casi fracasaba al resistírseme. Si hubiese venido junto a mí en el lecho, lo hubiese estrangulado allí.

⁸⁸ El interés de Carter por *Through the Looking-Glass* también se hace manifiesto en los temas de otras de sus narraciones. La ilustración más notable es “Reflections”, el penúltimo cuento de *Fireworks*, una oscura elaboración de la narración de Carroll que raya con el relato de horror. El texto está densamente

sentido en cuanto la Alice del cuento de Carter descubre la posibilidad de un mundo diferente a través de un espejo. El hecho de que la niña haya sido criada por una madre loba y que perciba su alrededor como un universo ajeno después de haber sido rescatada, la equipara a la Alice de Carroll que debe experimentar un mundo y un lenguaje sin sentido (nonsensical) cuando atraviesa el espejo. Sin embargo, en el relato de Carter, la primera aparición física del espejo se forja en torno a la figura del Duque y no a la de Alice. La cualidad vampíresca del personaje se manifiesta cuando la voz narrativa lo describe, "...nothing can hurt him since he ceased to cast an image in the mirror" (p. 222).⁸⁹ En el contexto del cuento este rasgo lo caracteriza como una figura que ha perdido cualquier vestigio de humanidad, no se dice si alguna vez la tuvo, pero no por eso se acerca más a la otra figura solitaria habitante del castillo.

La insensibilidad ante el dolor también implica no tener otras sensaciones. El espejo entonces es indicativo de la ausencia y de la soledad. Una subsecuente mención del espejo pone de presente la relación con el cuento de Carroll, pero en torno al personaje del Duque: "he passed through the mirror and now, henceforward, lives as if upon the other side of things" (p. 222).⁹⁰ Mientras que Alice vive en un perpetuo extrañamiento, a este lado de las cosas, la voz narrativa sugiere que el Duque ha traspasado el espejo de manera voluntaria. Su aislamiento del mundo de los humanos es definitivo. En esa medida, y teniendo en mente la descripción de sus prácticas nocturnas de desenterramiento, se puede establecer una comparación entre este cuasi vampiro que no tiene reflejo y la vampíresca de "The Lady of the House of Love". Los dos aristocráticos personajes sobresalen por el patetismo de su soledad que inspira lástima, pero mientras la condesa busca la compañía de los humanos (a quienes devora aunque a la

cargado con imágenes y reflexiones que plantean oposiciones, tesis/antítesis y dualismos, de un lado y otro del espejo. Por ejemplo, el joven protagonista que parece ser la víctima del malvado personaje hermafrodita Tiresias, resulta ser al final el irreflexivo victimario. No escogí el cuento como texto principal de análisis en este capítulo porque a pesar del juego con ciertas dicotomías y sus complejos planteamientos, la atmósfera en su totalidad no supera el lenguaje artificioso que hace de su lectura un proceso tedioso. Un segundo cuento explícitamente relacionado con el texto de Carroll es "Alice in Prague or The Curious Room" y está incluido en la última colección de cuentos de Carter, no examinada en la tesis: *American Ghosts and Old Wonders* (1993).

⁸⁹ Nada puede herirlo ya que dejó de proyectar una imagen en el espejo.

⁹⁰ Él pasó a través del espejo; ahora, y en adelante, vive como si estuviera al otro lado de las cosas.

fuerza), el Duque ni siquiera se da cuenta de que una niña vive con él en su morada y es la encargada de limpiarla.

La peculiar criadita se encuentra con su reflejo cuando está buscando telas en el cuarto del duque que absorban la sangre de su primer periodo, y se golpea contra el espejo –cuya superficie es fácilmente atravesada por el duque. Como de seguro lo haría un animal avanzado en la escala evolutiva, Alice trata de entablar una relación con ese otro espejular que se aleja cuando ella se aleja, que no huele y no se siente al tacto. Es como si esa presencia fuera una jaula invisible (p. 225), se plantea la voz narrativa –o la voz interna de Alice si se toma en cuenta la ambigüedad del discurso indirecto libre del fragmento. Este encuentro inicial con esa presencia todavía radicalmente otra, se establece luego del cambio biológico con el que la niña empieza a transformarse en mujer. En esa medida, el primer bosquejo de la identidad propia se potencia por la primera aserción sexual femenina, aunque sea involuntaria, y por el descubrimiento espejular concomitante. Después de este evento, se hace plausible la idea de una conciencia propia para Alice cuando comienza a percibir que el mundo alrededor, los árboles o los pantanos, no son la emanación de su nariz y sus oídos, sino un telón de fondo al que la jovencita luego le otorga significado (p. 225). Y aunque no se trate todavía de una conciencia imaginante o de una percepción autónoma, sí es posible vislumbrar una intencionalidad incipiente en la que la conciencia aprehende tentativamente los objetos del mundo circundante con un propósito que implica una diferencia fundamental entre el yo y la exterioridad. El cuento delinea entonces una fenomenología particular que involucra en sus orígenes el reflejo espejular.

Más adelante, la adolescente Alice busca de modo activo la compañía del espejo:

This habitual, at last boring, fidelity to her very movement finally woke her up to the regretful possibility that her companion was, in fact, no more than a particularly ingenious variety of the shadow she cast on sunlit grass... Yet her relation with the mirror was now far more intimate since she knew she saw herself within it (p. 226).⁹¹

⁹¹ Esta fidelidad habitual, al cabo aburrida, a cada uno de sus movimientos, finalmente le hizo caer en cuenta sobre la pesarosa posibilidad de que su compañía era, de hecho, no más que una variedad particularmente ingeniosa que proyectaba sobre la hierba soleada. No obstante, su relación con el espejo era mucho más íntima ahora que sabía que se veía dentro de esta.

Alice está cansada de la soledad, pero ya no se puede engañar con respecto a la imagen en el espejo; sin embargo, la desilusión de comprender que es ella misma lo que ve reflejado le produce un conocimiento propio de carácter introspectivo, esa es la relación íntima que se advierte.

Aprehender la identidad propia es un proceso que se lleva a cabo a una edad temprana pero que metafóricamente también se puede realizar en otro momento de la vida. En el caso ficcional de la protagonista de "Wolf-Alice," se podría decir que ella está experimentando "el estadio del espejo" en el ámbito desolado del castillo.⁹² Gracias al espejo del cuarto del Duque, pero no al hombre mismo, Alice parece empezar una etapa formativa. En términos generales, es posible sostener que "to see oneself in the mirror, to identify oneself, requires a mental operation by which the subject is capable of objectivizing himself, of separating what is outside from what is inside" (Melchior-Bonnet, 2001).⁹³ El proceso hasta ahora vivido por Alice se ajusta a esta descripción de la adquisición de un mundo interior diferenciado del mundo externo. Pero esta adquisición está marcada también, como señalaba anteriormente, por el desarrollo biológico que Alice experimenta. De ahí en adelante la adolescente empieza a asumir otros rasgos que la alejan más del reino meramente animal, como ponerse un vestido blanco de novia que halla en el cuarto principal (p. 226). Esa noche, Alice sale y en el cementerio de la iglesia se tropieza con el Duque. Inesperadamente, este se ve atacado por un viudo y otros lugareños que quieren deshacerse del vampiro antropófago. Alice huye junto con él y lo guía hacia el castillo, no sin que antes él reciba un balazo en el hombro. La escena final se concentra en los dos personajes y en el espejo, en donde se materializan:

⁹² El planteamiento de "el estadio del espejo" de Lacan fue básico para ubicar temporalmente el hallazgo de la identidad propia. Sin embargo, el interés primordial de Lacan era desacreditar la fantasía de una personalidad total unificada (Kerney, 1998, p. 258), como él mismo lo establece más adelante (Lacan, p. 5). En esa medida, utilizar la teoría del espejo me permite poner de relieve la importancia de la configuración de la conciencia en el ámbito del cuento, pero al mismo tiempo mantiene el potencial del yo fragmentado o el otro del inconsciente (Kearney, 1998, p. 260) y por ello la relación intertextual con la narración de Carroll también resulta relevante: sugiere a los lectores el lado inconsciente, aunque no se lo nombre explícitamente.

⁹³ Verse en el espejo, identificarse, requiere una operación mental por la que el sujeto es capaz de objetivarse, de separar lo que está afuera de lo que está adentro.

[T]he rational glass, the master of visible, impartially recorded the crooning girl...As she continued her ministrations, this glass, with infinite slowness, yielded to the reflexive strength of its own material construction. Little by little, there appeared within it, like the image on photographic paper that emerges...the prey caught in its own fishing net, then a firmer yet still shadowed outline until at last as vivid as real life itself, as if brought into being by her soft, moist, gentle tongue, finally, the face of the Duke (p. 228).⁹⁴

Un primer rasgo sobresaliente del párrafo final es que el espejo se ha convertido en el tercer protagonista de la historia. Así, por una parte, la voz narrativa nombra el espejo, como ese “cristal racional” asumiendo el rol metafórico del “maestro visible” y que hasta el momento solo visibiliza a la joven. Es notable el vínculo que se establece entre la racionalidad, la emergencia de la conciencia propia y el espejo, que entonces ya no es solamente reflector sino reflexivo. El reconocimiento en el espejo apunta en este caso a la aparición del elemento racional en contraposición al elemento irracional, de la niña loba, pero sobre todo del hombre lobo. La imagen de la adolescente canturreando y quejándose adquiere un significado que la humaniza cada vez más y, parece afirmar la voz narrativa, tal humanización es un proceso racional.⁹⁵ Por otra parte, la materialidad del objeto como tal también está presente y es el telón de fondo, literalmente, en donde la imagen del duque se empieza a esbozar. Es esta tal vez la imagen más poderosa del cuento: el reflejo de un espejo que va retratando poco a poco a una jovencita lamiendo el rostro de un hombre herido cuya faz se va tornando más y más nítida.

La imagen del espejo da cabida así a un aspecto de la conciencia imaginante: a la par de propiciar una libertad personal que generalmente la realidad no otorga, la conciencia imaginante puede delinear

⁹⁴ El cristal racional, el maestro de lo visible, grababa imparcialmente a la niña canturreante...Mientras continuaba su ayuda, este cristal, con lentitud eterna, dio paso a la fuerza reflexiva de su propia construcción material. Poco a poco, él apareció dentro de este como cuando emerge la imagen en papel fotográfico...la presa atrapada en su propia red de pesca, después una silueta más firme, aunque todavía sombreada, hasta que al final tan viva como la vida misma, como traída al mundo por su suave, húmeda, gentil lengua; finalmente, la cara del Duque.

⁹⁵ La expresión “rational glass” trae a colación el texto crítico de Aidan Day sobre la escritora inglesa titulado *Angela Carter. The Rational Glass*. No es una coincidencia que la obra de Carter encuentre una analogía pertinente en la imagen de un espejo que afirma el aspecto racional de la humanidad en un ámbito folclórico.

al otro ser humano. En “Wolf-Alice” la joven *imagina* al otro del modo más literal posible ya que le concede una imagen especular. En otras palabras, a partir de la empatía que siente por su compañero de morada y que le permite acercarse a él físicamente, Alice lo ayuda y en última instancia lo trae a la vida (por lo menos a la vida que un ser humano puede encontrar a través de su reflejo en un espejo). Verónica Shanoes formula con respecto a este encuentro final entre el Duque y Alice que la subjetividad de la madre funciona como el espejo, en el que el infante se refleja permitiéndole percibirse como un ser unificado –tal como lo propone Winnicott (2009, p.33). En esa medida, la imagen especular y relacional de la última escena permite establecer que: “Carter’s girl, who is both beast and human, child and mother to the duke, and the duke, who is both wolf and man, mother and child to the girl, provide such a fluid exchange, and so both parties are able to become fully human” (p. 35).⁹⁶ Esta interpretación pone de relieve el componente relacional de la adquisición de identidad a través de la imagen especular (que puede constituirse por la figura de la madre). En efecto, el espejo en el estadio formativo del ser humano es más enriquecedor cuando se toma en cuenta al otro. No solamente el otro como dualidad inconsciente del yo consciente, sino el otro como una persona que ayuda a negociar la imagen propia y la configuración del mundo circundante; sin embargo, no estoy de acuerdo con que el personaje del Duque se constituya en una imagen maternal para Alice y que por eso favorezca su articulación como ser humano. El Duque es un personaje aislado que no posibilita ningún acercamiento a Alice y que más bien la ignora abstraído en su búsqueda de cadáveres. Por el contrario, la adolescente sí actúa como una madre al final en la que él se puede ver reflejado. La conciencia imaginante de Alice actúa como metáfora de la imagen especular que le ayuda al Duque a aparecer en el espejo material del relato. Alice se moldea frente al espejo y luego se constituye en el reflejo del otro que finalmente adquiere visos humanos.

El último espejo ficcional por examinar en este capítulo también propone una dinámica particular entre la identidad propia y la identidad del otro, pero ahora desde una perspectiva narrativa y ontológica muy distinta a las anteriores. “Flesh and the Mirror” es

⁹⁶ La niña de Carter, que es al mismo tiempo bestia y humana, hija y madre del duque; y el duque, que es a la vez hombre y lobo, madre e hijo de la niña, establecen un intercambio tan fluido que las dos partes son capaces de tornarse completamente humanas.

el sexto título en *Fireworks: Nine Profane Pieces*. Este y otros dos cuentos de la colección convierten el componente biográfico en un elemento central, a diferencia de la gran mayoría de las narraciones de la inglesa, en las que tal componente está ausente o escondido.⁹⁷ *Fireworks* se podría leer como un diálogo entre géneros literarios, tal como lo propone Michelle Ryan-Satour: “[T]he quasi-referential quality of the three pieces alternates with the marvelous mode of the other tales and results in a generic dialogue that troubles the reader’s attempts to adopt a stable reading position” (“Autobiographical Estrangement”, p. 60).⁹⁸ Así, “Flesh and the Mirror” está ubicado entre “Penetrating to the Heart of the Forest” y otra historia de orden maravilloso y brutal, “Master.”

El componente autobiográfico del texto destaca el rol del espejo como un artefacto fundamental de la experiencia del personaje, inclusive como preámbulo narrativo. Carter vivió en Japón entre 1969 y 1972 gracias al dinero del premio Somerset Maugham que recibió en 1968. En un breve artículo sobre su peculiar experiencia en Tokio, escribía Carter en 1970: “Japan is like going through the looking-glass and finding out what kind of milk it is that looking-glass cats drink; the same but totally other” (“My Maugham Award”, p. 204).⁹⁹ La sensación de extrañamiento que la vivencia en el país asiático le procura, se basa en el planteamiento del universo especular de *Through the Looking-Glass*: a partir de elementos tan mínimos y aparentemente sin significancia alguna, se develan las marcadas diferencias entre una realidad y la otra. Esta vivencia vuelve a ponerse de relieve en el texto mismo, escrito poco tiempo después. “Flesh and the Mirror” narra en la primera persona las desventuras amorosas de una mujer inglesa que llega a Tokio después de un corto viaje a su tierra natal. La narradora espera encontrarse con su amado japonés en el puerto de arribo. Al ver que el hombre no cumple la cita, ni está en los lugares que suele frecuentar, se echa a los brazos de un desconocido, también japonés, en un cuarto de motel urbano. Además

⁹⁷ Esos otros cuentos son: “A Souvenir of Japan” y “The Smile of Winter.”

⁹⁸ “La cualidad cuasi-referencial de estas tres piezas alterna con el modo maravilloso de los otros relatos y resulta en un diálogo genérico que problematiza los intentos del lector por adoptar una posición estable de lectura”. Además, como lo sugiere Ryan-Satour, el hecho de que el título del libro tenga la palabra “pieces” en cambio del término más *carteriano* de “tale” o inclusive del de “story,” revela un interés por un atribuir un *status* no ficcional a los textos (p. 59).

⁹⁹ Japón es como atravesar el espejo y encontrar qué clase de leche es la que beben los gatos del espejo; la misma, pero totalmente diferente.

del sentimiento de abandono y desesperanza que la invaden, bulle en ella la sensación de estar viviendo al otro lado del espejo:

But, even though I lived there, it always seemed far away from me. It was as if there were glass between me and the world. But I could see myself perfectly well on the other side of the glass. There I was, walking up and down, eating meals, having conversations, in love, indifferent, and so on. But all the time I was pulling the strings of my own puppet; it was this puppet who was moving about on the other side of the glass (p. 69).¹⁰⁰

La narración ha retomado el espejo literario ahora para caracterizar al personaje en su papel de extranjera, pero no es solamente su condición foránea que separa los dos espacios. En este pasaje, como ilustración paradigmática del texto, la dualidad especular de la que la mujer es consciente manifiesta su cualidad escénica. Ella es, como lo señala la cita, el títere o la actriz principal además de la directora general de lo que pareciera observar en el espejo. Este espejo pone en escena de una manera más tajante que los dos cuentos anteriores, dos escenarios y vidas paralelas que representan al personaje y a la autora, implícita y real, Angela Carter –al inicio de la historia también afirma que camina a través de la ciudad en la tercera persona del singular, “my own heroine” (p. 68). El cambio de persona gramatical, rasgo característico de los cuentos de Carter, en “Flesh and the Mirror” materializa dos tipos diferentes de voces narrativas que también se alimentan de la duplicidad del espejo.

En la habitación del encuentro fortuito con el hombre desconocido, la narradora presenta al espejo como objeto que aparece para continuar con el tema de la imagen especular, que es la otra de la mujer. En un primer momento, el espejo simplemente destila la esencia del amor furtivo, del abrazo accidental, pero después del acto amoroso el reflejo especular le devuelve la imagen de un *yo* nuevo, o tal vez ausente hasta el momento, del que ya no puede escapar:

Women and mirrors are in complicity with one another to evade the action I/she performs that she/I cannot watch, the action with which I break out of the mirror, with which I assume my appea-

¹⁰⁰ Aunque yo vivía allí, todo parecía muy lejos de mí. Era como si hubiese un cristal entre el mundo y yo. Sin embargo, podía verme perfectamente bien al otro lado del cristal. Allí estaba, caminando de arriba para abajo, comiendo, conversando, enamorada, indiferente, etc. Pero todo el tiempo estaba manejando los hilos de mi propia marioneta; era esta marioneta la que se movía al otro lado del espejo.

rance. But this mirror refused to conspire with me; it was like the first mirror I'd ever seen...I saw the flesh and the mirror but I could not come to terms with the sight (pp. 70-71).¹⁰¹

La reflexión de la narradora abre el espectro para incluir la difícil relación de las mujeres en general con el espejo como objeto. De esta relación ella no se puede excluir y es a través de la enunciación y oposición gramatical entre el *yo* y el *ella*, que el performance típicamente femenino se evidencia. Así, la narradora afirma que tenía el síndrome Bovary porque vivir nunca estaba a la altura de sus expectativas (p. 69). Desde un punto de vista de género, las experiencias vividas como mujer por la protagonista nunca son suficientes y en ese sentido su vida es insatisfactoria, casi trágica. En este contexto el espejo deja por una vez de ser el cómplice para revelar la realidad de uno solo de los mundos.

El espejo es el detonante de su crisis de identidad, que tiene elementos culturales, pues es la extranjera, y de género, no en vano el rol de infiel parece darse como respuesta femenina a la indiferencia del amado. La carne y el espejo del título y del fragmento anterior apuntan precisamente a esa juntura en donde la experiencia personal, la de raza y de género se encuentran, develando de modo literal el conflicto de la narradora y protagonista. Sin embargo, no se forja, como sí sucede en "The Bloody Chamber," una mirada y una conciencia perversa o pornográfica, a pesar de la naturaleza sexual y anónima de la relación y del énfasis sensual del título mismo. Esto sucede así porque los lectores no tienen acceso a la conciencia del amante (que en todo caso no tendría por qué ser perverso) y porque además la mujer que atisba los cuerpos desnudos en el espejo, se da cuenta de la desnudez de su conciencia y del fracaso de su acto performativo. Ryan-Satour resalta a partir de la idea de performatividad este conflicto o crisis de identidad que "Flesh and the Mirror" propone: "The narrating "I", the experiencing "I" and the performing "I" are thus confused as the text explicitly stages a reflection on authentic behaviour as a form of complex performance" (68). El texto funciona en varios niveles, en los que se entretienen la voz narrativa omnisciente, la primera persona y la de autora real, en

¹⁰¹ Las mujeres y los espejos están en complicidad para evadir la acción que yo/ella realiza, que ella/yo no puede ver, la acción con la que me escapo del espejo, con la que asumo mi apariencia. Pero este espejo rehusaba a conspirar conmigo; era como el primer espejo en el que me hubiese contemplado...Podía ver la carne y el espejo, pero no podía hacer las paces con la imagen.

un ir y venir reflexivo entre un lado y otro del espejo, que contribuye a la complejidad del acto performativo de la historia contada. Este acto performativo se desploma al final, confrontando a la narradora con su conciencia despojada de los artilugios del amor y del deseo.

Finalmente, la mujer se encuentra con su amado. Después de pelear y reconciliarse, ella entiende que la relación se ha terminado, pero también la identidad que hasta ese momento había tenido se empieza a deshacer. Es notable que el rostro del hombre amado es una imagen que se desmorona y, en últimas, se devela como su propio reflejo:

[His face] had seemed, in some way, to correspond to my idea of my own face...His image was already present somewhere in my head and I was seeking to discover it in actuality...I created him solely in relation to myself, like a work of romantic art, an object corresponding to the ghost inside me (p. 72).¹⁰²

El derrumbamiento del performance de la narradora propicia el hallazgo ya no solo de su identidad en crisis, es decir la otra de la otra que ella procura ser, sino que también bosqueja la realidad inescrutable de ese otro al que supuestamente amaba en su diferencia. Esta proyección propia en una persona diferente es un hecho reconocido por la psicología y el psicoanálisis. Incluso, el fragmento anterior manifestaría el narcisismo, un aspecto simultáneo y posterior al estadio del espejo, cuyas bases se asientan cuando el infante se identifica con el ego idealizado en el espejo (Kearney, 1998, p. 259). No estoy sugiriendo que el personaje de la mujer, y por extensión la voz autobiográfica Ángela Carter, sea un caso típico de narcisismo, pues es claro que el personaje literario no es un mero ejemplo de patología clínica. Me interesa, en cambio, recordar que en el estadio del espejo, como fue estudiado por Lacan, hay un reflejo especular de un yo idealizado. Este yo idealizado también constituiría una suerte de “des-reconocimiento” dentro de la trama *lacaniana*, como se explicaba al principio del capítulo. En el cuento, la protagonista en tanto otra de ella misma, trata de cumplir con deseos y maquinaciones que son propias y ajenas. Deseos incluso que ella proyectó en el otro porque actuaba para darle gusto a una persona que no necesaria-

¹⁰² Su rostro, había parecido, de alguna manera, corresponder a la idea de mi propio rostro... Su imagen ya estaba presente en algún lado de mi cabeza y yo buscaba descubrirla en la realidad... Lo creé solamente en relación conmigo misma, como una obra de arte romántica, un objeto correspondiente al fantasma dentro mío.

mente la estaba objetivando de un modo particular o claro –como sí sucede en “The Bloody Chamber”. A partir del fugaz encuentro con el desconocido y luego con su amado, en “Flesh and the Mirror” se narra el desplome de la idealización de la identidad propia y en esa medida se provoca la comprensión de hasta qué punto también había entablado una idealización y un “des-reconocimiento” de ella misma y también del otro.

Los tres relatos examinados convierten en personajes al espejo y sus reflejos. Aquel se presenta como un objeto tangible que, en tanto mecanismo literal y metafórico, elabora miradas propias y ajenas. Los espejos de las tres narraciones presentan modos diferentes de posar la mirada en uno mismo y en el otro: en “The Bloody Chamber” la narradora se descubre como objeto perverso y pornográfico para el otro y como sujeto sexual para ella misma. La afirmación como ser humano y como mujer da paso al surgimiento del otro en el espejo en “Wolf-Alice.” En el último texto, el reflejo del espejo se presenta como un mundo alternativo que otorga una libertad aparente porque también implica una actuación, pero el espejo también tiene la propiedad de desenmascarar al performante. En “Flesh and the Mirror” el hombre asume un rol secundario, aunque al inicio parezca estar al centro de la historia; no obstante, la protagonista descifra, en parte gracias al reflejo especular, que en su búsqueda personal había reducido al ser amado a una imagen suya. Tanto en el primero como en el último relato, el hombre devuelve una imagen particular que revela solo parcialmente quiénes son ellas.

Igualmente, el espejo en los tres cuentos presenta reflejos que están atravesados por la sexualidad de las tres mujeres. En el primero la sexualidad destella visos perversos; en el caso de Alice se trata de una sexualidad en ciernes y esperanzadora; en el tercero, el sexo reflejado propicia la introspección de la narradora. En esa medida, la concepción, la perpetuación o la fractura de la identidad están marcadas por el reconocimiento corporal en el espejo. En conclusión, la conciencia imaginante de las tres protagonistas se potencia por el reflejo especular de los espejos físicos o metafóricos. La imagen especular se suma así al grupo de imágenes mentales. En ese sentido, la imagen especular contribuye en los tres cuentos a la construcción de una conciencia imaginante que se imagina de una forma particular, a veces afirmando la realidad circundante y otras, negándola.

Referencias bibliográficas

- Bacchilega, C. (1997). *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: Pennsylvania UP.
- Billig, M. (2006). Lacan's Misuse of Psychology: Evidence, Rhetoric and The Mirror Stage. *Theory, Culture and Society* 23 (4), 1-26.
- Carter, A. (1996). *Burning Your Boats*. London: Vintage.
- . (1997). My Maugham Award. *Shaking a Leg* (pp. 20-204). New York: Penguin Books.
- . (1978). *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon Books.
- Gilbert, S y Gubar S. (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP.
- Johnston, A. (2013). Jacques Lacan. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta.
- Kearney, R. (1998). *Poetics of Imagining. Modern to Post-modern*. New York: Fordham.
- Lacan, J. (1981). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York: W.W. Norton and Company.
- . (2002). The Mirror Stage. *Selected Works. Ecrits. A Selection*. New York: Norton.
- Melchior-Bonnet, S. (2001). *The Mirror. A History*. New York: Routledge.
- Ryan-Sautour, M. (2007). Autobiographical Estrangement in Angela Carter's "A Souvenir of Japan", "The Smile of Winter" and "Flesh and the Mirror". *Études britanniques contemporaines: revue de la société d'études anglaises contemporaines* (32), 57-76.
- Sartre, J. (1986). *L'imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard.
- Schanoes, V. (2009). Book as Mirror, Mirror as Book: The Significance of the Looking-Glass in Contemporary Revisions of Fairy Tales. *Journal of the Fantastic in the Arts* (20.1), 5-23.
- Sheets, R. (1998). Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter's "The Bloody Chamber". *Critical Essays on Angela Carter*. New York: G.K. Hall and Co., 96-118.

Capítulo 19. De madres y otros monstruos: La madre monstruosa en las leyendas folclóricas *La Llorona*, *La Tule Vieja* y la película *The Babadook*

SOFÍA CONEJO ALVARADO

NICOLE GARCÍA DÍAZ

VALERIA IRAHETA CHÁVEZ

CELENIA MASÍS CHACÓN

RODRIGO SÁNCHEZ RENDEROS

GABRIEL SIBAJA BRENES

1. Introducción

La madre monstruosa es un tema recurrente a lo largo de la tradición occidental. Esta se ha manifestado desde los mitos orales, como las leyendas, hasta realizaciones artísticas actuales, como el cine. Sin embargo, analizar en conjunto dichas manifestaciones sobre este tema no es frecuente. En este caso, el corpus a comparar es *La Llorona* y *La Tule Vieja*, ambas leyendas, y el filme *The Babadook*, estrenado en 2014.

El objetivo del presente estudio es analizar la construcción del personaje de la madre monstruosa en el corpus. Para ello, se establecen dos objetivos específicos: identificar la configuración temática de la madre monstruosa en los textos seleccionados y proponer un análisis desde dos motivos eje de esta madre: madre pérfida y madre asesina.

Al hacer un repaso del material bibliográfico accesible a través de las bases de datos académicas, se concluye que los textos escogidos han sido nada trabajados, como el caso de *La Tule Vieja*, o poco trabajados como *La Llorona* y *The Babadook*. *La Llorona* ha sido es-

tudiada por ser conocida fuera de las fronteras costarricenses; por ejemplo, Melchor (2007) y Rodríguez y Verduzco (2009). En cuanto a *The Babadook*, se ha trabajado en medios más informales como blogs o reseñas.

En el caso de *The Babadook* (2014), existen investigaciones que se dedican a analizar dos figuras de forma independiente: la madre y el monstruo. Por una parte, Castillo (2014) aborda a la madre desde hipótesis patológicas mentales, mientras que Diamantino y Teresa (2015) estudian el monstruo como un ser sobrenatural. El presente trabajo, en cambio, pretende hacer un acercamiento que estudie al monstruo como un desdoblamiento de la madre. En ese sentido, las leyendas con las que se piensa comparar representan, a su vez, madres que también pueden catalogarse como monstruosas, debido a su actuar.

Ahora bien, Bruenig (2015) considera aspectos sociales para analizar las conductas y características de las madres y determinar si se ajustan o no a ciertos modelos culturales. A partir de esto señala los prejuicios que otros personajes tienen hacia Amelia, la madre y personaje principal. Castillo (2014) relaciona al monstruo con depresión maternal y con una fuerza invisible que la madre evita a toda costa.

Bitoun (2016) describe el caso de Amelia como una madre *disfuncional*. En el cine, una protagonista con valores maternos alterados se ha convertido en un nuevo subgénero: el de la *mala madre*. La madre que debería ser en principio dulce y cariñosa, se vuelve una amenaza para sus propios hijos y fracasa en su rol de protectora.

Finalmente, Diamantino y Teresa (2015) se aproximan desde la figura de Mister Babadook como un ente adoctrinador asustador de niños (p. 112). Los autores concluyen que la “monstruosidad no es más que un reflejo de los conflictos humanos” (p. 114), pues consideran la dualidad del ser humano, ya que en Amelia coexisten dos lados, “bueno y malo”, que podrían llevarla a dañar a su hijo. En ese sentido, si bien este estudio aborda las tres temáticas que interesan al trabajo, realmente no logran unificarlas o no establecen relaciones claras entre ellas.

Resalta en cada artículo la contraposición entre Amelia, como el personaje opuesto, al Babadook. Gracias a la revisión de los antecedentes, se puede reafirmar la novedad que se pretende al realizar el análisis de esta investigación, en el que la madre *es* el monstruo

2. Configuración temática de la madre monstruosa

Este trabajo se apoya en tres acercamientos teóricos para cumplir los objetivos propuestos: la tematología, las teorías de género y lo monstruoso; con el fin de comparar las madres según las características halladas.

La tematología propone, en primer lugar, identificar un tema que agrupe a las leyendas y a la película para luego realizar una comparación entre ellas. Este sería, en este caso, la madre monstruosa. Además, en concordancia con Gil-Albarellos (2003), la universalidad del tema es más tangible considerando que las leyendas son de origen americano mientras que *The Babadook* es de origen australiano. Según Pimentel (1993), al ser el tema la materia prima de un análisis de este tipo, los demás elementos tendrían que girar en torno a “madre monstruosa”. De este modo, la Llorona, la Tule Vieja y Amelia serán, de alguna forma y con sus diferencias, manifestaciones de este tópico.

Asimismo, la tematología propone identificar el argumento (Gil-Albarellos, 2003; Pimentel, 1993). Este agrupa las acciones principales en una “exposición breve” de lo que sucede en las obras (Gil-Albarellos, 2003, p. 242). A partir del nivel de especificidad, los textos podrían tener argumentos semejantes o diferentes. Se propone, entonces, que el argumento aplicable a todo el corpus sería una madre que reniega de su hijo comete actos en su contra, los cuales la llevan a experimentar remordimiento, culpa y encuentros con la muerte.

De forma más específica, las tres obras poseen argumentos más diferenciados. En *La Tule Vieja* una mujer, rechazada por su condición de madre soltera, es aborrecida por su comunidad, haciéndola sentir desprecio por su hijo. Se niega a alimentarlo, este muere y ella pierde la razón. Como consecuencia, su fantasma deambula eternamente con pechos listos para amamantar. En *La Llorona* una mujer, despechada por la ausencia del hombre que ama, ahoga a su hijo en un río. Al percatarse de su acto, siente remordimiento y, con lamentos desgarradores, lo busca eternamente a la vera de los ríos. En *The Babadook* una mujer, que enviuda el día de su parto se encuentra frustrada en muchos aspectos de su vida al criar sola a su hijo. Su depresión se manifiesta en un personaje terrorífico que estuvo a punto de acabar con ella y su hijo, hasta que logra controlar sus emociones negativas.

En síntesis, los elementos del corpus pueden caracterizarse de manera tal que se aprecian acciones similares a pesar de que sus desenlaces difieren. Lo anterior porque las obras folclóricas tienen un desenlace fatal, un castigo eterno, luego de que se cometen los filicidios; sin embargo, existe un punto de giro en el texto fílmico que permite a la madre monstruo alcanzar la redención antes de acabar con la vida de su hijo.

El tercer concepto es el motivo, que suele “referirse a situaciones, es decir, concepciones, sentimientos y comportamientos humanos que ocasionan acciones de uno o varios individuos” (Gil-Albarellos, 2003, p. 249). Corresponde a una posible justificación a las acciones de los personajes, intenta explicar por qué los personajes actuaron de cierta manera asociando elementos de la trama. Si bien en los tres textos los motivos no son los mismos, se podría plantear uno general: a las tres mujeres se les forzó a cumplir con el rol de una madre ejemplar. Ellas, sintiendo que habían fracasado, proceden a desahogar sus frustraciones en ellas mismas y en sus hijos: *La Llorona* y *La Tule Vieja* los asesinan y Amelia, a través del *Babadook*, atenta contra su vida y la de Samuel (hijo). Las tres mujeres carecen del afecto y del apoyo de una figura masculina (pareja y padre de los niños).

El rasgo, como atributo vocacional, y la imagen, como unidad visual, son los elementos que para Gil-Albarellos pueden ser más minuciosos, pero que deben estar siempre en relación con los otros aspectos tematólogicos, ya que por sí solos carecerían de significado (2003). Son los rasgos físicos del personaje que contribuyen a dar más detalle a su caracterización. La descripción del personaje da paso a que se construyan aspectos de tipo monstruoso, que se analizarán en el siguiente apartado.

En las leyendas donde la transformación de la madre es más radical, pues el cambio implica una conversión de humano a un espíritu o fantasma que espanta a la gente. La Llorona y la Tule Vieja deambulan con un aspecto fantasmagórico y desesperado, apareciéndose a las personas. En la película, el aspecto físico de Amelia se va deteriorando mientras el *Babadook* está más inmerso en sus vidas. Tiene una apariencia descuidada: despeinada y pálida. El análisis tematólogico se puede concluir haciendo alusión al tema-valor propuesto por Pimentel (1993). Estas son configuraciones abstractas que darán forma a los personajes mediante la “madre monstruosa”, corresponden a aspectos que comparten un mismo campo semántico. El tema-valor definirá no solo al personaje en sí, sino que aquellos

atributos que este posea también se pueden entender como lo que no es. Para explicar esta idea, se puede tener presente a la única “madre buena” que aparece en el corpus, advertida por Bruenig (2015): la hermana de Amelia. Ella es una mujer vista como ejemplar: con su vida en orden, de clase social elevada, vestimenta lujosa y una hija con conducta envidiable.

Entre los temas-valor se encuentran la negligencia y el acto de evitar el maternazgo, aludido por Schwarz (2009) y Ávila (2004), y las conductas-acciones que las convierten en ese modelo de “lo que no debe hacerse”, que luego permitirán calificarlas de monstruo, aspecto que se ampliará más adelante. Otro tema-valor es la soledad, rodeado de otras nociones semánticas como el abandono de la figura masculina/paterna. En los relatos folclóricos, la soledad se vive no solo después de ser castigadas con una vida eterna penando, sino desde el momento en que se vieron despreciadas por su familia y comunidad. En el caso de Amelia, ella vive la soledad aun rodeada de personas interesadas en ella, pues se ha consagrado tanto a su niño que se impidió socializar.

3. La madre pérfida y la madre asesina

Se partió del concepto de “sexo” como categoría normativa y reguladora al que alude Judith Butler (2002). El sexo como ideal, regula y materializa por medio de prácticas que se normativizan a través de un ejercicio forzado. Así pues, la maternidad ha sido una de esas prácticas reguladas que según Schwarz (2009) ha sido “idealizada” (s.p.). Se considera que la maternidad constituye el propósito último de la mujer, así como el único medio para conseguir la realización personal. Igualmente, se ha establecido el paralelismo “mujer = madre” desde tiempos inmemoriales (Ávila, 2004, p. 61); aunado a esto, llama la atención la diferencia que se ha propuesto entre los términos maternidad y maternazgo (Schwarz, 2009; Ávila, 2004), siendo esta que: “la «maternidad», que refiere a la gestación, el parto y la lactancia y el «maternazgo», que refiere a la responsabilidad emocional, la crianza y el cuidado de los hijos. La maternidad es una experiencia distintiva de las mujeres, en cambio, el maternazgo no tiene que serlo necesariamente (Schwarz, 2009, s.p.).

Palomar (2007) menciona que esta imagen de la madre contribuye a la creación de estereotipos y expectativas de ella, por lo que es normal que al definir un modelo de madre “buena” aparezca su con-

trario: la “mala”, quien incumple ese contrato y es calificada como “desnaturalizada” (p. 314): viola su naturaleza maternal. Sobre la madre asesina, Palomar señala que el filicidio no solo significa el asesinato del hijo, sino también la muerte de esa mujer como madre, que inmediatamente pasa a ser malvada o monstruosa.

El aspecto monstruoso se aborda según fue definido por Foucault en *Los anormales* (2007), las nociones de la relación del monstruo con la ley (social o natural) y el control sobre los cuerpos y la sexualidad ejercido a través de esta etiqueta de monstruoso. La madre monstruosa existe en tanto que se reconoce un quiebre con la ley establecida: la imagen perfecta de madre a la que se refieren los autores mencionados anteriormente. El monstruo también incumple una ley moral y lo enfrenta a la criminalidad realizada o potencial; a este, Foucault lo llamó “monstruo moral”.

Por último, se consideró el control corporal y sexual ejercido a través de la etiqueta de lo monstruoso. Incluso el autor propone un monstruo que revela hasta qué punto existe este control: el masturbador (p. 64). Todo lo expuesto funciona para explicar una propuesta básica que Foucault plantea: “la noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica” (p. 61). Todos los seres monstruosos son así porque fueron marcados como tales por su infracción a ciertas leyes; naturales, con su mera existencia, o sociales, por su criminalidad.

Con esta base, se proponen los dos ejes en los que se pueden descomponer el tópico de la madre monstruosa: la pérfida y la asesina. Las madres monstruo de este estudio pueden ser tanto pérfidas como asesinas, o solo presentar un aspecto de estos.

Respecto a la madre pérfida, se eligió este término porque, según el DRAE, un individuo pérfido es aquel que es “desleal, infiel, traidor, que falta a la fe que debe”. Así, se insiste en la consideración de Ávila (2004) de que la mujer tiene un “deber” natural, eterno e ineludible al convertirse en madre: faltar a este puede considerarse una violación “indecente” (p. 63). Por lo tanto, una madre pérfida es aquella que, por motivos considerados egoístas, elude las responsabilidades del maternazgo de forma voluntaria.

En esta categoría pueden agruparse las tres madres del corpus. La Tule Vieja solía ser una muchacha que se embarazó a corta edad. Al iniciar temprano su vida sexual, muchas de sus actividades quedan truncadas tras su embarazo, por ello deja de amamantar a su niño hasta que este muere de inanición. En la leyenda compilada se cuen-

ta que la imposibilidad de trabajar, junto con los castigos propinados por sus padres, es lo que la motiva a actuar de forma desnaturalizada, pues una de las funciones principales de una madre es nutrir a su hijo. De modo que esta mujer es pérfida al traicionar su naturaleza.

El caso de la Llorona es similar al anterior, la diferencia radica en las causas por las que decide declinar su maternidad. Ella está descrita como un ejemplo de castidad y belleza, requisitos que por lo general cumple una futura buena madre. La mujer arroja al río a su hijo con el temor de que su futuro marido se entere de su infidelidad y no se case con ella, por lo que se niega a ejercer su maternidad para poder aparentar “pureza” frente a su prometido. Así, la ruptura con su deber maternal es darle prioridad a su pareja.

En cuanto a Amelia como madre la posición es ambigua, es buena y mala (Diamantino y Teresa, 2015). Para clasificarla como pérfida y asesina se debe considerar su situación como madre soltera. A diferencia de las otras madres analizadas, ella sí asume, en algún momento, de manera tradicional el maternazgo: trabaja para mantener a su hijo y cuida de él. La violación de la maternidad se manifiesta en el Babadook y los deseos que se despiertan en ella, antes reprimidos, conforme este ser va tomando poder sobre ella. Amelia es una mujer frustrada sexual y laboralmente, atormentada por la muerte de su esposo, quien fallece el día del nacimiento de su hijo; en la película el resentimiento que guarda contra Samuel es implícito hasta que el Babadook la “posee”: “You little pig [...] You don’t know how many times I wished it was you, not him, that died” (2014).

Junto a esto, la perfidia de Amelia también puede observarse en una escena en la que ella se masturba. Es perfidia porque una madre, en la concepción normativa, debería renunciar incluso a sus deseos sexuales. Por ello, cuando Amelia agrede verbalmente a Samuel por interrumpirla mientras se masturbaba muestra un caso del “monstruo masturbador” (Foucault, 2007, p. 64), aquel que se ocupa solo de su placer. Otra muestra de perfidia se evidencia cuando Samuel le dice a su madre que tiene hambre y ella, mostrando indicios de que el monstruo la domina, le responde: “Why don’t you eat shit?” (*The Babadook*, 2014). Aquí se puede establecer un paralelismo con el caso de la Tule Vieja, quien se rebela contra la imposición del maternazgo al negar alimento.

Ahora bien, para ocuparse de la madre asesina es importante recordar el vínculo que Foucault (2007) establece entre la monstruosidad y la criminalidad (p. 83). El asesinato que cometen, o que tienen

el potencial de cometer en el caso de Amelia, viene a ser criminal y monstruoso por partida doble: no solo representa un crimen legal, sino que también es un crimen contra la naturaleza del maternazgo impuesto a la madre (Schwarz, 2009, s.p.).

En este aspecto surge una diferencia marcada entre las protagonistas de las leyendas y Amelia, ya que tanto la Tule Vieja como la Llorona asesinaron realmente a sus hijos, mientras que el filicidio de Amelia solo ocurre en el libro de Mr. Babadook, elemento de la película que anuncia lo que va a suceder, y nunca en la realidad. Esto aparta a Amelia de las madres asesinas de las leyendas y la hace, si se quiere, menos monstruosa que estas.

En este punto, es importante rescatar lo propuesto por Palomar (2007) respecto a lo que ocurre con la mujer una vez se convierte en madre. Cuando esto ocurre hay una disolución del individuo, la mujer deja de ser tal y pasa a ser juzgada únicamente en los campos de la maternidad. Palomar también da una lista de los actos que la convierten en “mala madre” entre los que destacan tres que se pueden ligar directamente a la madre asesina: “abuso”, “descuido” y “homicidio” (p. 316). Amelia comete abuso contra su hijo Samuel cuando el monstruoso Babadook es quien actúa a través de ella, pero logra contener estos actos antes de transformarse en asesina. La Llorona, por otro lado, sí comete el homicidio y la Tule Vieja llega a un grado de descuido tal que termina en homicidio.

Otro aspecto de la teoría de Palomar (2007) es que el filicidio no representa el asesinato únicamente de los hijos, sino también de estas mujeres como madres, que pasan a ser monstruosas, como ya se mencionó. En el caso de las leyendas, la Tule Vieja y la Llorona como castigo son transformadas en monstruos sobrenaturales. Se puede interpretar en este acto una expresión extrema de lo propuesto por la autora. Estas mujeres, al convertirse en madres, se ven desposeídas de su calidad de individuos y, una vez cometido el filicidio, también se ven privadas de su posición de madre, lo que deja para ellas una única opción: la de ser transformadas en monstruos que deben procurar, inútilmente, recuperar su maternazgo para recuperar su humanidad, de ahí la desesperada búsqueda de la Llorona por su hijo y la aparente insistencia de la Tule Vieja de amamantar.

En conclusión, tanto la madre pérfida como la asesina, como dos caras de una misma moneda, comparten el hecho de estar abandonadas social, emocional y afectivamente; como lo proponían Canepo (2015) y Palomar (2007). Por lo que la acción de volcar su ira y re-

sentimientos sobre sus hijos constituye no solo un acto de violación de la ley natural, sino también un acto de desahogo que las marcará como monstruosas.

4. Madres monstruosas

La comparación se basa en los ejes presentados en la sección anterior. En cuanto a las similitudes se evidencia que las madres del corpus sobrellevan la maternidad sin una red de apoyo, no se presenta un círculo cercano de familiares o amigos que acompañen a estas mujeres. En el caso de las leyendas esto se evidencia en la Tule Vieja, cuando de sus padres no recibe más que regaños y castigos. Asimismo, en la película, la hermana de Amelia, quien en un principio se muestra cercana, se va alejando de ella y Samuel, mostrando desprecio por ambos. A su vez, el aparato escolar en un pretendido intento de “ayudar” a Samuel propone a su madre separarlo de sus compañeros, a lo cual ella replica que terminaría marginándolo. En cuanto al compañero de trabajo de Amelia, en principio él se muestra colaborador, tal vez en parte porque desea salir con ella; sin embargo, pareciera que su papel -al menos es una posible lectura- es el de evidenciar la carencia de la actividad sexual de Amelia. Lo anterior permite plantear dos similitudes más entre las mujeres: el rechazo de los seres queridos es un reflejo de la sociedad que las separa por el quebranto de la ley y la ausencia propiamente de una figura masculina que las acompañe.

En lo que respecta al primer planteamiento, la distancia de las personas que rodean a las madres es la primera manifestación del rechazo social por ese ser que, en algún sentido, consideran anormal, entendido esto como aquel individuo que por su inadaptación infringe la ley moral y que dirige a la criminalidad. En el caso de la Llorona le es infiel a su prometido y quien delata esa falta es el hijo. La falta de la Tule Vieja también tiene que ver con una relación sexual penalizable: prematura y extramarital. Entonces, a las madres de las leyendas se les margina por su incumplimiento de la ley moral.

Por su parte, Amelia es rechazada por la inadaptación que ella vive debido a la ausencia de su marido: el tiempo de duelo supera los seis años. Puesto que la represión emocional ha excedido un tiempo prudencial, Amelia sufre un desorden psicológico que provoca un desdoblamiento tal de su personalidad que atenta contra la vida de los seres que dependen de ella. Como consecuencia, agentes del

servicio social llegan a visitarla para vigilar y controlar su comportamiento para prevenir daños a Samuel. Es decir, las instituciones sociales se encargan de eliminar aquellos comportamientos anormales que atenten contra la ley moral y legal.

Por otro lado, rescatando lo que Palomar (2007) propone, la ausencia de una figura masculina, que cumpla un rol de pareja y padre, activa a la madre pérfida y potencia a la posible madre asesina en los tres casos. Las tres madres actúan con perversidad a causa de la falta de apoyo sentimental, social ni económico de un cónyuge. En el caso de Amelia, su perversidad se ve atenuada por la intromisión del Babadook, quien da la impresión de poseerla y que por ello, Amelia no actúa bajo su voluntad. Sin embargo, la lectura que se hace en este trabajo, propone al Babadook como el doble monstruoso de Amelia.

Esta lucha interna de Amelia, entre la madre que protege a su hijo y la que lo desea matar, establece la primera diferencia entre ella y las madres de las leyendas, ya que estas no muestran en ningún momento un deseo de proteger a sus hijos y, por lo tanto, tampoco revelan un conflicto interno previo al asesinato. Sin embargo, la Llorona y la Tule Vieja sí muestran un conflicto en el momento posterior a la muerte cuando convirtiéndose en monstruos morales se arrepienten y desean recuperar su humanidad.

En relación con el conflicto interno que se gesta por el vínculo -o no- entre madre hijo, se evidencia otra contraposición, la cantidad de tiempo que ellas conviven con sus hijos manifiesta un conflicto entre una madre “buena” y una “mala”, que puede ser determinante para cometer el asesinato. Por ejemplo, Amelia ha cohabitado con Samuel durante seis años, ha logrado que su hijo, en cierta medida, crezca sano y tenga una educación, es decir Amelia ha intentado cumplir como una madre cuidadora. En cambio, las protagonistas de las leyendas no muestran ningún interés por dedicar tiempo de calidad con sus descendientes; más bien, proceden a quitarles la vida a edades muy tempranas.

Finalmente, la mayor diferencia entre las madres radica en que las madres de las leyendas concretan el acto de asesinar a sus descendientes y Amelia no. La primera, ejecuta a su hijo como método para ocultar su error; la segunda, le proporciona a su vástago una muerte más lenta al dejarlo fallecer de hambre. En cambio, Amelia logra retener sus deseos reprimidos y no mata a Samuel, aunque se encuentra a punto de hacerlo en varias ocasiones.

5. Conclusiones

En el caso del corpus seleccionado es posible ver un mismo tipo de monstruosidad que consiste en la violación de ese rol ideal e ineludible de ejercer la maternidad. Las leyendas muestran unas madres condenadas al estigma social y a un castigo eterno por haber asesinado a sus hijos. Por el lado de Amelia se observa una mujer de la actualidad lidiando contra las presiones de ser una madre viuda y con clara disconformidad con el rol que debe desempeñar, así como las pulsiones asesinas que desarrolla contra su hijo.

Esta diferencia entre los finales de los personajes puede interpretarse como una consecuencia de los diferentes propósitos de los relatos. Podría pensarse que la finalidad de *The Babadook* es presentar a un personaje bajo presiones sociales por cumplir con el rol de madre soltera al que se ha visto obligada por sus circunstancias. La película procura explorar la psicología de los personajes y de retratar como las imposiciones de la sociedad pueden llevar a una mujer a lo monstruoso. En contraste, la propuesta de las leyendas puede interpretarse como una “advertencia” hacia las conductas que convierten a estas mujeres en monstruos: el abandono y la negligencia de los hijos. Se puede concluir que en los propósitos extraliterarios se encuentra, al menos parcialmente, la razón por la cual en las leyendas las madres son monstruosas en el sentido más literal, mientras que la película permite a Amelia una mayor libertad para reclamar su maternidad y maternazgo.

Referencias bibliográficas

- Ávila, Y. (2004). Las mujeres frente a los espejos de la maternidad. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, (20), 55-100. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88402004>
- Bruenig, E. (2015). Keeping Up with the Babadooks. *The Baffler* (27). Recuperado de <https://thebaffler.com/odds-and-ends/babadooks>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona: Paidós.
- Canepa, L. (2015). Senhor Babadook, Vincent e o horror materno: intertextos. *Rumores* 9 (17), 117-137. doi: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2015.90087
- Castillo, M. (31 de diciembre, 2014). The Horrors of Motherhood creep through “The Babadook”. *Bitch Magazine*. Recuperado de <https://www.bitchmedia.org/post/the-horrors-of-motherhood-creep-through-the-babadook>
- Ceyton, J. y Moliere, K. (productores) y Kente, J. (directora). (2014). *The Babadook* [Cinta cinematográfica]. AUS.: Causeway Films.

- Diamantino, J. F. y Teresa, C. M. (2015). *The Babadook* de Jennifer Kent: La dualidad del ser humano y la escenificación del monstruo. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* 3 (2), 107-115. doi: 10.5565/rev/brumal.254
- Elfassy, R. (8 de junio, 2015). *Maternal Horror Films: Understanding the "Dysfunctional" Mother*. [Blog post]. The Artifice. Recuperado de <https://the-artifice.com/maternal-horror-films-dysfunctional-mother/>
- Foucault, M. (2007). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)* (4° ed.). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Gil-Albarellos, S. (2003). Literatura comparada y tematología: aproximación teórica. *Exemplaria*, 7, 239-259. Recuperado de <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1843/b15205575.pdf?sequence=1>
- Maris, S., y Verduzco, G. (2009). *La Llorona: Análisis literario-simbólico*. Ponencia presentada en el *Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción: Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, 306-318.
- Melchor, C. (2007). La Llorona, la Malinche y la mujer chicana de hoy. Cuando ceda el llanto. *Acciones e Investigaciones Sociales* (24), 151-172.
- Palomar, C. (2007). Los entretelones de la maternidad. A la luz de las mujeres filicidas. *Estudios Sociológicos* 25 (74), 309-340.
- Pimentel, L. A. (1993). Tematología y transtextualidad. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 41 (1), 215-229. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40299217>
- Real Academia Española. (2017). Pérfido. En *Diccionario de la lengua española* (24.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=p%C3%A9rfido>
- Robe, S. L. (1949). By-products of a Study of Panamanian Folk Speech. *Hispania* 32 (4), 485-488. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/pdf/334409.pdf?refreqid=search:f5b7bc5b4462010e6df8f88db6635546>
- Schwarz, P. (2009). *Pensar la maternidad como desafío teórico, histórico y político. Un análisis de las conceptualizaciones de la teoría de género sobre la maternidad*. Ponencia presentada en el *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires. Recuperado de <http://www.aacademica.org/000-062/886>
- Zeledón, E. (comp.). (1988). *Leyendas costarricenses*. Heredia: EUNA.

Capítulo 20. Vientres ancestrales: La maternidad indígena en “Kupalme Iñché” e *Ixcanul*

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ BERMÚDEZ

1. Horizonte de lectura

En diálogo con la tradición de la crítica literaria de género, en ocasiones las teorías feministas han abordado el tema de la maternidad como intento de visualizar una imposición cultural. Sin embargo, en los estudios literarios orientados a las producciones de culturas sometidas a procesos de colonización, la necesidad de repensarse desde lo local cual acto de lucha y resistencia vuelve necesario evitar homogeneizar dichas otredades¹⁰³.

En ese sentido, Arias (2016) habla de *textualidades* al referirse al texto como una construcción semiótica abierta a interpretaciones, es decir, como posibilidad de generar nuevos marcos conceptuales, metodológicos y epistemológicos para el posicionamiento estético e historiográfico de esas mismas textualidades por lo que, en consecuencia, en el ámbito de la investigación literaria de textos indígenas contemporáneos el lugar de enunciación occidentalista de la creación de categorías y conceptos limita el alcance de las herramientas teóricas pues “[...] la dirección de estos “fantasmas” del pasado [es] lo que las cosmovisiones indígenas rearticulan para que sus pueblos puedan reinscribirse en la modernidad” (2016, p. 12).

¹⁰³ Cabnal señala que: “se hace necesario compartir que existen pluralidad de cosmovisiones en los pueblos originarios, no hay una sola que homogenice la vida y las prácticas culturales, sino que hay hilos que conectan esta pluralidad como hilos fundantes, entre ellos, sus principios y valores sagrados, es decir su cosmogonía” (2010, p. 14).

Entonces, ante el problema de incompatibilidades y la producción de nuevos acercamientos a las textualidades indígenas contemporáneas, la noción de hermenéutica diatópica de Santos definida como “[...] un ejercicio de reciprocidad entre culturas que consiste en transformar las premisas de argumentación [...] de una cultura determinada en argumentos inteligibles y creíbles de otra cultura” (2005, p. 34) permitiría la confluencia de nuevos sentidos y con una óptica fundamentada en diferencias epistemológicas en nuevos contextos y que posibiliten una nueva inteligibilidad (de ahí su carácter diatópico). En este sentido, y volviendo al enfoque de este trabajo, la implicación directa de un sistema feminista ajeno al contexto kaqchiquel o mapuche traería incompatibilidades per se, mas desde una lectura diatópica podría construir nuevas aproximaciones con respecto a las nociones de maternidad representadas en esas producciones.

Por tanto, el uso del método comparativo, lejos de homologar la variedad indígena bajo una misma categorización y pasar por alto los contextos y espacios geográficos, intenta, en este caso, generar un nuevo aporte crítico en el ámbito de la literatura comparada. El estudio de los textos “Kupalme Iñché” (2014), de Maribel Mora Curriao, e *Ixcánul* (2015), de Jayro Bustamante, intenta analizar las representaciones de una maternidad que rehúye los tópicos e imágenes comunes a la vez que exalta la figura de la madre indígena (mapuche y kaqchiquel, respectivamente) como acto de lucha y resistencia a través de la voz poética y las representaciones de los personajes femeninos, en el nivel estructural-semántico, con ayuda de la lectura isotópica de Greimas (1976), para determinar cómo las maternidades representadas dialogan con los lineamientos teóricos del feminismo poscolonial/comunitario¹⁰⁴.

2. La maternidad como red temática

Algunos aportes teóricos de Greimas (1976) presentes en *Semántica estructural. Investigación metodológica* resultan funcionales para el

¹⁰⁴ Cabnal define el feminismo comunitario de la siguiente manera: “una recreación y creación de pensamiento político ideológico feminista y cosmogónico, que ha surgido para reinterpretar las realidades de la vida histórica y cotidiana de las mujeres indígenas [...] adentro de nuestra convivencia en la comunidad creada en la vida tradicional de los pueblos originarios, de manera crítica, radical, rebelde, y transgresora, con lo cual ha sido fundamental darle vida, desde el auto reconocimiento de pensadoras (2010, p. 12).

presente análisis temático en tanto la temática preponderante en un texto se configura gracias a una serie de unidades semióticas micro que forman un macro sentido. En el ejercicio metodológico de la *lectura isotópica* se deben identificar los senemas (unidades mínimas de significación textual) en los tres niveles de significación del discurso¹⁰⁵ al igual que categorías redundantes.

Greimas señala que “una isotopía simple sólo puede obtenerse por la supresión del discurso: no basta que los sememas sean despojados de sus núcleos figurativos; es necesario también que el discurso sea transformado en una manifestación discursiva, es decir, en un inventario de mensajes” (1976, pp. 212-213).

En ese sentido, en el poema “Kupalme Inché”¹⁰⁶ la estructura del texto permite dialogar con la teoría semiótica, pues presenta diversas capas o gradaciones que van desde lo más particular a algo macro o cosmogónico, en donde destaca la recurrencia del binomio abuela-madre, abuela-niña, abuela-abuela (senemas)¹⁰⁷. El poema inicia con un llamado a los ancestros, lo que en principio constituye un compromiso con el pasado. El texto juega con un doble sentido de las figuras donde puede ser leído un significado literal y otro figurado. La repetición de la palabra abuela teje la red temática del poema: la abuela es quien origina las cosas, la abuela, como aparece en los versos 2-8: “Mi abuela que era todo el universo / de sus cabellos colgaban las estrellas / y de sus sienes nacían todos los sueños. / Su abrazo era ese espacio ancho / de interminables jardines / su vientre luna llena / sus pechos manantiales”, es decir, el principio de la maternidad.

Los elementos figurativos de las imágenes de la abuela-madre, el vientre, los “pechos manantiales”, los “pezones abundancia”, “la placenta bendecida”, “los partos en tinieblas” o “la lengua madre” son figuras tradicionalmente ligadas a la maternidad. Sin embargo, si

¹⁰⁵ Nivel figurativo (1): el referente a significaciones concretas (objetos). Nivel temático (2): lo abstracciones que pueden ser inferidas a través de una propuesta de lectura. Nivel axiológico (3): la información revelada a través del nivel figurativo en tanto los valores expresados en el texto por el texto.

¹⁰⁶ Vocablo mapuche que introduce un programador de lectura, *kupalme*, es decir, linaje.

¹⁰⁷ Las reiteraciones (categorías isotópicas) sirven para la identificación de una serie de construcciones semánticas alrededor de la representación de dicha temática, en este caso, de la maternidad. Se parte de los elementos figurativos presentes en dirección de la interpretación de las abstracciones y la formación de categorías semánticas en función de una red temática.

se ahonda en el nivel temático, aquel del cual se extrae el significado a partir del nivel figurativo, se puede evidenciar el doble sentido referente a la abuela en singular pero con posibilidad también de inferir el sentido temático no solo en la maternidad como práctica y hecho natural, sino como la importancia que tiene el linaje producido por la intervención *divina* de la abuela, quien es más que un sujeto propiamente dicho, pues el hablante lírico la exalta como abuela del mundo y del pueblo mapuche: una abuela con una historia común de explotación y superación.

En este sentido, la lectura en el nivel axiológico termina de conformar el análisis isotópico final: los valores reflejados en el texto por el texto hablan de una visión de la maternidad como principio de conservación y prolongación de la estirpe, pues esa madre-abuela es la portadora de la “lengua madre”, quien la transmite a las siguientes generaciones. Prieto y Blanco (2015) señalan que desde el feminismo tradicional occidental la maternidad se define como un obstáculo impuesto que impide la realización de la mujer. Sin embargo, insisten que desde la marginalidad de la condición de la mujer indígena “la maternidad puede y es usada [...] por las mujeres como uno de los posibles escenarios de lucha y resistencia” (2015, p. 64).

En la segunda parte del poema, la abuela-niña (siempre madre) habla de las renunciadas de esa figura a una vida cómoda en los versos 94-102: “Lavó con lejía las manchas tenaces / en sábanas blancas / en casas ajenas / crió hijos / curtió cuero / cocinó / y planchó / por amor / por sustento” y que “cantó”. El plano figurativo presenta la narración personal de una mujer indígena que trabajó por el sustento de los suyos. A partir de la temática, el lector puede inferir la representación del rol trabajador de la madre mapuche objeto de la explotación; sin embargo, bajo la misma óptica de esta línea de análisis, el nivel axiológico, por otro lado, habla de una historia general del pueblo mapuche y de todas las madres indígenas que vivieron en las mismas condiciones, aquellas ancestras que debieron soportar el trabajo y explotación en fundos y haciendas o casas ajenas.

Bajo la misma ambivalencia, a partir de los senemas hasta los niveles macro, una lectura plausible de la maternidad representaría la experiencia singular de una mujer indígena mapuche también como experiencia colectiva de todas las madres mapuches. No obstante, en el segmento IV del poema aparece un elemento figurativo que da un giro para la lectura isotópica. La primera estrofa reza en los versos 131-135: “¡Ah! Mi abuela abuela / Perdida su lengua / cantó en len-

gua nueva / el kultrung calló / para escucharla”; estos versos generan claves de interpretación donde la figura materna se plantea como la madre de todos los mapuches, la misma madre de las madres, la cultura ancestral de este pueblo.

Por otro lado, en la representación filmica *Ixcanul* (2015) de Jayro Bustamante, los elementos figurativos presentan redundancias o categorías semánticas operativas per se. La primera escena del filme presenta a la madre vistiendo a María, la protagonista, para presentarla al hombre con quien va a comprometerse; en el nivel axiológico, el primer plano del rostro inexpresivo permite al lector identificar incompatibilidades frente a la valoración optimista y tradicional del matrimonio, anticipando el desarrollo del argumento y cumpliendo la función de marco que encierra al universo de ficción, pues dicha escena abre y cierra la totalidad de la película.

Lo siguiente, también dentro del plano de las categorías redundantes, incluye la analogía representada con los cerdos de la finca de la familia de María: el macho es llevado al corral de la hembra para que estos puedan reproducirse. Los animales no desean aparearse, por lo que las mujeres les dan de beber ron para estimularlos. Dicha escena es una segunda anticipación del argumento principal de la película, pues María, quien los observa de cerca, realizará las mismas acciones para tener relaciones sexuales con Pepe.

En este sentido, los nombres de los personajes (María y Pepe) no son arbitrarios: la relación de ambos y la onomástica presentan características intertextuales. En este caso, en el nivel axiológico la sexualidad y paternidad se transfiguran, pues María, a diferencia del personaje bíblico, desea aprovechar su concepción para alejarse de la comunidad y emigrar a Estados Unidos. Sin embargo, el texto genera una ruptura con la visión idealista del padre en vigor del abandono por parte de este y la consecuente necesidad de María de asumir la responsabilidad de ser madre y padre.

Además, la función catafórica del título remite directamente al plano de la espacialidad; no obstante, dicho elemento telúrico (el volcán) es también una representación de la maternidad en los niveles temático y axiológico. María, embarazada, afirma “sentirse como el volcán”, comparación que se verbaliza en uno de los segmentos redundantes del texto: dentro del temascal, donde la madre y la hija, desnudas, dialogan y plantean su participación con respecto a las decisiones por tomar frente al embarazo, todo en la conjunción de un espacio íntimo, oscuro y caliente, como un útero. La primera vez

la madre plantea métodos abortivos y la segunda vez, masajea e insta a la hija sobre su devenir.

3. Tejiendo la maternidad desde adentro

Al haber analizado las unidades semióticas de los textos, en función de proceder con un estudio contrastivo de las representaciones de las maternidades con los planteamientos feministas comunitarios y poscoloniales, la maternidad en “Kupalme Iñché” puede ser apreciada como una representación de un tipo de maternidad de trascendencia cósmica. Contrariamente a las interpretaciones de la maternidad como un obstáculo en la vida de las mujeres, el poema de Mora Curriao reivindica el rol materno en la conformación del pensamiento comunal. La abuela-madre, la abuela-niña y la abuela-abuela son todas representaciones de las vivencias de las mujeres mapuches obligadas a desplazarse: “(...) debimos ocultarnos en el monte de la palabra poética: maraña y espesura, delirio sin retorno, pérdida, palpito agónico, canto, corazón y aire” (§1). Sin embargo, frente al tono de tristeza, la omnipresente imagen de la madre mantiene vivos los legados, pues en este caso son madres las que continúan con la herencia de los pueblos en su rol de reproductoras. No obstante, la mujer como reproductora (tanto física como simbólica) genera ciertas tensiones, pues en *Ixcanul*, a María le es arrebatado el derecho de ser madre por parte del Ministerio de Salud, lo que obstaculiza la continuidad de la herencia simbólica por parte de la madre de la protagonista.

Por otro lado, de vuelta en “Kupalme Iñché”, la maternidad representada es un ejemplo de cómo esta puede ser un acto de lucha y resistencia frente a cualquier condición patriarcal determinista, como una prolongación del trabajo divino al ser parte de la reproducción de los saberes por los sujetos femeninos. La representación de la maternidad en “Kupalme Iñché” no ofrece un tono de victimización, sino de fortaleza sobre las mujeres que no solo engendran hijos sino que los alimentan y trabajan por ellos de manera que las imágenes sobre el cuerpo femenino y la fertilidad ponen de manifiesto la riqueza de las mitologías precolombinas, como lo expresado por Correa (2005), quien estudia la interpretación de la divinidad náhuatl Tlazolteótl, al representar la fuerza guerrera de las mujeres en la labor de parto, perspectiva de estudio acorde al interés de este trabajo, pues quiere evidenciar el ejercicio de la maternidad en el contexto

indígena como acto empoderador capaz de competir contra la valentía de los antiguos guerreros náhuatl.

Por otro lado, en un sentido similar a lo antes expresado, la maternidad puede adquirir un matiz transgresor dentro del texto: Paredes (2014), al igual que Cabnal (2010), señala que las madres se resisten a dejar desaparecer su linaje. Ambas teóricas coinciden en que el cuerpo es el primer campo de emancipación y lucha, en el nivel social y personal. En ese sentido, Paredes, por su parte y en vigor de las temáticas de los textos analizados, enumera varias formas de utilizar el cuerpo femenino como medio de lucha, entre los que destaca principalmente “[...] la libre maternidad” (2014, p. 102). Además, no hay que olvidar el valor de resistencia de una “sangre que no cesa” presente en el poema de Mora Curriao, pues mediante el recorrido por lo sagrado, el diálogo con las ancestras, como destacaba Cabnal, para evidenciar la supervivencia del pueblo mapuche, plantea una cosmogonía propia donde la mujer es el principio. Así pues, el feminismo comunitario planteado por Cabnal y Paredes podría entrar en diálogo con la voz poética revestida como refugio para el linaje (“he debido cobijarme en mi kupalme”): la experiencia representada que puede ser interpretada en una clave individual, pero también en una colectiva.

Finalmente, los aportes teóricos del feminismo comunitario y poscolonial, como manifestaciones de un feminismo diatópico, señalan la importancia del calor del cuerpo como primer frente de lucha, a partir de lo cual resulta plausible interpretar un vínculo entre el tránsito de la voz poética en “Kupalme Iñché” y los personajes femeninos de *Ixcanul*, en medio de la tensión y la ruptura de representaciones tradiciones y nuevas apropiaciones de la sexualidad como forma de resistencia: en el poema, cómo la maternidad y sexualidad interactúan cual forma de reproducción simbólica de los saberes y cosmovisiones indígenas para reinscribirse en la modernidad; en la película, cómo el despertar sexual desafía lo establecido por las tradiciones y condiciones de marginalidad donde las mujeres presagian el daño de una sociedad que las condena a vivir en la exclusión además de evidenciar la maternidad como resistencia frente a las imposiciones de un orden patriarcal y burocrático impositivo, de manera que, en el presente ejercicio de generar aproximaciones críticas a las textualidades indígenas contemporáneas sea necesario prestar especial atención y replantear características y categorías de análisis para otros textos provenientes de las voces indígenas.

Referencias bibliográficas

- Arias, A. (2016). *Recuperando las huellas perdidas. El surgimiento de narrativas indígenas contemporáneas en Abya Yala*. Guatemala: Editorial Cultura.
- Blanco, S., y Prieto, M. (2015). "Mujer indígena purépecha y maternidad. Un esbozo de subjetividad en resistencia". En: *Revista de Educación y Desarrollo* 34 (1), 63-73.
- Cabnal, L. (2010). "Feminismos diversos. Feminismo comunitario". España: ACSUR-Las Segovias. Recuperado de <https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf>
- Correa, M. (2005). "Pariendo como diosas, maternidad indígena. Un esbozo mitológico-histórico de la maternidad indígena". Colombia: Universidad San Buenaventura de Sede Cali. Recuperado de: http://vinculando.org/documentos/maternidad_indigena.html
- Greimas, A. (1976). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- Mora, M. (2014). En *Antología de mujeres mapuches*. Recuperado de: <https://issuu.com/bilbaopen/docs/antologia-de-mujeres-mapuches>
- Nofuentes, I., Peralta, M. Peredo, P., Tenembaum, E. (productores) y Bustamante, J. (director). (2015). *Ixcanul*. Guatemala: La Casa de Producción, Tu Vas Voir Productions.
- Paredes, J. (2012). "Hilando fino desde el feminismo comunitario". En: *El Rebozo, Zapateándole, Lente Flotante, En cortito que' s pa largo*, AliFern. México: AC.
- Santos, B. (2005). *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*. Madrid: Trotta.

Capítulo 2 I. El pensamiento feminista-decolonial en la poesía de Khédija Gadhoun y Fátima Galia

RONALD CAMPOS LÓPEZ

1. Hacia la poesía de Gadhoun y Galia

Sarria Cuevas (2010, 2015) define la literatura hispano-magrebí como aquella escrita por autores marroquíes, argelinos, tunecinos, saharauís, inclusive ecuatoguineanos y cameruneses, que tienen por lengua vernácula el español. Asimismo, aquel autor la considera una literatura mestiza y sincrética, ya que crea mundos, personajes y situaciones que cruzan fronteras. Además, la encuentra enraizada en la mediterraneidad y, por ello, en su criterio, dialoga con las literaturas de las otras orillas del Mare Nostrum. Igualmente, aquel señala como otros rasgos representativos de la literatura hispano-magrebí los vínculos con la oralitura, la musicalidad debida a la improvisación poética, el costumbrismo y la iconografía escénica propios de la región donde se desarrollan los textos, la moraleja como elemento didáctico, el carácter pícaro, la existencia de un personaje clave que permite establecer relaciones intresistémica con el mundo hispano, la síntesis o hibridación entre la perspectiva hispana y la temática árabe, al-Ándalus como patria poética, la sensualidad de Oriente; una identidad personal (a veces nacional), étnica y racial diferenciada; una poética de compromiso social, un trato particular de lo sexual y el amor, y la aportación de un vocabulario que enriquece el acervo español. Finalmente, siguiendo a Gilles Deleuze y Félix Guattari, y la tesis de Selena Nobile, Sarria Cuevas denomina la hispano-magrebí como una *literatura menor*: no una escrita en un idioma menor, sino la producida por una minoría dentro de una lengua mayor.

Concretamente en la poesía hispano-magrebí, dicho autor identifica una clara denuncia al concebir la reivindicación social como un posicionamiento estético, vital, ético y literario. Por eso, según él, esta poesía se desarrolla en tres líneas: 1) la denuncia de la emigración ilegal y sus consecuencias; 2) el choque intercultural e interétnico y sus consecuencias; 3) la filiación con la causa árabe.

Si bien en sus estudios se refiere grosso modo a las producciones poéticas de la tunecina Khédija Gadhoun y la saharauí Fátima Galia, Sarria Cuevas (2010, 2015) restringe su lectura a los parámetros que las líneas arriba señaladas le permiten. No obstante, más allá de estas, en los textos de ambas poetisas se observa claramente la manifestación de un pensamiento feminista-decolonial, sobre el cual la crítica no se ha referido hasta el momento. Podría decirse que en la producción poética de Gadhoun y Galia se presentan un afán decolonial y un feminismo aunados, de modo que se apuesta por una opción *otra* independiente de los estados y fuera de las identidades (sub)continentales. Así, desde la exterioridad de las jerarquías raciales, sexuales y heteronormativas, las hablantes líricas de sus poemas deconstruyen, decolonizan las categorías políticas de sexo y género femeninos de las mujeres asignadas como *musulmanas*.

Tanzali (2011) expone que la cuestión de las *mujeres musulmanas* ha acabado convirtiéndose en el símbolo de las relaciones violentas y paradójicas entre Occidente y el mundo musulmán, con respecto al lugar de la religión, la libertad de pensamiento, la laicidad y la relación entre los sexos. Esto ha llevado a que la *mujer musulmana* sea un palimpsesto en sí misma, porque en ella la imagen de la mujer con el cabello cubierto por un velo poco a poco sustituye, hasta hacerla desaparecer, la imagen de las mujeres con el cabello al viento; esas mujeres, por ejemplo, argelinas que en 1962, en la Revolución, festejaban los derechos de la libertad y la igualdad. De ahí que las mujeres procedentes de la cultura musulmana o pertenecientes a ella deban hacerle frente hoy más que nunca a su condición de mujer y al patriarcado que refuerza las lógicas comunitarias.

Debido a lo anterior, pues, el siguiente estudio correlativo y exploratorio tiene por objetivo general comparar el pensamiento feminista-decolonial en una muestra textual de ambas poetisas hispano-magrebíes. Tal corpus está compuesto por cinco poemas de Gadhoun: “Habiba”, “aswad (negro)”, “higiene femenina”, “baño turco en f mayor”, “pizarrines risueños”); y cinco de Galia: “He visto mujeres”, “El silencio”, “Mujeres”, “Palomas de la paz”, “Si un pueblo”.

2. Cruce y deconstrucción de pensamientos

Como primer punto de partida teórico, recuérdese que, según Mignolo (2002, 2009, 2011, 2015, 2016), la condición misma de habitar, ser y pensar en la frontera es consustancial a la formación y fundación histórica del mundo moderno/colonial y la economía capitalista. Por eso, la sensibilidad-pensamiento y hacer fronterizos emergen de la exterioridad: la experiencia de habitar no el afuera, sino el afuera construido por el adentro. De ahí que la cuestión central de la exterioridad sea, más que atravesar fronteras geográficas, el morar en la frontera que indica la barra en la dupla *humanitas/anthropos*. Así, la sensibilidad-pensamiento fronterizo y el ser que habita las fronteras buscan modificar este paradigma desde la diversidad de lo local que opera en la sociedad política global. Por tanto, la opción decolonial se manifiesta hoy frente a dos escenarios: por un lado, la reoccidentalización (expansión indefinida de Occidente) mediante la continuidad del proyecto incompleto de la modernidad occidental, debido a la colaboración con los agentes y proyectos imperiales; por otra parte, la desoccidentalización dentro de los límites de la modernidad, dada la búsqueda de proyectos de desenganche de la imperialidad.

Hacia este segundo escenario apuntaría la función ideológica de la poesía de Gadhoom y Galia.

Las hablantes líricas de la muestra textual buscan poner en crisis la identidad de la mujer musulmana, cuestionando la matriz cultural falogocentrista que tiende a preservar *la* identidad femenina mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad. Según Tamzali (2011), las fuentes que definen *la* identidad *mujer musulmana* se hallan en la memoria colonial y la pasión por el Islam¹⁰⁸. Estas llevan a materializar simbólicamente y en los cuerpos de las mujeres la *ideología del harén*, la cual se fundamenta en la segregación de los sexos y la asignación identitaria de las mujeres¹⁰⁹. Igualmente, el

¹⁰⁸ Tamzali expone que, más allá de su auténtico sentido religioso, el Islam hoy está definido y representado por “unos movimientos que reclaman la exclusividad de esta encarnación, procedentes de los Hermanos musulmanes, del FIS argelino y de otras corrientes vinculadas en distinto grado a doctrinarios que legitiman el uso de la violencia contra los apóstatas en el seno de la comunidad de creyentes y, fuera de ésta, contra los *infeles*” (2011, p. 129).

¹⁰⁹ “El harén es la forma musulmana más lograda, sofisticada y brutal del patriarcado.” (Tamzali, 2011, p. 48)

discurso *religioide*¹¹⁰ islamista ayuda a consolidar y ratificar la desvalorización de las mujeres como una verdad espiritual y sagrada, defendida pasional y fanáticamente por las sociedades musulmanas.

Tratando de deconstruir justamente esta matriz, fuentes y discurso, las hablantes líricas comienzan por cuestionar los *santificados* mandatos patriarcales para lo femenino. Estos materializarían el arquetipo del ángel del hogar: esa especie de ángel descendiente del cielo que, siendo un invento del capitalismo liberal burgués, irradió en el horizonte de la colonialidad la mayoría de países occidentales y orientales a lo largo del siglo XIX y demandó a la mujer ser entregada, decente, sensible pero controladora de sus pasiones y carente de deseo, abnegada; no esclava del hogar, sino la *reina* de este, aunque sacrificada (Cantero, 2011). Al respecto, dicen aquellas hablantes: “Juiciosa hábil y elegante/ la ama de casa guardaba el orden/ entre techos y paredes y secretos// inventaba cuentos quehaceres y cuentos/ para desafiar las horas del día/ día a día// se inventaba/ ...se deleitaba// vital consistente e invencible/ (pero sin dejar de ser mujer)/ entre ollas trapos y escobas y seres/ ella amanecía feliz en cada despertar/ desenvuelta en su acostado patriarcado/ ella lograba volar y obrar y cantar/ médula de perfecta armonía” (Gadhoun, 2013, p. 75); “He visto mujeres en el amanecer,/ amasando pan y dando de comer,/ en el anochecer esperando al/ marido de la guerra aparecer” (Galia, 2015, p. 8).

Asimismo, las hablantes líricas denuncian las consecuencias de la materialización de dicho arquetipo: 1) tanto la insatisfacción y vacío ontológico de la mujer tradicional, así como su deseo de ser *otra* mujer libre; al respecto, resulta significativo que a esta mujer tradicional se la llame Habiba (significa ‘querida’), ya que este fue un nombre más común entre las mujeres de generaciones anteriores y su desuso actual podría interpretarse como el abandono de la feminidad tradicional (“*Habiba* quería ser otra// ella quería ser “*habiba*”// sencillamente quiere ser// ahora ¿quién es?”, Gadhoun, 2013, p. 76); 2) el comportar una aparente felicidad (“He visto mujeres sonreír/ con el corazón desgarrado,/ ahogando sus penas/ bajo piedras”, “Tan arreglada y perfumada para/ disimular las huellas de la angustia,/ te ríes estando angustiada”, Galia, 2015, pp. 4 y 5); 3) la segregación sexista

¹¹⁰ Con este neologismo, busco diferenciar entre el auténtico sentido de lo religioso y las prácticas institucionales que lo deforman y desvirtúan, confundiendo con intereses económicos, políticos, proselitismos, discriminación, fundamentalismos, entre otros. Lo *religioide* es la conversión de lo simbólico y mítico de la religión en mera sustancia institucional.

propiciada por la práctica de vestir el *hiyab* o velo pues, más que un símbolo exclusivamente religioso, esta prenda —que puede ir desde un pañuelo hasta el *burka* negro— es una tradición social patriarcal que instrumentaliza a las *mujeres musulmanas*; como dice Tamzali (2011), su velo evidencia tanto el fracaso de la emancipación de las mujeres en las sociedades musulmanas, como la desvalorización deliberada de las mujeres a través de una moral sexual que triunfa sobre las mentes y sus víctimas¹¹¹ (“He visto mujeres de hierro que/ ocultan sus penas detrás de un velo”, Galia, 2015, p. 4); 4) el encubrimiento de actos violentos y la mentira para protegerse a sí misma, sus hijos e inclusive al victimario (“Te muerdes las uñas y la lengua/ para no ser descubierta, aparentas la pareja perfecta,/ por miedo a lo que dicen los de afuera;/ temiendo a que sufran/ tus hijos, tu aguantas/ muriéndote/ por dentro”, p. 5); 5) la intimidación, sumisión y abnegación ante la violencia verbal o psicológica de la pareja (“He visto mujeres rehenes de sus/ sentimientos, atrapadas entre/ barrotes del miedo/ y del amor”, p. 4); 6) la desesperación ante la violencia doméstica (“De tanto dolor brota una profunda/ herida en su corazón antes que/ entren en razón, salen de sus/ casas en ataúd, como el/ mejor trofeo, del que/ un día fue su/ gran amor”, “Mujeres como palomas de la paz,/ que conviven con un ave rapaz/ con antifaz.// Que las quiere domar,/ las quiere desplumar,/ las quiere dejar/ sin hogar.// Se siente fuerte y arrogante/ como un águila imperial”, “He visto mujeres indefensas gritando/ desesperadas, buscando paz/ en las trincheras”, pp. 4-5 y 8); 7) el feminicidio (“Sacrificando su compañera/ sentimental, con un puñal/ como una gallina/ de corral”, p. 5).

Otros problemas a que se ven expuestas las mujeres musulmanas son 1) la explotación y abuso de las niñas (“He visto mujeres en cuerpos de niñas,/ que no conocen su infancia”, Galia, 2015, p. 7); 2) el padecimiento al cumplir con la demanda de ser madres (“He visto mujeres parir a la luz de una vela,/ derramando lágrimas por ver/ a sus bebés nacer”, p. 8), ya que no se trata solo de un sufrimiento físico, sino también provocado por las relaciones de poder encubiertas bajo el par de conceptos mujer/madre; 3) el abandono y desamparo

¹¹¹ Latifa Lakhdar subraya: “El velo no es una simple costumbre, es la parte visible de una visión del mundo que se basa en la separación en dos de lo universal, los hombres y las mujeres. El velo es el signo de encierro teológico de las mujeres y de la santificación del ascendente del *eros* musulmán sobre el *ethos* musulmán” (2007, citado en Tamzali, p. 105). Para comprender mejor estos dos últimos términos, véase la nota 7.

de ellas y sus hijos (“He visto mujeres desplazadas con sus/ hijos a cuestras sin saber/ a dónde acudir”, p. 7); 4) la participación voluntaria u obligada en grupos guerrilleros fundamentalistas contra su propio país (“He visto mujeres soldados en las guerras con/ las manos manchadas de sangre, matando a/ inocentes sin piedad”, p. 8).

Al arquetipo del ángel doméstico, sus consecuencias y problemas anteriores, no obstante, se oponen actitudes positivas: 1) la fe en Allah para sobrellevar las realidades adversas domésticas y nacionales (“He visto mujeres agarradas a su fe,/ esperando la calma, la calma, la calma,/ que no llega, terca y dormida la esperan/ con calma y esperanza”, p. 8); 2) el empoderamiento con miras a nuevos roles e identidades (“Una paloma de la paz que/ se alza al vuelo, en el cielo/ nunca morirá,/ nunca morirá”, “He visto mujeres surgir de la nada,/ con tesón y perseverancia,/ haciendo del desierto/ un bello huerto”, pp. 5 y 7-8); 3) el deseo de liberación (“Quiero vivir sin ataduras/ ni dictaduras, sin yugos/ ni cadenas.// Quiero vivir feliz/ contigo o sin ti,/ sin trabas en mi camino/ ni trampas en mi destino.// Quiero vivir en paz./ sin que nadie me impida/ ser feliz”, p. 7); 4) la demanda social de alcanzar y promover la libertad (“Si un pueblo quiere ser libre,/ no puede omitir a sus/ mujeres”, p. 10), igualdad y derechos de las mujeres (“Si un pueblo quiere ser democrático,/ no puede prescindir de/ las igualdades entre/ los hombres y/ las mujeres”, p. 10), una exigencia característica de las sociedades y sistemas políticos humanitarios contemporáneos (“Si un pueblo quiere existir,/ no puede prescindir/ de las mujeres./ [...] Si un pueblo quiere ser.../ lo que quiere ser./ no puede serlo/ sin sus mujeres”, p. 10), los cuales se orientan al desarrollo, protección de intereses y empoderamiento de los sectores sociales con mayor grado de vulnerabilidad y exclusión social y política (Gómez Isa, s.f.). las hablantes líricas defienden estas cuatro actitudes positivas, porque saben que mientras no haya un reconocimiento “de las mujeres como sujetos libres e iguales en el seno de la sociedad, subsistirá la dominación patriarcal y las mujeres seguirán siendo una moneda de cambio entre los regímenes, sus pueblos y los movimientos [*religioides*]¹¹² que se han convertido en los censores de la moral en *todos* los países que se declaran musulmanes” (Tamzali, 2011, p. 47).

Sin duda, estas actitudes feministas han contribuido con la criticidad acerca de la representación uni-versal de la mujer, la identidad

¹¹² Sustituyo adrede la palabra “religiosos”, procurando dar más precisión a la idea dentro de los parámetros que aquí se analizan.

negra del sujeto cultural colonizado, el discurso de la higiene como control del alma y cuerpo de la mujer, el erotismo y las promesas del desarrollo. A continuación, se ahonda en cada una de estas cinco temáticas.

2.1. *¿La representación uni-versal de la mujer?*

No existe una identidad femenina uni-versal como tampoco una sola manera de dominación masculinista. El gesto globalizador de la categoría *mujer* es normativo y excluyente, ya que suele mantener dimensiones marcadas de clase y raza privilegiadas; por eso, al hablar sobre *la* mujer se hace referencia a *la* mujer moderna/colonial (eurocéntrica, blanca, heterosexual, cristiana y burguesa). Justamente, Butler (2007) señala que la coherencia y unidad de esta categoría uni-versal niega la multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas (encuentros dialógicos) sobre la cual se construye el conjunto concreto de mujeres. De ahí que Butler demande al feminismo 1) criticar categorías de identidad que generan, naturalizan e inmovilizan las estructuras jurídicas actuales y sus representaciones; 2) buscar las representaciones adecuadas y completas de las mujeres; 3) permitir la visibilidad y legitimación de ellas como sujetos políticos. En esta dirección, la hablante lírica de “He visto mujeres”, en un gesto feminista por un lado, deconstruye la categoría uni-versal *mujer* y presenta un pluri-verso de mujeres e identidades femeninas políticamente visibles; y, en un gesto decolonial por otro, acoge incondicionalmente a las otras e interculturalmente se responsabiliza por ellas y su legitimación. Como diría Mignolo: “Aquí está precisamente la fractura epistemológica en la que se gestarán los proyectos epistémicos, políticos y éticos del siglo XXI [...puesto que...] la opción decolonial se orienta hacia la pluri-versalidad como proyecto universal” (2009, pp. 264-269). Encaminada a esta pluri-versalidad, canta, entonces, la hablante lírica:

He visto mujeres occidentales solidarias,
en pleno desierto sin pedir
nada a cambio.

He visto mujeres africanas y latinas
humildes, con riqueza en el corazón,
sin nada que llevar a la boca
han logrado educar a
una generación.

He visto mujeres gitanas bailando
al ritmo del flamenco, alrededor
de una fogata sin pedir
nada a la vida.

He visto mujeres australianas
sin prisas, que han dado cara al tiempo
y voz al espacio.

He visto mujeres asiáticas arraigadas
a sus costumbres, con semblanza inconfundible
trabajando codo a codo,
sin descanso ni seguro.

He visto mujeres árabes piadosas,
rezando hacia el ocaso, pidiendo
clemencia, sin que nadie les
haya hecho caso.

He visto mujeres caribeñas donar
sangre de sus venas, para dar vida
a la muerte en África,
sin esperar de una
orden familiar.

He visto arco iris de mujeres:
morenas, mestizas, negras, blancas,
rubias... echando raíces por
todo el mundo.

He visto tantas mujeres y aún no he visto
suficientes, sé que somos diferentes,
pero nos une el hecho de ser mujeres,
engendramos vidas a la vida,
por todo eso, no tenemos que
ser diferentes ante
las injusticias
en esta vida. (Galia, 2015, pp. 8-9)

2.2. *Sobre la identidad negra del sujeto cultural colonizado*

La anterior pluri-versalidad de identidades femeninas le permite a la hablante lírica del poema “aswad (negro)” criticar el racismo, y afirmar su género y etnia respecto de su identidad de sujeto cultural colonizado.

Aunque Cros (1997) propone la noción teórica de *sujeto cultural colonial* para caracterizarlo en relación con su no representabilidad, o sea, en tanto es otro, Rojas González, con base en aquella, presenta la noción de *sujeto cultural colonizado* en torno a la propia construcción identitaria de este respecto del *otro* colonizador:

con el fin de evidenciar la instauración de una conciencia herida en los sujetos culturales latinoamericanos, marcados por una historia de dominación que se extiende hasta al presente. La noción de sujeto cultural colonizado, entonces, acentúa, desde nuestra perspectiva, la dominación que aplasta a los sujetos nacionales latinoamericanos y, también, pone en evidencia el proceso de materialización de lo ideológico en individuos concretos, en personas cuya enajenación deja al descubierto la lógica colonial (el racismo/sexismo), aprehendida a través de los procesos socioculturales hegemónicos (2017, p. 249).

Aplicando este concepto a los textos hispano-magrebíes, se puede identificar a la hablante lírica del poema de Gadhoum como un sujeto cultural colonizado, ya que en su enunciación se escucha su conciencia herida, en tanto busca responder las preguntas: ¿cómo he llegado a ser negra, cómo lo vivo y por qué sufro siéndolo? Estas interrogantes —como dice Amoretti (2017)— no son sino la contingencia nietzscheana, pues su planteamiento invoca el pasado y este acude como consecuencia de tales preguntas, no como recuerdo sino como acción, un esfuerzo crítico que se resiste a las figuras de una historia que otros crearon para un sujeto con el fin de desplazarlo de su lugar originario y convertirlo en una mera falla ontológica, un no-sujeto de discurso, un no-ser; por ejemplo: el negro. Dicen el poema y su epígrafe:

“Camina, negra, y no yore
be p’ayá
camina, negra, camina,
¡qué hay que tené boluntá.”

Nicolás Guillén

conversando con mi madre un día
me di con mis propias señas de identidad

negra.

norte y oeste se vierten en mí
confluencia poco arriesgada
aunque no del todo imposible

negra.

y así la crónica me celebra
bereber y no menos bárbara
me nombra el oeste
oriental y no del retirado oriente
me apellida el este

negro es mi tránsito por el *Atlas*
lamidos del viejo mar
olas de milenarias civilizaciones

residencia en *aswad*. (Gadhoum, 2013, p. 64)

Como se observa, la hablante lírica vive la racialización y el proceso epistémico político de definir el adentro, en este caso, con base en la blanquitud. Sin embargo, y justamente desde la discriminación vivida desde el lado del no-ser, la hablante cae en la cuenta de que ha sido hecha *negra* por parte del imaginario racial del mundo occidental. Por eso, desde el epígrafe mismo, se busca empatizar con otros feminismos negros, como el caribeño o centroamericano, y aun el movimiento cultural *Black is beautiful*, debido a que sus proyectos políticos y estéticos de autoafirmación del género y la etnia rescatan y ubican la historia personal en la historia de su grupo étnico y país de origen (Zavala, 2015). De ahí que la hablante lírica, en diálogo con el origen (“madre”) y señas de su identidad —obsérvese la relación intertextual con el título de la novela de Juan Goytisolo—, deje que cierto pensamiento fronterizo vaya surgiendo poéticamente al asumirse en la clasificación moderna/colonial de *anthropos* (“negra”, “bereber”, “bárbara”), pero deconstruyéndola al celebrar y emocionarse por el rescate de todas aquellas identidades y herencias culturales que Occidente inferiorizó para ensalzarse a sí mismo en detrimento de Oriente (Said, 1990). En otras palabras, la hablante lírica eufemiza lo que tras la categoría *negro* la modernidad rechazó y, así, se enfrenta a la violencia imperial, racista y ontológica: ella se reconoce no solamente negra, sino también mujer, porque el género constituye un entrecruzamiento de modalidades étnicas, sexuales, regionales y de clases; un entrecruzamiento de identidades discursivamente constituidas (Butler, 2007), cuya diversidad permite justamente problematizar y deconstruir la hegemonía discursiva de las razas e identidades dominantes.

2.3. *Higiene de la mujer = control de su alma y cuerpo*

La hablante lírica del poema “higiene femenina” cuestiona lo que Mignolo (2009) denomina el dominio eugenésico de la matriz colonial de poder: el discurso sanitario presentado como control del alma y cuerpo de la mujer, ya que sobre ellos se instaura, con el lenguaje, la sujeción moderna/colonial del ser, según lo perfilan los discursos hegemónicos (“en silencio/ han invadido las entrañas más profundas/ en silencio/ han colmado los desolados recovecos”, Gadhoun, 2013, p. 23) y los relatos falogocentrista y moderno/colonial (“luego el ilustrado HOMBRE/ de perfil oriental y orientalista/ subordina tu cuerpo y tu alma y/ tu indómito ser”, p. 24), los cuales consideran lo femenino como lo bárbaro y, por tanto, lo que precisa dominación para ser mantenido dentro del orden y lo civilizado.

Formalmente, el poema se presenta como un espacio dialógico donde entran en conflicto el mito de la virgen —la prohibición a la efusión de sangre producto de la penetración—; los tabúes de la menstruación —el terror a la sangre menstrual, la cual simboliza el paso del tiempo y la muerte (Durand, 1982)— y la virginidad —la moral sexual intrínseca a la construcción del género femenino, focalizada en el himen—; la recomendación-precepto sanitaria y *confortable* de los tampones, y la liberación social-sexual de la mujer.

Aunque el uso del tampón se da desde 500 a.C. y reporta varios materiales en su fabricación alrededor del mundo, en el siglo XX los prejuicios morales crearon su mala imagen, principalmente por su amenaza de romper el himen. Según el poema, las mujeres musulmanas viven mensualmente el temor de esta amenaza y, por tanto, entran en conflicto, pues tienen que cumplir, por un lado, con las leyes islámicas y tradición simbólica sobre su *impureza mayor*¹¹³ (“milenarias convenciones y convicciones/ de larga y perversa tradición”, Gadhoun, 2013, p. 23), la demanda moral sobre su honor (“con o sin micrófonos siguen predicando/ devotas castas devotos sermones/ el bendito honor/ inherente a reinos de otras épocas y/ ariscas mentalidades”, pp. 23-24) y la obsesión de la virginidad (“se debate el asunto a puerta cerrada/ se confiesa la eventual defoliación/ se advierten las probables rupturas/ se justifica el riesgo de cada tam-

¹¹³ Una mujer, durante su menstruación, debe alejarse del Corán, la mezquita o la Ka’aba; no recitar el Corán en voz alta, excepto si siente la necesidad de hacerlo; realizar el *gusl* o ablución mayor para purificarse y poder orar; posponer los ayunos, peregrinaciones o situaciones de divorcio, abstenerse a tener relaciones sexuales, entre otras normas.

pón/ en cada santa mirilla de la santa/ Madonna”, p. 24); mientras, por otro, deben cumplir con la nueva injuria: los *gentle commodities*, su discurso de agrado, libertad y bienestar (“infame intrusión a la sagrada VIRGEN/ en su más sagrado e intocable altar”, p. 23) y su insistente publicidad (“sigilosamente el avance post-himen se desborda/ montado en *spots* publicitarios de poca monta/ en modernas¹¹⁴ autopistas públicas para/ rostros viajeros en la hermética aldea// alarmantes avanzan las insolentes cajas de/ (18-36-52)/ y ante cada individual tampón/ (*para flujo liviano mediano y super intenso*”, p. 24).

En definitiva, las subjetividades de estas mujeres están controladas por el dominio de la religión, por un lado, ya que como los tabúes gobiernan subterráneamente las costumbres y moldean profundamente la relación entre los sexos en los países musulmanes (Tamzali, 2011); por otro, se encuentran supervisadas e impactadas, heridas por la infiltración de la matriz colonial de poder, es decir, la producción de mercancías y promoción del libre comercio, la transmisión de imágenes, el control de relaciones de género y sexualidad.

Angustiadas por no saber cómo actuar los relatos que las configuran (“vírgenes doncellas y mujeres adultas/ en su mayoría alteradas y aterradas/ recelan de las nuevas injurias llamadas// *gentle commodity*”, Gadhoum, 2013, p. 23), las *mujeres musulmanas*, entonces, se ven enfrentadas a la institución social, y la —simbólica— aparente y limpia liberación que el tampón les ofrece en sus actividades laborales, diarias, artísticas, deportivas, medicinales, sexuales... No obstante, en ambos casos, el alma y cuerpo de estas mujeres siguen estando controlados. Con el susodicho método sanitario les prometen y hacen creer que comportar libertad —en este sentido la intensificación dada por el juego de blancos en la última palabra de la siguiente cita— (“felices/ confesarían en público/ el anhelado naufragio/ de una sociedad-fósil/ recién desengomada/ de sus propias horas/ e x h a u s t a s”, p. 25); sin embargo, el tampón, en realidad, actualiza la política colonial materializada a través del sistema sexo-genérico, puesto que les vende a las mujeres la ilusión de ser libres (“la temible ventana ya está abierta/ y de par en par finas y amansadas/ las doncellas desatan lentamente/ sostenes camisas blusas polleras/ hasta calzones y velos y nombres// felices/ volarían todas al aire libre/ las delicadas y decentes prendas/ en pos de meticulosa higiene/ certificada por lunáticos de laboratorio”, p. 25), siempre y cuando sigan

¹¹⁴ Neologismo de Gadhoum.

las normas de higiene —control del saber y el ser— que les han sido impuestas. Así, estratégicamente, la economía va desplazando la hegemonía de la teología y provocando —como dice Mignolo (2009)— el paso desde el control eugenésico hacia el control de los bolsillos (la sociedad de consumidores).

Al final, la oferta del tampón, que busca atender la “orgánica sanidad” y proteger *confortablemente* a las mujeres, no es sino otra materialización del relato falogocentrista (“el letrado gentilicio masculino/ pone su vitalicio eco en el cielo/ a modo de orgánica sanidad”, p. 24), el cual enajena a las mujeres, subraya su atributo de lo femenino a través del gesto misógino frente a la menstruación, las estabiliza en las categorías políticas de sexo y género femeninos, las sujeta y las controla: “*damas y caballeros:// en vista de las últimas revueltas políticas y sexuales/ hemos decidido (los fieles guardianes del reino)/ reforzar aún más los benditos santuarios/ para impedir que futuros inquilinos del nómade deseo/ vuelvan a poner un pie en/ tierra permeable.// tampones Tampax/ ¡a sus órdenes!*” (p. 25). Este relato falogocentrista, por ende, va de la mano con el relato moderno/colonial; por eso, el relieve grafémico en el penúltimo verso resalta la marca de la multinacional estadounidense Procter & Gamble.

En otras palabras, la libertad sexual de las mujeres en el Islam no es más que un “almacén de sueños y deseos” (Tamzali, 2011, p. 106); el tampón no es un símbolo de liberación, sino de confusión y angustia, un nuevo control que termina reactualizando y reordenando el sistema patriarcal ante el capitalismo triunfante, por él y para él. El tampón en este poema representa el discurso higiénico y *securitario* de los intereses del patriarcado, el capitalismo y la colonialidad.

Partiendo de esta lógica, en fin, la hablante lírica de “higiene femenina” busca evidenciar la opresión ancestral de las mujeres actualizada y, al respecto, invita a construir una nueva conciencia minando estructuras de represión.

2.4. La política del erotismo

Frente a los relatos falogocentrista y moderno/colonial anteriores, en el poema “baño turco en f mayor” se propone el erotismo como medio para deconstruir tanto las categorías sexo/género femeninos en el mundo musulmán, así como la visión orientalista. En este sentido, el erotismo aparecería como un elemento vinculado a un proyecto de emancipación de las mujeres frente al orden establecido. Desde el epígrafe de Charles Bukowski —“dame una mujer de verdad/

que esta noche cruce la/ recámara hacia mí” (Gadhoun, 2013, p. 67)—, en el poemas se enfrentan la objetualización y la autenticidad de la mujer, pues de nada valen la Primavera Árabe y las múltiples protestas en el mundo musulmán sin la libertad sociopolítica de las mujeres en el plano personal.

Durante la *jāhiliya* y el primer siglo del islam, la religión permitió la abierta expresión de lo sexual y erótico como elementos de crecimiento espiritual. Entre los siglos X-XV, la literatura erótica islámica alcanzó un auge en al-Ándalus, el Magreb, Siria, Yemen, Irak e Irán (Bendriss, 2014), ya que se trataba de sociedades donde el erotismo se manifestaba libremente (Rubiera, 2004). Sin embargo, en un movimiento paralelo, desde la segunda mitad del siglo VIII hasta el IX, *ulamā* (teólogos) y *fuqahā* (juristas), con base en el Corán y la Sunna, elaboraban una nomenclatura sexual como parte del derecho musulmán, a fin de controlar la sociedad islámica estableciendo: 1) los perímetros de lo lícito; 2) la relación ortodoxa del placer, goce y felicidad; 3) la armonía preestablecida e intencional de los sexos dentro de la pareja heterosexual, la procreación y los impedimentos dogmáticos (Bendriss, 2014). Ecos de tal nomenclatura resuenan todavía hoy en la satanización del sexo, prohibiciones relativas a la genitalidad, la ignorancia sobre el cuerpo y falta de educación sexual. Estas han llevado a que las mujeres padezcan, en el nivel cultural, la ablación de clítoris, ya que ellas *deben* crecer sin deseos sexuales; el acoso callejero por vestir de manera seductora para los hombres; la veneración y cuidado receloso de la virginidad, pues esta representa beneficios económicos; el matrimonio comprendido como una transacción, entre otros; mientras que, en el nivel doméstico, padezcan la inexpresividad del hombre en su deber de no demostrarles debilidad; el comportamiento ideal (sumiso) en el seno de la familia; la función reproductiva; la normalidad de ser golpeadas, si se rehúsan a complacer a su marido; el comportar cierto erotismo y feminidad, pero enfocados exclusivamente a conservar a sus parejas (Espinosa, 2011; Bendriss, 2014). Utilizando los términos de Lakhdar (2007, citada en Tamzali, 2001), el *eros* musulmán se impone sobre el *ethos* de las *mujeres musulmanas*¹¹⁵.

Este *eros*, estas conductas culturales y domésticas son reforzados actualmente por la moral y la interpretación fundamentalista de la religión, que cada vez más se fortalece como defensa ante el colonialismo y protección contra los modos de vida *inmorales*, provenientes

¹¹⁵ Lakhdar explica: “He planteado esta idea como conclusión de mi trabajo

del exterior. Esta forma de pensar demuestra, por un lado, que el fundamentalismo islámico ha caído en las trampas de la modernidad y el totalitarismo epistémico y político (Mignolo, 2009), y que, como forma de colonialismo, su ideología y formas de violencia sexista han adquirido hoy para los islamistas algunas *virtudes* (Tamzali, 2011); por otro, promueve actitudes de hipocresía sexual en las sociedades musulmanas, donde las relaciones íntimas y el erotismo siguen siendo motivos de conflicto, ambigüedad y ansiedad (Espinosa, 2011; Tamzali, 2011). Como se ha explicado, urge comprender que el tradicionalismo *religioide* no es lo mismo que el espíritu tradicional religioso, y aclarar que “porque alguien se autotitule de ‘tradicionalista’ no hay que pensar que está seguro de que sabe, ni siquiera imperfectamente lo que es la tradición en el verdadero sentido de la palabra” (Guéron, 1988, p. 19).

Con todo, resulta paradójico que las mujeres musulmanas compartan los presupuestos sexistas y totalitarios de su cultura, aunque sufran sus efectos. Por eso, la hablante lírica del susodicho poema apela a que las mujeres se inclinen por la opción feminista-decolonial: muestren su autenticidad, viviendo y performando su cuerpo y deseo libremente, autoexpresando su sexualidad consigo mismas y otras mujeres, en un ambiente sensual y sensorial como es un baño turco: un espacio de congregación y relajación no solo física, sino también cultural; un espacio donde las mujeres comienzan a respirar y, en consecuencia, a *ser* más allá de las normas. Así, —parafraseando a Rojas González (2012)— ellas provocan una auténtica fisura en el género femenino: un auténtico esfuerzo por deshacerse de los hábitos mentales y los discursos instituidos, ya que la “autenticidad hay que entenderla, precisamente, como el punto vital en el cual el ser humano se sale de los límites de lo predefinido. Evidentemente, para ser este un movimiento orgánico, debe ser a voluntad, debe ser consciente” (Rojas González, 2012, p. 87).

En su auténtico esfuerzo feminista-decolonial por deconstruir la hipocresía sexista y totalitaria del mundo musulmán, la hablante lírica

sobre el cuerpo de las mujeres en el discurso cheránico, mostrando a través de los escritos que han llegado hasta nuestros días hasta qué punto los hombres de los primeros tiempos del Islam consideraban su virilidad y su *libido dominantis* como su capital simbólico. Este *eros*, teologizado a ultranza, ha condicionado y sigue condicionando el *ethos* islámico, es decir, los usos y las costumbres que deberían conducir a la definición del bien y del mal y regir la conducta de los hombres y la relación entre los sexos en las sociedades musulmanas” (2007, citada en Tamzali, 2011, p. 106).

ca trata de recuperar aquella fuerza erótica característica del mundo y la literatura clásicos árabes: aquellas influencias que desde Persia llegaban en materia erótica y permitieron destacar y aceptar temas como la estética, la belleza y la homosexualidad (Bendriss, 2014). Para dialogar con dicha tradición cultural y literaria, se apoya en 1) la autoexpresión sensual y sensorial de la sexualidad femenina, 2) la (re)valoración del cuerpo femenino y su diversidad por parte de las mismas mujeres y para sí mismas, 3) las prácticas libidinosas dentro de relaciones homoeróticas.

Primero, frente al 67% de mujeres musulmanas que expresan insatisfacción en su vida sexual debido a las contradicciones sociales que las consideran glamurosas si son sexualmente atractivas, pero las maldicen y condenan si son sexualmente activas (Espinosa, 2011), la hablante lírica apuesta por el *ladba* o placer sensual, dialogando con algunos parámetros tradicionales de la belleza y sensualidad femenina en Túnez (Gadhoun, 2013), pero lejos del temor de ser llamada *mûtabarrija*, es decir, una mujer quien manifiesta una libertad mayor a las costumbres (Bendriss, 2014):

aromáticas mocedades *flânent* en desnudo
al son de legendarios *kobkabs* de madera
y caducas sandalias de plástico *Made in Libia*

suculentas naranjas del *Cap Bon*
redondos bultos de ropa sucia
y otros bultos impregnados de azahar y jazmín

humaredas de incienso y *bkhour*
serpentean hasta la cúpula y
en ascenso conjuran purificación
al más puro ritual

refrescos en burbujas de miel
posados sobre labios sedientes
de medusas
delicadas prendas interiores
de encajes de seda de satén
y regular mezcilla poco mundana (Gadhoun, 2013, p. 67)

A propósito de este primer punto, deben señalarse el intertexto con *El baño turco* (1862), de Dominique Ingres; y el *code-switching*. Permítase un paréntesis.

Cuando Oriente fue orientalizado, pasó a representar para Occidente el escapismo de la fantasía sexual (Said, 1990). En este contexto, se instauró, entre otros, el estereotipo de la mujer oriental como libertina, peligrosa, carnal, accesible y exenta de capacidades intelectivas (Branciforte y Orsi, 2011). En consecuencia, las identidades *beridas* de las mujeres musulmanas se han visto reducidas, inclusive hasta hoy, a representaciones transmitidas por las escenas orientalistas; a saberse: turcas, orientales, musulmanas, judías, moriscas, árabes, sultanas, odaliscas, huríes de Mahoma, modistillas, georgianas, criaturas indolentes, prisioneras... (Tamzali, 2011).

En este contexto se ubica el cuadro de Ingres (figura 1); el cual, en un ambiente cargado de exotismo, música, juegos e incensarios, presenta tanto la visión europea-colonial de las mujeres asignadas como árabes, así como su carácter sumiso y pasivo mediante sus ojos apagados y rostro inexpresivo.



Figura 1.

El baño turco (1862), de Dominique Ingres

Pese a la intertextualidad, el poema de Gadhoun no reproduce esta visión orientalista del cuadro de Ingres, aunque sí comparte la exaltación estética de lo sensual. En ambos textos, se estimulan los sentidos: el oído, con las pisadas y sonos que desde el título del poema se evocan en escala de fa mayor, o la mujer que en el primer plano del cuadro tañe una especie de laúd y la que al fondo danza; el olfato

con los aromas e inciensos que llenan ambos universos ficcionales; el gusto gracias al sabor de las naranjas y refrescos del poema, o el té y demás bebidas servidas en la jarra de porcelana y taza que forman con la tetera plateada y otros objetos sobre la mesita un bodegón en el primer plano; el tacto, gracias a los roces y texturas de las prendas en ambos mundos; y la visión, mediante las múltiples formas, posturas y actitudes de estas mujeres desnudas.

Por otra parte, el *code-switching* constituye un fenómeno lingüístico frecuente en los sujetos que habitan, son y piensan en la frontera; y, en el caso de los hablantes magrebíes, la alternancia de códigos se suele dar entre el árabe y no solo el español, sino también el francés (Ackermann, 2007).

En el poema de Gadhoun obsérvese una mayor alternancia entre español, el dialecto tunecino y apenas un término en francés. Evidentemente, se escribe en español y se cita un galicismo: se usan dos de las lenguas europeas modernas aptas para el pensamiento racional (teológico/secular); sin embargo, este español y este francés, aunque comparten la misma gramática que en España y Francia, son lenguas *otras*, ya que —como dijera Mignolo— “habitan en cuerpos, sensibilidades y memorias diferentes, y sobre todo en una diferente sensibilidad del mundo” (2011, §8). Ambas son lenguas occidentales modernas, pero articuladas por seres y subjetividades en la frontera. Por eso, el *code-switching* se orienta en este caso a privilegiar, en tanto lengua no-europea, la variante diatópica del árabe. De ahí el empleo de vocablos tunecinos como: *kobkabs* (antiguas chancletas de baño hechas de madera y cuero), *Cap Bon* (zona del noreste tunecino famosa por sus cítricos) o *bekhour* (tipo de incienso perfumado local), en las primeras estrofas del poema. Por tanto, el valor de esta alternancia de códigos va más allá de la simple *magrebidad* del español¹¹⁶, señalada por Sarria Cuevas (2010, 2015). El *code-switching* permite a las voces femeninas hispano-magrebíes, en tanto sujetos culturales colonizados, hablar la modernidad sobre su género y sexualidad, pero también enunciar y performar su deconstrucción. Fin

¹¹⁶ Debido a que el español no es un instrumento circunstancial en la construcción literaria sino parte de los autores magrebíes, se ha producido la *magrebidad* de esta lengua: a medida que aquellos responden a su psicología, cotidianidad, cosmovisión e identidad, el español cobra un sentido *magrebizado* y configura una nueva literatura, una estética singularmente adaptada: “una escritura que, por hispánica, no deja de ser marroquí (o magrebí), de contenido árabe o arabizado, actual, inquieta, e incluso lingüísticamente dialéctica” (Gil Grimau, 2002, p. 127). De ahí que para los autores hispano-magrebíes pensar en español no sea

del paréntesis.

Segundo, las susodichas estrofas configuran un marco espacial donde se ubica y visualiza una vez más, como en el poema de Galia, el pluri-verso de mujeres e identidades femeninas cotidianas, más allá del estereotipo orientalista, cánones de belleza o la categoría uni-versal y abstracta de mujer moderna/colonial. La hablante lírica representa una serie de mujeres congregadas, a las cuales presenta, contrarias a las del cuadro de Ingres, como valiosas, admirables y poderosas, en diálogo con la categoría islámica de belleza, según el hadiz: “Alá es bello y ama la belleza”:

toallas adultas y chicas
de exquisita tersura y lisonjero tacto
envuelven
cuerpos firmes cuerpos caídos
cuerpos muertos pero andantes

senos desgastados
senos consumidos hasta la última gota
senos exuberantes
senos turgentes

—iguales que las succulentas naranjas del *Cap Bon*—

listos para degustar y volar

vientres multiplicados
en capas de grasa
carne y grasa y carne

curvas formadas
curvas deformadas y
otras curvas a punto de formarse

en primavera

melenas negras grises blancas y de color
le cantan todas sensuales a la rojiza *henna*¹¹⁷
y la índigo *merdouma*¹¹⁸ (Gadhoun, 2013, pp. 67-68)

“un acto alienante sino la penetración en un territorio mental que es vecino, mas no sólo por la geografía o la circunstancia política, sino vecino en una larga vida de ocho siglos pasados juntos” (Chakor y Macías, 1996, pp. 337-338).

117 *Henna*: tinte rojo para el cabello, las manos y los pies (Gadhoun, 2013).

118 *Merdouma*: tinte negro para el cabello (Gadhoun, 2013).

Tercero, el poema dinamiza el género femenino y, por consiguiente, la heterosexualidad institucional, ponderando íntima y políticamente el homoerotismo. Así, el texto, por un lado, recupera la homosexualidad como uno de los elementos particulares del erotismo literario árabe clásico (Rubiera, 2004); por otro, deslegitima la homosexualidad como una categoría de perversión, ya que en el mundo musulmán tanto el *sibaqo mûsabaqa* —término negativo e impreciso— o lesbianismo, como *al-hûbb al-lûthi* u homosexualidad masculina son considerados una violación de la armonía *natural*, una amenaza de anarquía y desequilibrio (Bendriss, 2014). Dentro del baño turco —no en vano un espacio usual de prácticas homosexuales u homosociales—, la hablante lírica y otras mujeres *fluyen* una identidad homoerótica¹¹⁹, a través de *moula' aba* o juegos sexuales como besos, cunnilingus y masturbación:

bocas rojizas con *suek*¹²⁰ compitiendo
 con besos insaciables
 besos arrojados por
 cuellos senos vientres muslos y
 besos hasta el perfumado *harkous*¹²¹
 tatuado al costado de un tobillo
 o bajo el relieve del monte de Venus

esculturas en trance
 caricias al vapor
 poros
 aceites
 montes entreabiertos
 néctares
 una cara de luna llena
 un pasadizo de placeres secretos
 un encuentro en el punto g.

cortina de vapor. (pp. 68-69)

El baño turco es un lugar público, de gozo *puro* —*natural*, heterosexual— y relajamiento; por tanto, las expresiones de afectividad

¹¹⁹ De acuerdo con Butler (2007), la categoría de identidad siempre es movедiza: no es fija, fluye a elección del sujeto.

¹²⁰ *Suek*: hoja seca que al masticar hace relucir los dientes y enrojecer los labios y la lengua (Gadhoun, 2013).

¹²¹ *Harkous*: tipo de tatuaje negro natural y perfumado que se diseña sobre la piel femenina para tener más seducción y atracción sexual (Gadhoun, 2013).

o erotismo no son permitidas. En contraste con esta norma, y por la identidad fluida y los juegos sexuales, se puede considerar a las actantes líricas como deconstructoras políticas de la heteronormatividad; como también a las dos abrazadas a la derecha del primer plano en el cuadro de Ingres (figura 2), pues la que parece sultana (según la corona que viste) acaricia el seno y espalda de la otra. Tanto en el harén como en el baño turco serían concebidos como frívolos los actos homoeróticos entre mujeres (Branciforte y Orsi, 2011). Por esta razón, el detalle lésbico en el cuadro de Ingres no debe leerse como una mera objetualización de la homosexualidad femenina en función del placer masculino. En ambos textos, la osadía de las caricias y experiencias lésbicas introduce, en dos contextos modernos/coloniales y falocentristas, prácticas sexuales no normativas, y cuestiona la estabilidad y control del género femenino.



Figura 2.

Detalle lésbico de *El baño turco* (1862), de Dominique Ingres

En resolución, este poema de Gadhoum propone una autenticidad política e íntima de las mujeres, a medida que ellas se desenganchan de los discursos institucionales y modernos/coloniales tras las categorías políticas de sexo/género y, por ende, establecen relaciones mutuas auténticas consigo y *otras* mujeres, atendiendo a la opción feminista-decolonial.

2.5. *¿Promesas de desarrollo?*

Por último, la hablante lírica de “pizarrines risueños” critica las llamadas por Tamzali (2011) acciones sociales habituales del occidenta-

lismo: la educación, la salud y la economía; así como la promesa del desarrollo que estas venden: 1) una educación que, como expone Guénon (1988), (re)produce el espíritu *antitradicional*, pues busca instruir y habituar a los sujetos para que atiendan preocupaciones utilitarias, satisfagan necesidades inherentes al lado material de la naturaleza, y desarrollen el experimentalismo y la industria modernos (“con su plácido encanto y misterio/ puertas y ventanas e ideologías/ nos invitan a cruzar fronteras/ con letras números y ontologías”, “tablas de multiplicar en coro soprano”, Gadhoum, 2013, pp. 20-22); 2) unas intervenciones sanitarias, las cuales no solo buscan controlar biológicamente las subjetividades, sino también ejecutar una serie de programas positivistas que objetualizan a los *otros* para la producción de conocimiento de *la* humanidad (“hartas vacunas y terapias y esperas/ en la insalubre sala del *dispensaire*/ incomprensibles fechas y garabatos/ sellan sobrantes visitas y chequeos/ ordenados por enfermeras travestidas/ en doctoras de subalterna autoridad// y más vacunas y más remedios”, p. 21); 3) el rigor de los saberes modernos/ coloniales que mantienen y reproducen la subalternidad (“sobre los diminutos escritorios/ diminutas uñas exhiben su corte/ ante la severa misión civilizadora/ [...] luego el cabello lustrado y planchado/ postrera sombra de abolengo precolonial/ milenaria identidad partida en dos trenzas/ e hilachas de engendro oridental¹²²// cándidas almas desoladas por liendres/ y sarnas y otras tantas adversidades/ destierran lentamente su subdesarrollo”, pp. 20-21).

Igualmente, se aúnan a dicha promesa, por un lado, el militarismo y la carrera armamentista como formas de (re)articular y (re)producir la hegemonía colonial global (“bélicos cuerpos infantiles a la carrera/ risas colmadas de triunfo y esperanza”, p. 22); por otro, la opción socialista, ya que la periferia sigue dependiendo de movimientos sociales y pensadores de izquierda para resolver sus problemas locales, ignorando —o quizás no— que el comunismo —como afirma Mignolo (2009, 2011)— es una invención moderna europea que surgió para enfrentarse, dentro de la misma Europa, tanto a la teología cristiana y la economía liberal, es decir, al capitalismo; de modo que el comunismo-socialismo, como el capitalismo, es una macronarrativa occidental que mantienen el horizonte uni-versal, aun cuando ofrezca proyecto de liberación en las colonias o el mundo no-moderno,

¹²² “Amalgama de residuos orientales y occidentales, en contexto postcolonial” (Gadhoum, 2013, p. 81)

ya que siempre se mantendrá dentro de la matriz colonial de poder y, en consecuencia, se impondrá como totalitario (“canjes socialistas de postres caseros/ chicles y panes de trigo humeantes/ y dulces secretos lacrados en épicas/ utopías”, p. 22).

En suma, estos cinco mecanismos retóricos de la modernidad únicamente demuestran —como diría Guénon (1988)— el desorden y la confusión que reinan en Occidente y amenazan con invadir/conquistar el mundo.

No obstante, en medio de estos mecanismos, se entrevén “pizarri-nes risueños con tizas y coplas/ de *Al-Khansaa*, *Al-Chebbi*, *Hugo* y *Beaudelaire* [sic]” (p. 22). Estos textos escritos por los dos primeros evidencian que —aplíquense las palabras de Guénon— “algunos espíritus no están ya satisfechos con la negación moderna, que experimentan la necesidad de otra cosa distinta de lo que les ofrece nuestra época, que entrevén la posibilidad de un retorno a la tradición, bajo una u otra forma, como único medio de salir de la crisis actual” (1988, p. 17). Al-Khansa fue la más valorada poeta dentro de la literatura árabe del siglo VII en la península arábiga. Abou al-Kacem Ecebbi (1909-1934) fue un escritor tunecino romántico, dedicado a exaltar la naturaleza y el patriotismo. Sus textos importarían más que los de Víctor Hugo y Baudelaire pues, aunque románticos y defensores del conocimiento y lenguaje irracionales negados por la razón, sus textos se cimientan sobre las bases históricas del liberalismo moderno, las cuales se encuentran en la Ilustración y la Revolución Francesa (Mignolo, 2011). Por tanto, las voces líricas de Al-Khansa y Ecebbi aparecen como invitación para 1) rescatar la imaginación y comportamientos musulmanes alejados de las normas institucionales modernas que desean (de)limitarlos; 2) privilegiar una sensibilidad de mundo propia, *otra*. Sus textos entrevistados, sin duda, parecen apelar a la opción decolonial, frente a la crisis del mundo moderno¹²³.

3. Conclusiones

Con base en el análisis realizado, se puede aseverar que al menos en la muestra textual de las producciones poéticas de Gadhoum y

¹²³ Según Guénon, la época moderna, en su conjunto, representa para el mundo un estado de crisis. Afirma: “si se dice que el mundo moderno sufre una crisis, lo que se entiende por ello más habitualmente es que ha llegado a un punto crítico o, en otros términos, que es inminente una transformación más o menos profunda, que, en breve plazo, deberá inevitablemente producirse un cambio de orientación, de grado o por fuerza, de una manera más o menos brusca, con o sin catástrofe” (1988, p. 4).

Galia se desarrolla cierto pensamiento fronterizo, en tanto las hablantes líricas intentan ya no habitar la memoria del patriarcalismo epistémico imperial que —como dice Mignolo (2015)— ha fijado las jerarquías raciales y sexuales, la superioridad blanca y la heteronormatividad.

Las subjetividades de tales hablantes luchan por desprenderse de la geo-política y corpo-política del pensamiento teológico y egológico occidental. Su sensibilidad-pensamiento está en proceso de desengancharse, porque surge en la exterioridad, y esta es justamente “el borde donde mora el pensamiento fronterizo y donde florece la opción decolonial” (Mignolo, 2009, p. 253). Este resulta, pues, el proceso esperable en todos los sujetos culturales colonizados que habitan, piensan y crean en las fronteras con conciencia decolonial. De ahí que las voces líricas del corpus deconstruyan los relatos de la modernidad/colonialidad, los cuales controlan la economía y autoridad, el género y sexualidad. Se trata de subjetividades que reclaman sus derechos epistémicos, dejando atrás la epistémica y ontología coloniales.

Por lo anterior, se puede considerar que las hablantes líricas son sujetos subalternos que comienzan a pensar por sí mismas. Esto permite replicar a Sarria Cuevas (2010, 2015) cuando afirma que en la poesía hispano-magrebí no hay subalternidad. Sí la hay, puesto que se trata de sujetos culturales colonizados que han sido “condenados en el proceso de racialización imperial/colonial” (Mignolo, 2015, p. 380) y a partir de su subalternidad buscan opción de saber, hacer y ser desde la diversidad (lingüística, religiosa, social, subjetiva, económica, política) del mundo e historias comunales y locales. En este último punto, sí se coincidiría con Sarria Cuevas (2010, 2015) cuando puntualiza el valor de lo local en la poesía hispano-magrebí. Es a través de lo local que justamente aquellas hablantes líricas sintonizan su sensibilidad-pensamiento con la decolonialidad, ya que buscan que su opción sea el rechazo a la asimilación —o la reintegración¹²⁴— y el derecho a la diferencia.

Con su sensibilidad-percepción feminista-decolonial, dichas hablantes deconstruyen la política falogocentrista, proponiendo entender el género como una práctica discursiva que está teniendo lugar y, por tanto, abierta a la intervención y resignificación. Así lo entiende, por ejemplo, Butler (2007). Esta noción no-estable de género les per-

124 Para Tamzali, reintegrarse implica “ignorar la descolonización, olvidar los años de enfrentamiento en los que se perfilaron las diferencias entre los dos pueblos, el colonizado y el colonizador” (2011, p. 71).

mite a aquellas, por un lado, examinar los procedimientos políticos que originan y esconden las condiciones que conforman a las mujeres musulmanas; por otro, combatir las categorías uni-versales de sexo/género e identidad femeninos.

Las hablantes líricas de los poemas estudiados de Gadhoun y Galia, en definitiva, se comprometen con la desobediencia epistémica pues saben —así lo dejan ver los textos— que para desprenderse de la modernidad/colonialidad es necesario ser epistemológicamente rebelde: saber, hacer y ser en la exterioridad.

Tomando algunas palabras de Tamzali (2011) y aplicándolas al caso, podría decirse que la poesía feminista-decolonial de Gadhoun y Galia busca vencer el inmovilismo, los arcaísmos y las supersticiones que han ayudado a sacralizar la moral sexual patriarcal que, hasta hoy, se ha impuesto en el Islam. Su poesía abandona la pusilanimidad (patriarcal-colonizada) del pensamiento musulmán y deconstruyen tanto la segregación sexual como la relegación de la cuestión de las mujeres musulmanas o su objetualización en los asuntos apremiantes (salud, educación y economía) de la *identidad nacional*. Su poesía busca hacer audibles a las mujeres musulmanas en medio de la democracia, libertad e igualdad. Su poesía trata de oponerse a las asignaciones (religiosas, patriarcales, colonizadas) identitarias de las *mujeres musulmanas*, y derrocar los modos de dominación de las ideas y los sujetos que vehiculizan la sociedad, moral sexual y colonialidad islámicas, a fin de reivindicarlas, para que finalmente en sus propios países las mujeres musulmanas puedan avanzar.

Referencias bibliográficas

- Ackermann, Andreas. (2007). Code-switching in Marokkanischen Chats. *Estudios de Dialectología Norteafricana y Andalusí*, 11, 121-161. <http://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/edna/article/view/8685> [Consulta: 05/08/2018].
- Amoretti, María. (2017). “Sociocrítica, decolonialismo e interculturalidad: el legado en Costa Rica”. *Sociocriticism*, 32 (2), 45-73.
- Bendriss, Ernest. (2014). “El sexo en el islam”. <http://anatomiadelahistoria.com/2014/01/el-sexo-en-el-islam/> [Consulta: 13/03/18].
- Branciforte, Laura y Orsi, Rocío. (2011). “Tópicos fronterizos en literaturas fronterizas”. María José Chivite, María Beatriz Hernández y María Eugenia Monzón (Eds.). *Frontera y género* (97-105). Madrid: Plaza y Valdés.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cantero, María Ángeles. (2011). “El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán”. *Tonos*, 21. <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-%20pardo.htm> [Consulta: 02/03/2018].

- Cros, Edmond. (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.
- Durand, Gilbert. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- Espinosa, Javier. (09 de abril, 2011). “Crónicas desde Oriente Próximo”. <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/orienteproximo/2011/04/09/juventud-y-sexo-en-el-mundo-arabe.html> [Consulta: 13/03/18].
- Gadhhoum, Khédija. (2016). *Más allá del mar*. Madrid: Cuadernos del Laberinto.
- . (2013). *Celosías en celo*. Madrid: Torremozas.
- Galia, Fátima. (2015). *La dignidad una corona de Oro*. Alicante: Biblioteca Africana – Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Gómez Isa, Felipe. (s.f.). “Defensa de los derechos humanos”. <http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/52> [Consulta: 06/03/18].
- Guénon, René. (1988). *La crisis del mundo moderno*. Barcelona: Obelisco.
- Mignolo, Walter. (2016). Lección inaugural: Las Américas en el horizonte colonial de la modernidad. Universidad de Costa Rica. <https://www.youtube.com/watch?v=KQAvQDJe05I>
- . (2015). “Pensamiento fronterizo y representación: conversación con María Iñigo Clavo y Rafael Sánchez-Mateos Paniagua”. En Francisco Carballo y Luis Alfonso Herrera (Eds.). *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999-2014)* (369-393). México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- . (2011). *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*. <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es> [Consulta: 19/03/2018].
- . (2009). “La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial)”. *Crítica y emancipación*, 1 (2), 251-276.
- . (2002). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Rojas González, José Pablo. (2017). “El sujeto cultural colonizado en los cuentos ‘Un alma’ y ‘El clavel’, de Ricardo Fernández Guardia”. *Sociocriticism*, 32 (2), 243-279.
- . (2012). *El gato de sí mismo, de Uriel Quesada: Novela de la travestización literaria*. Tesis de maestría. Universidad de Costa Rica.
- Rubiera, María Jesús. (2004). “El erotismo en la civilización árabe clásica”. En Pérez Jiménez, Aurelio y Salcedo Parrondo, M^a Cruz (Eds.). *Las alas del placer: las riberas del Mediterráneo bajo las flechas de Eros* (201-211). Madrid: Ediciones Clásicas; Málaga: Charta Antiqua.
- Said, Edward. (1990). *Orientalismo*. Madrid: Libertaria.
- Sarria Cuevas, José. (2015). “El compromiso en la literatura hispanomagrebí contemporánea”. <http://www.sur-revista-de-literatura.com/Paginas06/JSarriaC.pdf> [Consulta: 09/10/17].
- . (2010). “Literatura hispanomagrebí: una literatura social con base tradicional”. https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/2419/1/CIEA7_21_SARRIA_Literatura%20hispanomagreb%C3%AD.pdf [Consulta: 09/10/17].

- Tamzali, Wassyla. (2011). *Carta de una mujer indignada desde el Magreb a Europa*. Madrid: Cátedra.
- Zavala, Magda. (2015). "Para conocer a las poetas afrodescendientes centroamericanas". En Meza, Consuelo y Magda Zavala. (Eds.). *Mujeres en las literaturas indígenas y afrodescendientes en América Central* (97-113). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Capítulo 22. Repensar las violencias: Un estudio comparado de las violencias desde las masculinidades

CARLA RODRÍGUEZ CORRALES

*La violencia no es poder,
sino ausencia de poder*

Ralph Waldo Emerson

*Ser hombres es un lugar de sufrimiento inútil...
un muñeco de feria...teatro de la angustia y de la desesperación*

Gunter Grass

1. Bajo la punta del iceberg: Preámbulo

Aun cuando nuestro deseo fuera obviarla, la violencia está en todas partes: en la calle, en el trabajo, al conducir, en la familia, en el cuerpo, en las relaciones interpersonales, en el campo de batalla... Sin embargo, ¿alguna vez se ha detenido a reflexionar el porqué de dichas violencias?

Al hablar de violencia quizás el foco de atención se ha inclinado mayormente hacia el repudio del hecho violento en sí y la condena de sus actores, lo cual ha implicado una distracción para comprender realmente lo que subyace en ello. Para romper con ese estado de obnubilación e inercia resulta clave: en primer lugar, visibilizar la violencia, no desviar la mirada; en segundo lugar, tomar distancia y concentrarse en las relaciones complejas que suponen los actos violentos sea cual sea su naturaleza y, por último, admitir su valor social, ello implica considerar su multidimensionalidad e historicidad. Este nuevo posicionamiento equivaldría a ir más allá de lo evidente,

constituiría un giro en el modo de leer-aproximarse a las diferentes formas de violencia:

¿No hay algo sospechoso, sin duda sintomático, en este enfoque único centrado en la violencia subjetiva (la violencia de los agentes sociales, de los individuos malvados, de los aparatos disciplinados de represión o de las multitudes fanáticas)? ¿No es un intento [...] [desesperado] de distraer nuestra atención del auténtico problema, tapando otras formas de violencia y, por tanto, participando activamente en ellas? (Žižek, 21, p. 2009)

Resulta conveniente en este punto referirse a la propuesta del filósofo y sociólogo esloveno Slavoj Žižek (2009) acerca de los tipos de violencia. Se puede hablar de dos: la subjetiva y la objetiva. La primera supone el acto violento en sí mismo, es la forma de violencia más evidente porque es aquella que se experimenta como tal. Se define en oposición al nivel cero de violencia, donde no existe alteración alguna, donde todo es “normal”. La segunda es la violencia inherente al estado normal de las cosas, es invisible. Su existencia se sustenta en la naturalidad y la predeterminación. Este tipo de violencia puede ser: simbólica (imposición de cierto universo de sentido a partir del lenguaje) y sistémica (estructura del orden político, económico, social):

La violencia estructural es una violencia indirecta que consiste, a grandes rasgos, en agredir a una agrupación colectiva desde una estructura, ya sea política o económica [...] [ejemplo de ello son:] la pobreza, la marginación, la exclusión, la discriminación, la represión e incluso el hambre, el analfabetismo [...] (Pinto, 2009, pp. 129-130).

Con base en lo anterior, al percibir-atestiguar los actos de violencia subjetiva tan solo se observa la punta del iceberg, un trozo de hielo desprendido de un inmenso y compacto glaciar; por ello, para comprender su origen es forzoso sumergirse en las heladas aguas de lo simbólico-sistémico.

Si partimos de esta concepción es necesario tomar distancia del epicentro de la violencia y vincularla con estructuras de poder, las cuales, basadas en relaciones de desigualdad y dominación, regulan tanto los espacios sociales como los sistemas político-económicos. Aquí “[...] esta violencia ya no es atribuible a los individuos concretos y a sus “malvadas” intenciones, sino que es puramente “objetiva”, sistémica, anónima” (Žižek, 23, p. 2009).

Justamente el género constituye uno de los gigantescos bloques de hielo del iceberg que se haya oculto en las aguas, opera desde lo profundo, de manera “natural” y preestablecida, aparenta organizarlo todo de forma “normal”, por ello, no se cuestiona a primera vista. El género como categoría y política es una forma de ordenamiento de la práctica social, un concepto inherentemente relacional, el cual les asigna tanto a mujeres como a hombres una posición determinada según su sexo y les confiere, a partir de ello, una identidad. Es así como, a través de la violencia sistémica y simbólica, a los sujetos se les impone su feminidad y su masculinidad. El ‘yo’ es producido por el poder.

Cabe aclarar, siguiendo a la socióloga australiana R.W. Connell (2003), que “el género no se fija antes de la interacción social, sino que se construye a partir de ella” (p. 59), condición que supone –asimismo– un carácter relacional e histórico. En la práctica social:

la masculinidad y la feminidad son conceptos inherentemente relacionales que adquieren su significado de las conexiones entre sí, como delimitación social y oposición cultural. [...] La masculinidad como objeto de conocimiento es siempre la masculinidad en relación con algo. (Connell, 2003, p. 71)

En este sentido, en vez de conceptualizar la feminidad y la masculinidad en sí mismas como objeto (esencia, cualidad innata, conducta, norma), es perentorio centrar la atención en la configuración dinámica de las prácticas de género, donde hombres y mujeres desde sí mismos (as) y su relación con ‘otros’ “imponen, negocian, defienden” los lugares-posiciones de lo ‘masculino’/‘femenino’. Se trata de un proceso histórico-cultural siempre en construcción, nunca estático. De allí que la masculinidad, como práctica social pueda definirse como configuraciones de la práctica organizadas por las relaciones de género e intersectada –a su vez– por otras estructuras sociales como: etnia, clase social, nacionalidad y posición en el orden mundial. (Connell, 2003). Aproximarse, por ello, a lo que podría significar culturalmente ‘ser hombre’ implica analizar y conceptualizar en oposición-contraste con ‘otros’, llámese mujeres, hombres, minorías étnicas y sexuales (Kimmel, 1997).

Conviene abordar en este punto la masculinidad hegemónica, la cual podría ser definida como la práctica genérica que legitima el patriarcado y que muestra una correspondencia entre el ideal cultural y el poder institucional. Se define desde la supuesta superioridad

del hombre sobre la mujer, es decir, se basa en una abrumadora estructura de desigualdad¹²⁵ y oposición: se es ‘hombre’, en tanto no se es ‘mujer’. Así, la masculinidad dominante es la renuncia absoluta a lo femenino¹²⁶. Las normas que rigen su conformación no sólo evidencian relaciones de poder más amplias, sino que son un modo mediante el cual opera el poder. “Después de todo, el poder no puede mantenerse si no se reproduce a sí mismo de alguna forma [...]” (Butler, 2009, p. 4).

Si la superioridad sobre el ‘otro’ constituye para el patriarcado uno de sus pilares fundamentales, para la masculinidad hegemónica tanto la competitividad como la lucha por el poder han de ser dos de sus elementos constitutivos, los cuales se sostienen —en muchas ocasiones— a través de la violencia masculina¹²⁷, la cual se sienten “autorizados” para usar. De este modo, la violencia albergada por el patriarcado conforma un mecanismo punitivo mediante el cual se coartan libertades tanto individuales como colectivas, con el propósito de obtener el dominio sobre el ‘otro’, sea este: un niño, una mujer, un hombre, una institución, una nación. En este sentido, la violencia no sólo llega a ser un dispositivo reafirmante de la masculinidad, sino también un agente reproductor de estructuras de dominación, un instrumento de preservación del patriarcado.

¹²⁵ “Un sistema de género donde los hombres dominan a las mujeres no puede dejar de constituir a los hombres como un grupo interesado en la conservación, y a las mujeres como un grupo interesado en el cambio. Este es un hecho estructural, independiente de si los hombres como individuos, aman u odian a las mujeres, o creen en la igualdad o en el servilismo, e independientemente de si las mujeres persiguen actualmente el cambio” (Connell, 1997, p. 17).

¹²⁶ Kimmel (1997) alude a la definición de masculinidad resumida en cuatro frases mencionadas por el psicólogo Robert Brannon (1976): 1) “¡Nada de asuntos de mujeres!” Uno no debe hacer nunca algo que remotamente sugiera femineidad. La masculinidad es el repudio implacable de lo femenino. 2) “¡Sea el timón principal!” La masculinidad se mide por el poder, el éxito, la riqueza y la posición social. Como lo afirma el dicho común: “El que al terminar tiene la mayoría de las piezas, gana”. 3) “¡Sea fuerte como un roble!” La masculinidad depende de permanecer calmado y confiable en una crisis, con las emociones bajo control. De hecho, la prueba de que se es un hombre consiste en no mostrar nunca emociones. Los muchachos no lloran. 4) “¡Mándelos al infierno!” Exude un aura de osadía varonil y agresividad. Consígalo, arriésguese.

¹²⁷ Esta podría ser conceptualizada como “(...) todo acto de agresión física, verbal, psicológica, sexual o económica ejercida por los hombres contra mujeres, niños, niñas y contra otros hombres en un esfuerzo por afirmar poder y dominio sobre los demás.” (Montoya, 1998:14)

En adición, la violencia llega a ser clave en la política de género entre los hombres, pues se convierte en un modo de demostrar «cuán hombre se es» dentro del grupo de congéneres (Connell, 1997). La mirada de los pares constituye una autoridad que evalúa y legitima el desempeño masculino:

Piensen en cómo los hombres alardean entre sí de sus logros — desde su última conquista sexual al tamaño del pez que pescaron— y cómo constantemente [...] [los hombres pasan] revista a los indicadores de la virilidad —riqueza, poder, posición social, mujeres atractivas— frente a otros hombres, desesperados por obtener su aprobación (Kimmel, 1997, p. 55)

Esto, precisamente, es lo que el sociólogo estadounidense Michael S. Kimmel denomina aprobación homosocial, una lucha-esfuerzo frenético que intenta disfrazar el miedo de “no ser lo que se supone debería ser: ‘un hombre’”. Fallar aquí equivaldría a ser dominado por hombres más fuertes, asimilarse a lo femenino. En esta postura se sustenta la homofobia, pues ante el temor de quedar desenmascarados por otros hombres como incapaces de llenar los estándares de la masculinidad hegemónica, atacan y humillan a quienes viven-encarnan masculinidades periféricas.

Resulta fundamental admitir que la práctica compulsiva de demostrar la masculinidad no es exclusivamente masculina. Esto obedece a que el género como construcción social es performativo, es decir, posee una determinada expresión y manifestación condicionada por normas que dictan procesos de repetición-hábito-modelamiento que estructuran la obligación: el deber ser, el deber evitar. De este modo, la performatividad de género se encuentra anclada a las normas seguidas por los sujetos en pos de su reconocimiento social. En palabras de la filósofa estadounidense Judith Butler, el género implica forzosamente una negociación de poder. “[...] No hay género sin reproducción de normas que pongan en riesgo el cumplimiento o incumplimiento de esas normas” (Butler, 2009, p. 3). Aunque esto inicialmente parezca una sentencia castrante, debe notarse que el incumplimiento o la no sujeción a la norma abre un espacio para la reconfiguración del género.

Para finalizar este apartado se debe aclarar y enfatizar que aun cuando la masculinidad hegemónica ha perfilado la violencia como suya, resulta clave comprender que no sólo los hombres son violentos, las mujeres también lo son. De hecho, la violencia se aprende, se reproduce y se convierte en un mecanismo habitual de interacción.

Así, aunque, en términos generales, podría afirmarse que las mujeres ejercen una violencia más sutil, resulta innegable que –siguiendo el patriarcado– contienen y sostienen su propia violencia y la de otros, lo cual las convierte en cómplices, no solo en víctimas de un sistema falocéntrico.

2. Paternidad y “El más fuerte”: Un análisis comparativo

Partiendo de la discusión anterior en la cual se evidencia que la violencia no constituye un fenómeno unidimensional, sino el resultado-manifestación de una estructura sistémica mayor, vinculada con las relaciones de poder, la conformación del género y la dinámica sociohistórica, resulta pertinente trasladar dicho estudio al análisis comparativo de dos trabajos artísticos latinoamericanos: el cuento “Paternidad” (2004) del escritor hondureño-salvadoreño Horacio Castellanos Moya y el episodio “El más fuerte” de la película argentino-española *Relatos salvajes* (2014) del director argentino Damián Szifrón. Esto con el propósito de entablar un diálogo entre el discurso literario y fílmico que pueda, desde su representación ficcional, contribuir al debate sobre la violencia desde las masculinidades.

2.1. Paternidad: Aquí decido ‘yo’

Paternidad es el título del cuarto relato que conforma “Del feo amor”, segunda parte del cuentario *Indolencia* (2004) del escritor centroamericano Horacio Castellanos Moya¹²⁸. La historia transcurre en un ambiente apacible: una cabaña en la montaña, con vista a

¹²⁸ Escritor y periodista nacido en Tegucigalpa, Honduras, en 1957. A los cuatro años de edad se mudó a El Salvador, patria de su padre. Allí realizó sus estudios de primaria y secundaria y luego ingresó a estudiar Literatura en la Universidad de San Salvador, pero en 1979 partió al extranjero, primero a la York University de Toronto, en Canadá y, después, a Costa Rica (1980) y México (1981-1992). En México, se desempeñó como periodista en la Agencia Salvadoreña de Prensa y fue redactor de los diarios *El día* y *Excelsior*, además corresponsal del periódico hispano *La Opinión* de Los Ángeles, California. Entre 2004 y 2006 vivió en Fráncfort, gracias a una invitación del programa *Cities of Asylum* y durante el 2009 fue investigador invitado en la Universidad de Tokio. Actualmente, reside en Estados Unidos, donde enseña en la Universidad de Iowa y es un columnista regular para la revista *Sampsonia Way Magazine*.

Entre sus obras se encuentran: *Donde no estén ustedes* (2003), *El arma en el hombre* (2001), *La diabla en el espejo* (2000, finalista del Premio Internacional “Rómulo Gallegos”), *El asco / Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), *Baile con serpientes* (1996) y *La diáspora* (1989), ganadora del Premio Nacional otor-

un lago, durante el atardecer. La perfección de esta escena contrasta con la situación -abominable- que está por desarrollarse. Según el narrador protagonista, de quien no conocemos el nombre, porque no es relevante, él llegó a ese sitio a mantener una conversación con una mujer que se hospeda en dicha casa, cuya propietaria es una compañera de la facultad de esta. Desde el inicio del texto, el lector-lectora puede advertir que “algo no anda bien”, el aire está cargado de tensión, pese a la armonía del espacio: “Pudo haber sido otro crepúsculo, menos límpido. Sentado, de cara al lago, al filo azul de las montañas, paladeé el whisky, la brisa. Algo estaba fuera de lugar: el paisaje, perfecto para el sosiego, o las ganas de avivar la rabia” (Castellanos, 2004, p. 121).

Efectivamente, mediante el diálogo del narrador y la mujer, queda evidenciado que existe un conflicto entre ellos y que —al parecer— los dos concertaron esa cita para hablar al respecto. La conversación entrecortada por ofrecimientos y preguntas corteses asociadas a la casa, el tiempo de permanencia de ella allí, “¿más whisky?, ¿pasemos para dentro, hace frío!, ¿enciendo la chimenea?” remarcan el esmero de ambos por postergar el motivo central de dicha reunión. En este punto, el lector-lectora podrá tener la impresión de que se intenta crear un preámbulo, limar asperezas, antes de entrar en discusión. Como parte del artilugio se encuentra la figura de Perfecto, el criado, quien además de cuidar la casa, ha preparado la cena para los dos. “Pensé que cabríamos perfectamente en una telenovela, con nuestras frases, la sala, la chimenea, hasta Perfecto sería un personaje convincente. Cerré los ojos” (Castellanos, 2004, p. 125).

La estructura narrativa del relato, consecuente con la reticencia de los personajes, le confiere a la historia el carácter de intromisión. Es como si el lector-lectora estuviera tras la puerta de esa sala, husmeando. El hombre ni la mujer cuentan la historia de manera completa, sería redundante, ellos ya la conocen, por ello, quien lee debe “ir atando cabos”. “Te cuento que fui adonde el doctor el lunes —dijo, de prisa, ansiosa—. Aseguró que me encuentro muy bien y que el bebé está grande para tener tres meses. ¿No me notás ya la panza?” (Castellanos, 2004, p. 123). Esta noticia sobre el embarazo es clave, ya que en ello radica el meollo de la historia. El narrador es el padre

gado por la Universidad Centroamericana en El Salvador); los libros de relatos *Con la congoja de la pasada tormenta* (1995), *El gran masturbador* (1993), *Perfil de prófugo* (1987) y *¿Qué signo es usted, niña Berta?* (1981); y la colección de ensayos *Recuento de incertidumbres/ Cultura y transición en El Salvador* (1993). Algunas de sus novelas han sido traducidas al alemán y al francés.

de la criatura. Ella desea que él se involucre como padre; no obstante, él quiere que ella aborte, no quiere ser padre:

—Me gustaría que telefonaras de vez en cuando. De donde estés. No importa. Llamás por cobrar. No es que me interesa que mantengamos una relación. Te lo pido por esto —y se sobó de nuevo el vientre.

—Lo que quiero es que te saqués eso- mascullé.

—Pareció no entender. (Castellanos, 2004, p. 124)

Pese a la confrontación que implican las posiciones anteriores, la velada continúa. Se sirven otro whisky, se sientan frente a la chimenea que Perfecto ha encendido para ellos y prosiguen, como si ese desacuerdo no tuviera transcendencia alguna. Sin embargo, más adelante, el debate se torna álgido cuando él le dice:

— Eso que tenés en la barriga también es pura vanidad...

Nos miramos a los ojos. En mí pudo ser hastío; en ella desprecio, odio.

—No me interesa lo que vos pensés ahora —dijo—. Mi hijo es lo más importante en mi vida y lo voy a tener cueste lo que cueste... [...]

—No olvidés esto: yo siempre he sido totalmente clara con vos. Hubo un trato: te expliqué que si hacíamos el amor esa noche yo quedaría embarazada, y que si quedaba embarazada iba a tener el niño, que sería mi responsabilidad y me haría cargo por completo de él. Ese fue el trato. Y vos aceptaste. Por eso no me vengás ahora con que ya te arrepentiste. El niño está dentro de mí, es mío, vos podés desaparecer mañana para siempre... (Castellanos, 2004, p. 125).

Tras el intercambio de argumentos, la pareja se dispone a cenar. De fondo un concierto de Tchaikovski acompaña la insistencia del narrador: “Eso que tenés en la barriga es un monstruo. [...] Sacate eso” (Castellanos, 2004, pp. 126-127). La discusión que habían mantenido no llegaría a ningún sitio, el narrador lo intuyó así y, antes de concluir la cena, fue al baño, sacó un arma de su bolsillo, giró el tambor, se dirigió al comedor y con dos detonaciones derribó a su contrincante. Así logró dominar la situación.

2.2. *Decisiones y cuerpos violentados*

Sin duda alguna, *Paternidad* constituye un relato visceral, puesto que se aproxima a discusiones complejas ligadas a la corporeidad tanto masculina como femenina, sus derechos, el aborto, la violencia. Por ello, si bien el texto posibilita varios abordajes, para efectos de este capítulo el énfasis se concentrará en el estudio de la violencia

desde las masculinidades (relaciones de poder y conformación del género).

Conviene iniciar el análisis partiendo del distanciamiento/ profundización de la violencia subjetiva, tal y como lo propone Žižek (2009). Dos interrogantes pueden contribuir a ello: ¿es el asesinato la única manifestación de violencia o coexisten otras en el texto?, ¿por qué el narrador decide asesinar a su hijo y a su madre? El intento de responder a la primera pregunta llevaría a admitir que —efectivamente— el texto *Paternidad* se halla inmerso en las violencias, en plural. Aun cuando el feminicidio es acá la máxima expresión de la violencia, conviven otras manifestaciones-representaciones de ella:

1) La imposición del poder-control del hombre sobre el cuerpo femenino, evidenciada en la frase imperativa “Sacate eso”. Desde la construcción hegemónica de la masculinidad, el hombre ‘tiene el derecho’ de decidir por la mujer, lo cual se homologa a su propia alienación. Se trata de una violencia no aislada, sino sistémica. Su origen se halla en la construcción de género:

—Quiero que te saqués lo que tenés en la barriga- repetí sin énfasis.

—Estás loco —dijo, aunque ahora su tono fue otro: como si de pronto hubiera comprendido lo absurdo de rebatir, porque la situación estaba en sus manos y mi petición era apenas un pateo postrero—. Por nada del mundo abortaría, enténdelo (Castellanos, 2004, pp. 125-126).

2) Se incurre en una violencia contra la vida, cuando se valida el aborto porque una de las partes, en este caso el padre, rechaza por completo la idea de paternidad, en cualquiera de sus formas: biológica, legal, de crianza. Esto aun cuando la madre lo exime de toda responsabilidad. Es decir, desde la masculinidad hegemónica se le confiere mayor validez al deseo-voluntad del hombre. No es relevante —por tanto— si la mujer desea ser madre, si ella misma decide sobre su vientre:

—Me preocupa tu actitud —afirmó [...] Si te causa mucho problema, pensá que el niño es sólo mío, que al fin de cuentas vos no tenés nada que ver. Considerá que ya tengo 34 años y esta es mi oportunidad decisiva. No te imaginás cómo me siento de dichosa...” (Castellanos, 2004, p. 126).

La lucha entre este hombre y esta mujer parece reducirse a un juego de poder: ¿quién puede más?, ¿quién cede primero?, ¿quién ganará?

Y es que, de acuerdo con la diégesis, la mujer del relato no parece responder exactamente a las exigencias del rol hegemónico femenino, no está sometida a la voluntad del hombre, ella mantiene una postura frente a su embarazo y su cuerpo (sexualidad, maternidad) y la defiende frente al narrador. Posee independencia económica, lo cual no la ata ni a ella ni a su hijo a la manutención de un hombre. La posición desde donde la mujer del cuento se configura a sí misma determina —a su vez— el lugar desde donde el narrador va a construir su masculinidad. Por tanto, si la mujer no desiste de tener a su hijo, el dominio del hombre sobre ella no tendrá lugar y ello se traduciría en adjudicarle el control de la situación, a menos que él modifique su táctica con el fin de someterla.

Eso es justamente lo que sucede, la reunión se torna siniestra. El fracaso de la puesta en práctica de formas de violencia “más sutiles” motiva al hombre a asesinar a la mujer y a su hijo. El perpetrador “tenía un plan B”, ya lo había considerado, por ello portaba en su chaqueta el revólver. La violencia extrema guardaba para él la victoria: no sería padre, sino un hombre, en un sentido llanamente hegemónico. Esto lanza una pista para poder responder la segunda interrogante: ¿por qué el hombre mata a la mujer y a su hijo?

Me miró con fastidio, cansada de mi necesidad, de mi estúpida obsesión contra algo que ya era definitivo, quizá con la esperanza de que el tiempo apaciguara mi malestar o me alejara para siempre, desconocido y resignado.

Perfecto traía bolillos recién sacados del horno.

Mi movimiento fue preciso: el viejo no alcanzó a entender. Ella sí abrió desmesuradamente los ojos. Puede que haya intentado decir algo, pero la segunda detonación la derribó con todo y silla. (Castellanos, 2004, p. 128).

Si bien, el desenlace del relato resulta deplorable, el repudio no puede conducir —únicamente— a la condena de un asesino o a la afirmación generalizadora e imprecisa: “Toda la literatura centroamericana es violenta”. Es meritorio determinar a partir del análisis de la violencia desde las masculinidades qué significa este feminicidio. En esta línea resulta clave comprender que la construcción sexista en la cual se apoya tanto el género como el patriarcado coloca a la mujer en un lugar inferior al hombre y le concede a este últi-

mo el “derecho” y la “obligación” de ejercer poder sobre ella. Los hombres interiorizan esta concepción y aprenden a ejercer el poder mediante el control de los ‘otros’, sean mujeres u otros hombres:

La fuente de tal poder está en la sociedad que nos rodea, pero aprendemos a ejercerlo como propio. Este es un discurso de poder social, pero el poder colectivo de los hombres no sólo radica en instituciones y estructuras abstractas, sino también en formas de interiorizar, individualizar, encarnar y reproducir estas instituciones, estructuras y conceptualizaciones del poder masculino. (Kaufman, 1997, p. 63)

Conviene aclarar que apuntar esta perspectiva no implica exonerar al narrador de *Paternidad* de su aberrante accionar, significa –más bien– ampliar el espectro de su imagen al sistema. Percibirlo como su más obscena encarnación. Pensarlo como una prueba contundente de la lucha por auto preservarse cuando el miedo ‘de no saberse hombre’ amedrenta, cuando la amenaza de la victoria femenina está *ad portas*. “[...] Cuanto más nos sentimos presos del temor, más necesitamos ejercer el poder que nos otorgamos como hombres” (Kaufman, 1997, p. 71). En vista de ello, el análisis textual no puede reducirse a la violencia subjetiva en sí, pues la violencia como mecanismo desde el cual opera / se ejerce el poder, no es solo síntoma de la alienante masculinidad hegemónica, sino también del género, del sistema.

3. *Relatos salvajes de voraces batallas*

Relatos salvajes es el título del filme argentino-español, del año 2014, dirigido por Damián Szifrón¹²⁹. Producción conformada por seis relatos independientes entre sí, pero atravesados por un mismo hilo conductor: la naturaleza de los seres humanos, sus conflictos y contradicciones. A través de seis historias distintas: 1) “Pastemak”, 2) “Las ratas”, 3) “El más fuerte”, 4) “Bombita”, 5) “La propuesta” y 6) “Hasta que la muerte nos separe” se exploran los sitios más oscuros de los sujetos y las paradojas de los modos de interacción social.

¹²⁹ Guionista y director argentino de cine y televisión, nacido en 1975. Reconocido internacionalmente por la serie de televisión *Los simuladores* (2002-2003). Entre sus producciones fílmicas se hallan: *El fondo de mar* (2003) y *Tiempo de valientes* (2005). Algunos de sus cortos son: *El tren* (1992), *Río de culpas* (1993), *Culpas* (1994), *Oídos sordos* (1995), *Kan, el Trueno* (1997), *Punto muerto* (1998), *Los últimos días* (1999).

Seguidamente, en la ficha técnica, se detallan algunos datos relevantes sobre el *film*:

Título original: Relatos salvajes
 Año: 2014
 Duración: 119 minutos
 País: Argentina-España
 Director: Damián Szifrón
 Ayudante de dirección: Cristian Trebotic, Natalia Urruty
 Dirección artística: Clara Notari
 Producción: Hugo Sigman, Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Esther García, Matías Mosteirín, Claudio Belocoppitt, Gerardo Rozín
 Guion: Damián Szifrón, Octavio Marinelli
 Música: Gustavo Santaolalla
 Sonido: José Luis Díaz
 Fotografía: Javier Juliá
 Maquillaje: Marisa Amenta
 Montaje: Damián Szifrón, Pablo Barbieri
 Vestuario: Ruth Fischerman
 Reparto: Ricardo Darín, Darío Grandinetti, Leonardo Sbaraglia, Érica Rivas, Oscar Martínez, Rita Cortese, Julieta Zylberberg, Osmar Núñez, Nancy Dupláa, Germán de Silva, María Marull, Marcelo Pozzi, Diego Gentile, María Onetto
 Productora: Coproducción Argentina-España; Kramer & Sigman Films, El Deseo, Telefé, Corner (coproducción), Belocoppitt (coproducción), INCAA (co-producción), ICAA (coproducción)
 Género: Comedia/ Drama /Comedia negra/ Película en episodios

Relatos salvajes ha sido nominada en las academias de cine de varios países, entre ellas al Óscar a mejor película de habla no inglesa, otorgado por la Academia Estadounidense de Cine. Además, cosechó diez galardones en los Premios Sur, entregados por la Academia Argentina de Cine, entre los que se encuentran, los de mejor película, mejor director y mejor guion. Por parte de la Academia de Cine Española, fue candidata a nueve premios Goya: mejor película, mejor director, mejor película hispanoamericana (único premio recibido) y mejor guion. En adición, en la Academia de Cine Mexicana ganó el premio a mejor película iberoamericana.

3.1. *Que gane "El más fuerte"*

La historia se teje alrededor de Diego Iturralde (Leonardo Sbaraglia), joven empresario, quien conduce su lujoso automóvil Audi

(matrícula Unión Industrial Argentina) por la ruta de Bárcena (provincia de Jujuy, Argentina). Mientras él escucha plácidamente la banda sonora de la película estadounidense *Flashdance* (1983), se cruza en el camino con Mario (Walter Donado), conductor de un destartado auto Peugeot, quien obstaculiza su paso. Diego intenta rebasarlo, pero Mario se empeña en bloquearlo; finalmente, logra adelantarle, no sin antes insultarlo, llamándolo “¡negro resentido, forro!”.

Diego continúa su camino, como si nada hubiera pasado, kilómetros más adelante, en la provincia de Salta, uno de los neumáticos de su Audi se estalla y debe parar a la vera de la carretera para hacer el cambio respectivo. A varios minutos de estar en esa labor, Mario lo alcanza en la carretera y decide detener su auto delante del suyo. Este conductor furioso comienza a destrozar el auto de Diego con la gata, luego defeca y orina sobre el parabrisas, mientras Diego permanece estupefacto dentro de su auto y llama a la policía para pedir ayuda. Diego repetidas veces le pide perdón y le insiste detenerse; sin embargo, nada de eso cobra resultado. En ese momento, la ira se apodera de él, arranca su auto, embiste a su agresor y lo lanza al río en su carro.

Posteriormente, Mario logra salir de allí y Diego comienza a perseguirlo con su auto, pero la llanta de repuesto que había cambiado no estaba bien ajustada, por ello, se desengancha y el vehículo cae al barranco. La batalla no acaba ahí, mantienen una lucha cuerpo a cuerpo. Por último, Mario prende una mecha en el tanque de gasolina y, por supuesto, ambos terminan carbonizados.

3.2. ¿Quién gana cuando todos perdemos?

La diégesis cinematográfica del episodio «El más fuerte» de *Relatos salvajes* (2014) revela magistralmente la vinculación existente entre la violencia y la masculinidad. Las muestras de violencia subjetiva son múltiples en este relato. Se podrían enumerar: 1) Obstruir de manera deliberada del paso; 2) Injuriar a ‘otro’ mediante ofensas racistas y discriminatorias; 3) Dañar la propiedad privada; 4) Agredir físicamente a ‘otro’; 5) Asesinar. Precisamente, estas acciones consecutivas no solo constituyen el argumento de la historia narrada en el filme, sino también el modo en el cuál Diego y Mario construyen su masculinidad a través de la interacción que mantienen en la carretera.

Conviene iniciar el análisis atendiendo la relación existente entre estos hombres (Diego y Mario) y un elemento crucial en la historia:

el automóvil. No es casual que el *Relato salvaje* #3 gire en torno a esta invención, la cual es por antonomasia un trofeo a la masculinidad. Poseer un auto significa ser dueño de prestigio, comodidad, dinero; pero, no sólo eso, manejarlo es ejercer control, dominio sobre esa máquina. Ahora bien, estaremos de acuerdo en que no todos los carros son dadores del mismo estatus. Claramente no. La marca, lo antiguo o lo moderno, lo usado o lo nuevo encarnan distinción de: gusto, accesibilidad y clase social. Hay quienes matarían por poseer un carro último modelo, pues ello implicaría atribuirse para sí todas las características del automotor. «Soy en tanto tenga». Esa es la consigna. Desde esta posición, no estaría fuera de lugar asociar el automóvil al falo, al poder falocéntrico. Con claridad, lo que tiene lugar en la ruta 9, de la provincia de Jujuy, es una lucha de poder. De allí, tan atinado título: “El más fuerte”.

Ahora bien, cabe advertir que ambos autos-hombres mantienen obvias diferencias. El espectador-espectadora podrá detectar esto a primera vista: Audi nuevo *versus* Peugeot viejo; empresario *versus* trabajador. Pero no solo quienes miramos el filme lo sabemos, ellos —Diego y Mario— son conscientes de ello. Se saben diferentes y deben competir entre sí para probar: ¿Quién es más fuerte?, ¿Quién es mejor que quién?

Esta dinámica de las prácticas entre los hombres delata cómo el género constituye una categoría social performativa, la cual requiere reconocimiento, aprobación y legitimación. Asimismo, comprueba la inexistencia de una sola masculinidad, pues no existe un único modo de “ser hombre” cuando su construcción es intersectada por otras estructuras como la clase social y la etnia. En adición, evidencia cómo la masculinidad hegemónica se sustenta en la superioridad en relación con ‘otro’ (un hombre, en este caso); y donde no basta con saberse más o mejor que ‘otro’, sino que es primordial probarlo, aunque ello implique la expresión más supina de la violencia. En este sentido, en pos de cumplir cabalmente con la obligatoriedad que acarrea la performatividad del género y la aprobación homosocial a la cual se refería Kimmel, tanto Diego como Mario están convencidos de que deben defender su honorabilidad como hombres, pese a que ello suponga morir.

Resulta clave en este punto detenerse a examinar las dos injurias que Diego lanza sobre Mario, pues estas subrayan la brecha existente entre ambos hombres y son clara muestra de la violencia simbólica. La primera es “¡Negro resentido!”, esta expresión le confiere a Ma-

rio —desde el discurso racista— un carácter de enajenación. Mario es homologado a una persona negra que históricamente ha sido considerada inferior solamente por su color de piel, carente de derechos, tratada como esclava, disminuida en la escala social. Sumado a ello, emplea el adjetivo “resentido”, es decir, no solo es un «negro», sino que se encuentra molesto. Esto podría interpretarse en dos sentidos: primero, está enojado por ocupar un lugar inferior con respecto a los “blancos”; segundo, le disgusta ser superado por Diego en la carretera.

En este caso, si bien es cierto, Diego actúa con roña, su discurso no le es propio. Él reproduce un sistema estructurante de dominación que ha elevado a unos hombres sobre otros, a unas naciones sobre otras. El agravio que dispara sobre Mario se origina en la violencia sistémica, ese es el germen de la contienda librada por ellos. En el relato «El más fuerte» no se recurre a una asimilación femenina para rebajar al otro conductor, se recurre a una masculinidad ‘marginal’, lo cual demuestra la existencia de la multiplicidad y la jerarquía de las masculinidades.

Para reafirmar el desprecio hacia ese otro hombre, Diego recurre a otro insulto: “¡forro!», el cual forma parte de la jerga argentina y denota un profiláctico, algo que se usa y se tira, algo desechable. Cuando la expresión se dirige a una persona, quiere decir que ella está para ser usada por alguien y que —en cuanto deje de servir a los intereses de ese ‘otro’— será desechada. De este modo, la segunda ofensa acentúa el menoscabo y la exclusión de la primera injuria. La discriminación verbal y simbólica a la cual recurre Diego para “afianzar” su supuesta superioridad sobre Mario contribuye a recalcar la diferenciación que —desde la clase social— ya existía entre ellos.

Por ello, cuando Mario tiene la oportunidad de encontrarse nuevamente con Diego, va por la revancha. Si hemos concertado que el auto se convierte en una extensión de su identidad masculina, cuando Mario golpea y defeca el lujoso carro del empresario, simbólicamente está mancillándolo a él. Inicialmente, Diego siente temor y permanece resguardado en su automotor, cual si fuera una burbuja; sin embargo, termina por responder con la misma intensidad que su contrincante. De esta forma, la violencia encarnada en la necesidad de estos dos hombres por legitimar sus respectivas masculinidades no distingue clase social; de hecho, constata lo aniquilante e insoste-

nible que resulta el mantenimiento de las prácticas de género¹³⁰. El cierre del episodio así lo corrobora. Ninguno de los hombres gana. Vence el sistema que lleva por baluarte la violencia.

4. Relatos entrecruzados: diálogo comparativo

De acuerdo con el abordaje anterior, tanto *Paternidad* (2004) como «El más fuerte» (2014) guardan entre sí algunas similitudes. Tanto el texto literario como el fílmico —desde su elaboración artístico-ficcional— evidencian cómo el género es una construcción en perpetuo devenir. Con tramas mordaces, ambos relatos, desde sus títulos, circunscriben ‘problemáticas’ de las masculinidades, cuya resolución recae en el uso de la violencia hasta causar la muerte.

Así, *Paternidad* y “El más fuerte” a partir de la puesta en escena de la lucha de poder que supone la configuración de la masculinidad hegemónica prueban de qué modo la violencia, característica “innata” atribuida a los hombres, no es más que una máscara de la violencia sistémica, la cual no actúa solo en perjuicio femenino, pues los hombres —aunque reciben ciertos privilegios— se hallan atrapados en ella y son su marioneta. Por ello, desde hechos cotidianos como mantener una conversación sobre paternidad y conducir por la carretera se muestra la aberrante manera en que tanto hombres como mujeres (desde su configuración individual y colectiva) hacen operar el sistema de género.

Por este motivo, aun cuando para algunos leer / mirar estas producciones puede resultar perturbador, la reacción esperada no sería cerrar los ojos ni retraerse al hecho violento en sí (violencia subjetiva para Žižek), sino intentar asociar dichas representaciones con las realidades extratextuales, al fin y al cabo, tanto el cine como la Literatura hablan siempre de nosotros. Si acaso la recurrencia y la ‘naturalidad’ de estas historias en las noticias nos ha llegado a adormecer, quizás la ficcionalización de esas realidades nos logren despertar.

Ahora bien, convendría señalar en este punto los aspectos divergentes que entregan ambos textos, los cuales podrían resumirse en cuatro categorías: espacialidad, personajes, voz narrativa y desenlace. El cuento *Paternidad* (2004) se desarrolla en un espacio privado,

¹³⁰ La violencia forma parte de un sistema de dominación, pero es al mismo tiempo una medida de su imperfección. Una jerarquía completamente legítima tendría menos necesidad de intimidar. La escala de violencia contemporánea apunta a las tendencias de crisis [...] en el orden de género moderno (Connell, 1995, p. 19).

una cabaña en la montaña, un sitio plácido; donde dos personajes un hombre (el narrador) y una mujer (la anfitriona) se reúnen para mantener una conversación acerca de la paternidad del hijo que ella espera; el relato está contado desde la voz del narrador, el hombre, el padre de la criatura de la mujer; la reunión y el texto terminan cuando el hombre-padre-narrador acaba con la vida de la mujer y su hijo porque no hay consenso entre ambos acerca de la paternidad. En cuanto al episodio “El más fuerte” de *Relatos salvajes* (2014), la historia transcurre en un espacio público, una carretera en las afueras de la ciudad; acá los personajes protagonistas son dos hombres, Mario y Diego; en este caso, no hay un narrador, la historia es contada a partir de las acciones e interacciones de ambos, se trata de una puesta en escena; por último, en una batalla campal, los dos hombres mueren.

De acuerdo con lo anterior, las dos producciones presentan —desde ópticas y posiciones distintas— las dinámicas que se entretajan entre la violencia y las masculinidades. En primer lugar, la construcción-prueba-reafirmación de lo ‘masculino’ no se desarrolla únicamente en el espacio público, sino también en el privado; es decir, cobra sentido en la interacción ya sea en la carretera, en el hogar, en las relaciones de pareja. No posee un espacio exclusivo. En segundo lugar, contraria a la idea doxológica de que la violencia de los hombres se ejerce principalmente hacia las mujeres (tal como lo plantea el texto literario *Paternidad*), el filme revela que el miedo, la necesidad de autoafirmación y la aprobación homosocial conduce a los hombres a ser violentos con otros hombres con tal de validar su ‘virilidad’. En tercer lugar, en una línea de corte más hegemónico, el relato *Paternidad* es contado desde la voz masculina, se da por sentado que él tiene la palabra, el control. Esto guarda coherencia con el título del texto y el nefasto desenlace. En oposición a ello, en la película ninguno de los personajes parece estar por el encima de otro; en realidad, todo el episodio es una batalla para determinarlo, el título responde a este fin. En cuarto lugar, en *Paternidad* —el cierre de la narración— reafirma la operatividad del modelo hegemónico de la masculinidad, al legitimar que el hombre (su derecho, su palabra, su dominio) está por encima de la mujer. En contraposición, “El más fuerte” destaca lo absurdas que resultan las dinámicas de género, específicamente, su carácter performativo y alienante.

5. Hacia una relectura de las violencias: A modo de cierre

La aproximación al estudio de la violencia presente en los textos seleccionados revela que cuando el foco de atención no se dirige al hecho violento en sí, sino —más bien— se redirecciona hacia estructuras más profundas, es posible advertir que sus raíces se hallan en el sistema / estructura (social, económico, político) y las relaciones de poder derivadas de este. Por ello, en consecuencia, la masculinidad no referirá meramente a un asunto ‘masculino’, será en todo caso, una construcción relacional, multidimensional.

Siguiendo esta postura, al explorar la violencia desde los modos de configuración de las masculinidades se descubre que si bien los hombres son quienes cometen actos violentos, no necesariamente esto responde a su propia “naturaleza”. Tal y como se evidenció en este análisis comparativo se trata de una respuesta programada, aprendida, el resultado de una interiorización que pretende legitimar el dominio masculino y la desigual distribución genérica del poder. En otras palabras, la masculinidad ha sido enmascarada de violencia — hasta encarnarla— para poder asegurar la supremacía patriarcal.

Conviene detenerse en este punto para reflexionar sobre un aspecto en particular. A pesar de que la violencia parece estar del lado de los hombres, esta posee un rostro malévolos que atenta contra ellos también. Esta ambivalencia no debe perderse de vista, pues impide que observemos las dinámicas que se entretienen tras lo obvio. Desde esta perspectiva, la violencia actúa como un dispositivo controlador que más allá de ratificar el poder de los hombres, anhela sostener el sistema mismo que la ha engendrado.

Si analizamos con atención cuándo los hombres se tornan violentos lo anterior queda evidenciado. Ante la mínima amenaza de la aparición de los miedos anulantes (perder poder, feminizarse, sentir dolor, fracasar, pedir ayuda, ponerse en evidencia, someterse al juicio de los ‘otros’) el dispositivo se activa. Cuanto mayor temor exista, más urgente resulta ejercer el poder. De esta manera, los hombres en complicidad con el sistema impiden que este sucumba, empero el precio de ello es bastante alto, se homologa al dolor y la alienación masculinos de encarnar un ideal inalcanzable.

El privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que impone en el hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad [...] La virilidad, entendida como capacidad reproductiva, sexual y social, pero también como

aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia (en venganza sobretodo), es fundamentalmente una carga. Todo contribuye así a hacer del ideal imposible de la virilidad el principio de una inmensa vulnerabilidad (Bourdieu, 1990, p. 69).

El reconocimiento de lo anterior permite por un lado comprender un poco más cómo funciona la construcción de género en relación con las masculinidades y, por otro lado, impide que se equipare la violencia con lo masculino de manera automática. Estos dos hallazgos podrían contribuir al abordaje / estudio de la violencia, en la medida que los hombres no serían el blanco de ataque, sino el sistema que tanto ‘hombres’ como ‘mujeres’ sostenemos.

Por último, la aproximación a las representaciones de violencia y de masculinidad en la literatura y el cine latinoamericanos evidencian que hablar de masculinidad es hablar de género y hablar de violencia masculina es hablar de violencia sistémica. Sus dimensiones insondables y relaciones imbricadas impiden que sea posible aceptar que “el hombre es violento *per se*” y “superior a la mujer”, pues la masculinidad como construcción se circunscribe más que a la confirmación de mitos, describe relaciones de poder entre hombres y mujeres, distintos grupos de hombres y sus diferentes masculinidades, y la interiorización de estos vínculos. Hay un único ganador... Tras la máscara se escucha la estridente y abigarrada risa del poder que se burla de nosotros, mientras nos sujeta a todos sin excepción.

Referencias bibliográficas

- Bonino, L. (2003). “Masculinidad hegemónica e identidad masculina”. *Dossiers Feministes*, 6, pp.7-36. Consultado en <http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/viewFile/102434/153629>
- Bourdieu, P. (1990). “La domination masculine”, *Actes de Recherche en Sciences Sociales*, 84, 2 / 32. Paris: Editions de Minuit.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2009). “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”, *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, n° 3 (setiembre-diciembre), pp. 321-336.
- Castellanos, H. (2004). *Indolencia*. Guatemala: Ediciones del Pensativo.
- Connell, R.W. (1997). “La organización social de la masculinidad”, *Masculinidad/es: poder y crisis*. Santiago, Chile: FLACSO, Ediciones de las Mujeres, n°24, pp. 31-48.
- . (2000). *The men and the boys*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- . (2003). *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Gilmore, D. (1990). *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven: Yale University Press.
- Gutmann, M. (1998). *Ser hombre de verdad en la ciudad de México. Ni macho ni mandilón*. México: El Colegio de México y Editorial Paidós.
- . (1997). "Traficando con hombres. La antropología de la masculinidad", *Annual Review of Anthropology*, n°26, pp. 385-409. Consultado en Dialnet-TraficandoConHombres-5202408%20(1).pdf
- Kaufman, M. (1997). "Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres", *Masculinidad/es: poder y crisis*. Santiago, Chile: FLACSO, Ediciones de las Mujeres, n°24, pp. 63-81.
- Kimmel, M. (1997). "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina", *Masculinidad/es: poder y crisis*. Santiago, Chile: FLACSO, Ediciones de las Mujeres, n° 24, pp. 49-62.
- Litke, R. (1992). "Violencia y poder", *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, vol. XLIV, n° 1. UNESCO.
- Montoya, O. (1998). *Nadando contra corriente: Buscando pistas para prevenir la violencia masculina en las relaciones de pareja*. Managua: Fundación Puntos de Encuentro.
- Nascimento, M. (2014). "Hombres, masculinidades y homofobia: apuntes para la reflexión desde lo conceptual y lo político", *Revista Conexões*, vol. 2, n°2, pp. 41-59.
- Sziffrón, D. (2014). *Relatos Salvajes*. Buenos Aires. Productoras: Kramer & Sigman Films, El Deseo, Telefé.
- Pescador, E. (s.f.). *Masculinidades y violencia*. Consultado en <https://vocesdehombres.wordpress.com/masculinidades-y-violencia/>
- Pinto, P. (2009). "Horacio Castellanos Moya, la literatura y las violencias", *Cultura. Revista de la Secretaría de la Cultura de El Salvador*, pp. 127-138.
- Pisano, M. (2004). *El triunfo de la masculinidad*. Consultado en <http://pmayobre.webs.uvigo.es/pdf/pisano.pdf>
- Telléz, A. y Verdú, D. (2011). "El significado de la masculinidad para el análisis social", *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, n°2, pp. 80-103.
- Viveros, M. (1997). "Los estudios de lo masculino en América Latina. Una producción teórica emergente", *Revista Nómada*, n° 6. Consultado en <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105118999005.pdf>
- . (2007). "Teorías feministas y estudios sobre varones y masculinidades. Dilemas y desafíos recientes", *La manzana de la discordia*, año 21, n°4, pp. 25-36.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

Acerca de los autores

Manuel Alberca Serrano (España): Profesor catedrático del Departamento de Filología Española y Teoría de la Literatura de la Universidad de Málaga, España. Ha publicado los libros “La cara oculta de Valle-Inclán”, introducción a Ramón del Valle-Inclán, *Inédito. Narraciones y epistolario*, y junto a Joaquín del Valle-Inclán Alsina, *Ramón del Valle-Inclán. Una biografía*. Asimismo, ha publicado numerosos capítulos en libros y artículos en revistas especializadas sobre teoría de la literatura y literatura española. Ha ofrecido seminarios y conferencias en diversas universidades europeas, tales como la Universidad de Berna, Suiza; la Universidad de Cerisy-la-Sale, Francia, y la Universidad de Bremen, Alemania.

Lauro Zavala (México): Doctor en literatura hispánica por El Colegio de México. Profesor-Investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X) en la Ciudad de México desde 1984. Coordina la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico en el Doctorado en Humanidades. Ha dirigido más de 200 tesis sobre semiótica intertextual y análisis cinematográfico. Presidente de Sepancine (Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico). Sus libros más recientes incluyen: *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico* (Trillas, 2014); *Manual de análisis narrativo* (Trillas, 2010); *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (UACM, 2018).

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 y libros sobre estas temáticas. Actualmente es la directora del Programa de Posgrado en Literatura. Ha dirigido numerosas tesis de grado y posgrado.

Felipe Ríos Baeza (Chile): Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, España. Especializado en literatura y crítica literaria contemporáneas, se ha desempeñado como docente, ha publicado artículos y capítulos de libros, y ha participado en numerosos congresos internacionales y nacionales en esas líneas de investigación. Es autor de los libros *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen* (Tirant lo Blanch, 2013 -en prensa-) y del volumen colectivo *Cuestiones al método. Atisbos a la crítica literaria* (Afínita, 2013). Es profesor-investigador y Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, además de pertenecer al Cuerpo Académico Consolidado “Intertextualidad en la literatura y cultura hispanoamericanas” y al grupo de investigación “La crítica como sabotaje y la red subalterna en América Latina”, de la Universidad de Valencia. Desde 2012, es parte del Sistema Nacional de Investigadores del CONACyT.

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.

Lorena Zúñiga Alvarado (Costa Rica): Máster en Estudios de Traducción de la Universidad de Edimburgo, Máster en Educación Internacional de Framingham State University y Licenciada en Comunicación de Masas de la Universidad San Judas Tadeo. Actualmente se encuentra terminando su tesis para el programa de maestría de Literatura Inglesa de la Universidad de Costa Rica. Ha laborado cómo profesora de inglés y literatura con diferentes poblaciones por

más de 15 años y en instituciones cómo el Marian Baker School, la Universidad de Costa Rica y Einstein Prep and Learning. Ha participado en el Institute of Continuing Studies de Rice University y en el Literature Summer School de Cambridge University. Luego de su defensa de tesis *A Foreignizing Translation of Urbanoscopio, a Costa Rican Subversive Microfiction Collection by Fernando Contreras Castro*, se dedica a la investigación e implementación de las teorías de traducción de Lawrence Venuti dentro del marco de la Literatura Costarricense y Latinoamericana.

Karen Alejandra Calvo Díaz (Costa Rica): Magíster en Literatura Latinoamericana, bachiller en Filología Española y en Filología Clásica. 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.

Juan Carlos Jiménez Murillo (Costa Rica): Máster en Literatura Francesa por la Universidad de Costa Rica, profesor de la Escuela de Lenguas Modernas de la misma Universidad.

Ivonne Robles Mohs (Costa Rica): Profesora catedrática y directora de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica. Fue miembro del Consejo Universitario por el área de Artes y Letras, y directora del Programa de Posgrado en Literatura de esta Universidad.

Sebastián Arce Oses (Costa Rica): Bachiller y licenciado en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Es poeta y narrador. Es profesor en la Sede de Guanacaste de la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Estatal a Distancia. Actualmente se encuentra realizando la Maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Costa Rica.

Jacqueline Jiménez Vargas (Costa Rica): Bachiller en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Actualmente es estudiante de la Licenciatura en Filología Española en la misma Universidad.

Celenia Masís Chacón (Costa Rica): Bachillerato en Psicología y en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Actualmente es estudiante de la Licenciatura en Filología Española en la misma Universidad.

Rodrigo Sánchez Renderos (Costa Rica): Bachiller en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Actualmente es estudiante de la Licenciatura en Filología Española en la misma Universidad.

Amanda Vargas Corrales (Costa Rica): Bachiller en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Actualmente se encuentra finalizando su tesis de Licenciatura en Filología Española en la misma Universidad. Es correctora de estilo en la Oficina de Divulgación e Información de la Universidad de Costa Rica y ha sido asistente en varios cursos universitarios, productora de microprogramas en Radio Universidad de Costa Rica y profesora de español como segunda lengua. Dentro de sus trabajos de investigación se encuentran proyectos en Literatura Costarricense y Latinoamericana, así como en temáticas de género.

Cristina Vargas Ramírez (Costa Rica): Bachiller en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Actualmente es estudiante de la Licenciatura en Filología Española en la misma Universidad. Es asistente del proyecto Paleta Vegetal de la UCR y ha sido profesora de español como segunda lengua. Dentro de sus trabajos de investigación se encuentran proyectos en Literatura Costarricense y Latinoamericana.

Adriana Jiménez Rodríguez (Costa Rica): Máster en Literatura Inglesa por la Universidad de Costa Rica. Desde hace doce años es docente de esta Universidad en la Escuela de Lenguas Modernas, donde se desempeña como profesora asociada. Sus áreas de especialización son: feminismos, literatura de mujeres, literatura caribeña, postcolonialismos, teoría y literatura LGBT y queer.

Mariana Valverde Vargas (Costa Rica): Bachiller en Inglés por la Universidad de Costa Rica. Actualmente cursa la Maestría en Literatura Inglesa en la misma Universidad. Es docente de la Escuela de Lenguas Modernas de dicha Universidad.

Nancy Mena Fallas (Costa Rica): Bachiller en Filología Clásica por la Universidad de Costa Rica. Estudiante de Licenciatura en Filología Clásica y la Maestría Centroamericana en Sociología, en la Universidad de Costa Rica.

Alejandra Olarte Fernández (Colombia): Doctora en Literatura Latinoamericana por la University at Albany SUNY (State University of New York). En esta institución, impartió clases de español como lengua extranjera y de literatura por cinco años. Luego enseñó dos años en Hamilton College en Nueva York. Desde 2014 hasta 2016 trabajó como coordinadora general del programa ELE Colombia del Instituto Caro y Cuervo, en Bogotá. Actualmente, se desempeña como profesora asociada del Programa de Filosofía y Letras de la Universidad de La Salle en Bogotá. Sus temas de investigación son las literaturas comparada y colombiana; el feminismo, estudios de género e interseccionalidad; ecocrítica y ecofeminismos. Ha publicado sobre Marvel Moreno en la Revista de Colombianistas y el capítulo “Mujeres inquisitivas: Voz narrativa y oscilación imaginativa en tres cuentos de Marvel Moreno” en *El tejido de la brisa. Nuevos asedios a la obra de Marvel Moreno y Germán Espinosa*, volumen editado por la Universidad del Norte en 2018.

Sofía Conejo Alvarado (Costa Rica): Estudiante del bachillerato en Filología Española en la Universidad de Costa Rica.

Nicole García Díaz (Costa Rica): Bachiller en Filología Española por la Universidad de Costa Rica.

Valeria Iraheta Chávez (Costa Rica): Estudiante del bachillerato en Filología Española en la Universidad de Costa Rica.

Gabriel Sibaja Brenes (Costa Rica): Bachiller en Filología Española por la Unviersidad de Costa Rica.

Juan Antonio Sánchez Bermúdez (Perú-Costa Rica): Bachiller en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Actualmente cursa estudios de Licenciatura en Filología Española con énfasis en Literatura, en la misma Universidad. Asimismo, ha brindado servicios docentes de literatura dirigido a escolares y también ha sido jurado en certámenes literrios y de oratoria del Ministerio de Educación Pública de Costa Rica.

Ronald Campos López (Costa Rica): Doctor en Español: Lingüística, Literatura y Comunicación, por la Universidad de Valladolid, España. Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica. Miembro de la Asociación de Jóvenes Doctores en Hispanismo (BETA). Como hispanista, se ha dedicado al estudio de la poesía hispánica (latinoamericana y española) contemporánea. De ahí sus colaboraciones en revistas y monográficos tanto de Costa Rica, como de América Latina, España y Europa, sobre literatura, lingüística y didáctica. Como poeta, ha trazado una carrera literaria con sus nueve poemarios; entre ellos: *Navaja de luciérnagas* (2010), *Quince claridades para mi padre* (2015) y *Poemas de Gante* (2018).

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).

